

TAREA

7 Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Año 7, octubre de 2020

DOSSIER

**Objetos migrantes, fronteras
y transculturalidad.**

**Arte y cultura visual en el siglo
XIX latinoamericano**

En este número

Fabio Ares

Mariana Bini

Rocío Boffo

Elaine Dias

Luciana Feld

Damasia Gallegos y Lucio Burucúa

Carla García

Romina Gatti

Lucas Gheco y Bernarda Marconetto

Dolores González Pondal

María Lía Munilla Lacasa

Marcelo Marino

Claudia Román

William Schwaller

Leticia Squeff

Sandra Szir

Andrea Ypa

ISSN 2469-0422

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Rector: Carlos Greco

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL

Decana: Laura Malosetti Costa

Secretario de Investigación y Transferencia: Fernando Marte

Coordinadora Académica: Paula Giménez

Directora Ejecutiva: Amira Russell

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

Directora del Centro de Investigaciones en
Arte y Patrimonio: Sandra Szir

TAREA

ISSN 2469-0422

Director: Néstor Barrio

Coordinadora Editorial: Carolina Vanegas Carrasco

Asistencia editorial: Milena Gallipoli, Aldana Villanueva

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

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

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

atarea@unsam.edu.ar

Tel. / Fax: 1143014056

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

Diseño: Ángel Vega

Maquetación: María Laura Alori

Corrección de textos: Wanda Zoberman

Lectura Mundi-Biblioteca Central UNSAM

Programación OJS: Ramiro Uviña

COMITÉ EDITORIAL

Damasia Gallegos, TAREA-IIPC, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Fernando Marte, TAREA-IIPC, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Isabel Plante, CIAP, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Laura Malosetti Costa, CIAP, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Marcos Tascón, TAREA-IIPC, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Agustín Diez Fischer, CIAP, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Carolina Vanegas Carrasco, CIAP, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Ana María Morales, TAREA-IIPC, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

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

OBJETOS MIGRANTES, FRONTERAS Y TRANSCULTURALIDAD. ARTE Y CULTURA VISUAL EN EL SIGLO XIX LATINOAMERICANO

Presentación	9
Sandra Szir y María Lía Munilla Lacasa	
Artistas franceses en Río de Janeiro y la construcción de un ambiente artístico paralelo a la Academia de Bellas Artes (1840-1884)	14
Elaine Dias	
Raymond Monvoisin. El estilo y la práctica pictórica como dispositivos para la transferencia de las modas y de modelos de apariencia	34
Marcelo Marino	
El vuelo del color. Algunos usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires: <i>La Cotorra</i> (1879-1880)	52
Claudia Román	
Consumo, gráfica y publicidad en las revistas ilustradas. Buenos Aires, siglo XIX	80
Sandra Szir	
Imágenes del traslado del meteorito “do Bendegó” de Bahía a Río de Janeiro: fotografía, ciencia y exclusión (1887-1888)	106
Leticia Squeff	

OTROS ARTÍCULOS

Una voz propia. Intervenciones profesionales de Mario J. Buschiazzo entre 1937 y 1946	126
Carla Guillermina García	

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Archivos y estética. Artes de la imprenta en el espacio planográfico (Buenos Aires, 1917)	152
Fabio Eduardo Ares	
Estudios iconográficos y materiales para la restauración del <i>Cristo de la paciencia</i>, de la iglesia San Ignacio de Loyola	180
Romina Gatti	

LECTURAS

- La Loggia di Amore e Psiche. Raffaello e la sua bottega in Villa Farnesina.*** 196
Roma, Italia
Damasia Gallegos y Lucio Burucúa

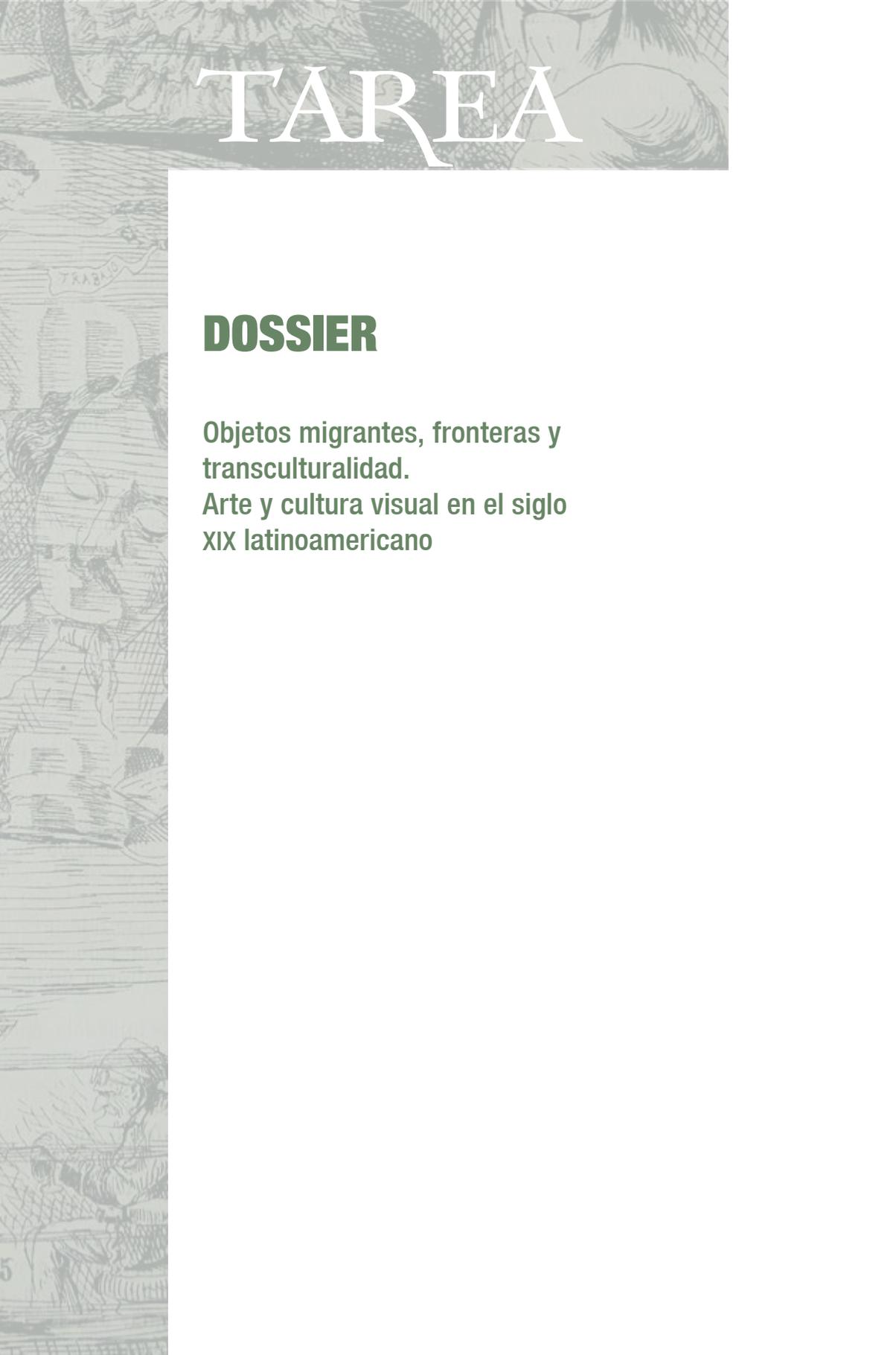
RESEÑAS

► LIBROS

- Técnicas de imagen de luminiscencia UV-VIS***, de Laura Fuster-López, 202
Maartje Stols-Witlox y Marcello Picollo (editores)
Rocío Boffo
- Benedict: Obras 1968-1978***, de María Torres (coordinadora) 207
William Schwaller

► CONGRESOS

- 1° Foro regional “Desde adentro: La gestión de museos públicos en el NEA”,** 213
24 y 26 de junio, 1° y 3 de julio de 2020, Resistencia, Chaco, Argentina
Andrea Ypa
- XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina, 15 al 19 de julio de 2019,** 218
Córdoba, Argentina
Lucas Gheco y Bernarda Marconetto
- Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte** 222
Contemporáneo, 2 al 4 de septiembre de 2019, Auditorio Asociación de Amigos
del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
Mariana Bini
- Conserving Canvas 1. Seminario inicial del proyecto: Encuentro con** 228
especialistas, 24 al 28 de febrero de 2020, Museo de América, Madrid, España
Dolores González Pondal
- Conserving Canvas 2. Thread by thread tear mending: Encuentro de especialistas,** 231
24 al 26 de octubre de 2019, Dallas Museum of Art, Texas, Estados Unidos
Luciana Feld



TAREA

DOSSIER

Objetos migrantes, fronteras y
transculturalidad.

Arte y cultura visual en el siglo
XIX latinoamericano

TAREA

Presentación

Sandra Szir y María Lía Munilla Lacasa

Estos textos son el resultado de un intercambio producido en el Congreso Latin American Studies Association (LASA) en el año 2019, en la ciudad de Boston. La sesión convocada en esa ocasión integró a investigadores de Brasil, Colombia y Argentina, y propuso debatir perspectivas históricas acerca del arte y la cultura visual del siglo XIX latinoamericano a través de las nociones de intercambios transculturales e intermediales. Estos conceptos se refieren a encuentros o zonas de contacto que conciernen a la circulación producida a través de regiones geográficas o cruces de relaciones entre objetos culturales y medios diversos. Por el pasado colonial, la conquista, los continuos mestizajes, migraciones y flujos múltiples de objetos, ideas y personas, el siglo XIX latinoamericano resulta un campo de investigación fructífero para pensar estos conceptos. Por sus características culturales y artísticas, el siglo XIX latinoamericano escribió su historia trascendiendo las fronteras nacionales y dialoga con las metodologías de la historia del arte global habilitando la reflexión acerca de nuevas perspectivas que devienen nuevos objetos de estudio.

Este dossier reúne, pues, aportes que dan cuenta, a través de reflexiones teóricas y estudios de casos, de los modos como estos fenómenos ligados a los mestizajes (diversos) fueron negociados históricamente en el mundo de las imágenes y la cultura visual. Se invitó a examinar las particularidades de imágenes migrantes y los modos de apropiación y movilidad del siglo XIX, al igual que las formas de circulación y diálogo. Estos movimientos exhiben los efectos de los entrecruzamientos de bordes y fronteras perceptibles en relaciones entre campos culturales diversos (campo artístico en relación con el

político, el religioso, el comercial, el científico) conjuntamente con los intercambios de personas, objetos, tecnologías, ideas, y sus vínculos con las imágenes o las relaciones intermediales en un mismo objeto (medios, técnicas, materiales, visualidades, imagen-discurso).

De modo que el propósito es presentar nuevas miradas sobre el arte del siglo XIX considerando los contactos culturales y las negociaciones que esos contactos implican, e interrogar críticamente el diálogo entre las lecturas acerca de los fenómenos artísticos basados en paradigmas de lo nacional y en los conceptos de transculturalidad en la historia del arte y la cultura visual. Los cinco textos que integran este dossier consideran distintos aspectos de estas problemáticas y establecen conceptos de relación que proponen los viajes concretos de individuos, pero también los desplazamientos culturales, de objetos, de prácticas artísticas o de imágenes, que trasponen dispositivos y soportes diversos. Estos tránsitos implican tensiones y oposiciones, pero a su vez encuentros y transformaciones. De los artistas viajeros como Boulanger, Sisson o los hermanos Moreaux, franceses llegados a Brasil, o Monvoisin, llegado a Chile, Brasil y Argentina, exploramos a la vez otro tipo de traslados. Los tránsitos de Europa a América en las páginas de las publicaciones periódicas, de Brasil a Argentina en la figura de un ilustrador, pero también el transporte de tecnologías y sus particulares apropiaciones en América, los intercambios entre el sistema del arte y la cultura visual, entre la ciencia y la fotografía, entre pasado y presente, entre imagen y política, entre representaciones, entre moda y cuerpo, son algunos de los movimientos que estos textos buscan describir e interpretar. Por último, el increíble viaje de un meteorito, cuyo traslado fue cargándose de sentidos, científicos, nacionales, imperialistas, en un caso que condensa tal vez en su pasaje a la “civilización” la violencia con la que se constituyeron en esta parte del continente muchos de los procesos históricos del siglo XIX.

En “Artistas franceses en Río de Janeiro y la construcción de un ambiente artístico paralelo a la Academia de Bellas Artes (1840-1884)”, Elaine Dias analiza la escena del arte en Río de Janeiro entre mediados y fines del siglo XIX, en particular los aportes de artistas franceses que allí trabajaron. La autora recorre las trayectorias de algunos de ellos y muestra cómo oscilaron entre una activa participación en la escena artística oficial en los salones de la Academia Imperial de Bellas Artes y, a la vez, contribuyeron a la conformación de un campo social y artístico paralelo, que interactuó con la prensa ilustrada y con un mercado privado en formación a través de la producción de pinturas y grabados.

En diálogo con el primer texto, el autor de “Raymond Monvoisin. El estilo y la práctica pictórica como dispositivos para la transferencia de la moda y de la apariencia” estudia otro artista viajero y explora los vínculos

entre estilo y representación de las modas en obras del pintor francés Raymond Quinsac Monvoisin, activo en Argentina, Chile, Perú y Brasil a mediados del siglo XIX. Marcelo Marino fundamenta su análisis del impacto que tuvo tanto lo político como el desarrollo de la cultura visual en la manera de construcción de la apariencia en una y otra costa del océano Atlántico durante este período medular de las historias nacionales. Los grabados reproducidos en revistas y publicaciones periódicas del momento, así como el desarrollo de una retratística burguesa son analizados por Marino para explicar el modo en que se difundieron las modas francesas, inglesas u orientales en estas tierras. Particularmente, el autor explora el rol que desempeñaron los pinceles de Monvoisin en la difusión de estos nuevos gustos, adoptados tanto por clientes como por espectadores locales.

Los textos de Román y Szir se ubican en otro sector del campo de la cultura visual, el de las publicaciones periódicas ilustradas, que ofrece un fértil terreno a la investigación de las vinculaciones transculturales e intermediales. En “El vuelo del color. Algunos usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires: *La Cotorra* (1879-1880)”, Claudia Román aborda el rol cumplido por el dibujante Cándido Aragonés de Faría en el semanario satírico ilustrado titulado *La Cotorra, semanario joco-serio, con caricaturas coloreadas, primero en la América del Sud*, aparecido en Buenos Aires a fines de la década de 1870. Esta publicación, la primera en Sudamérica en incorporar la cromolitografía en sus ilustraciones, comenzó a circular en la ciudad en el momento en que se debatía, no sin violencia, el tema de la federalización de la ciudad. En este tenso contexto, los trabajadores de la revista (artistas, operadores, redactores) se enfrentaron al nuevo desafío de administrar, desde sus diversos espacios y habilidades, recursos técnicos y expresivos de una técnica novedosa en un momento informativo particularmente crítico. El texto de Román analiza no solo las posibilidades técnicas y expresivas del color aplicado a un semanario satírico, sino particularmente la tensión que se generó entonces entre el deseo de sus editores de explorar dichas posibilidades y la necesidad de informar las noticias, muchas veces luctuosas, que caracterizaron un período convulsionado de la historia porteña.

Considerando también al periódico en su cualidad de dispositivo material, y explorando también la apropiación de imágenes de fuentes diversas, por lo general de publicaciones europeas, “Consumo, gráfica y publicidad en las revistas ilustradas. Buenos Aires, siglo XIX” exhibe el objeto de los avisos publicitarios en el soporte de las páginas de los periódicos ilustrados de fines del siglo XIX como un síntoma y a la vez como impulsores del hábito de publicitar y de consumir. Sandra Szir observa el desarrollo gráfico de los avisos, se pregunta por la agencia

de las imágenes allí emplazadas y las ubica en una trama en la que interactúan y compiten con otras imágenes de los contenidos editoriales del periódico (caricaturas, ilustraciones varias). Más allá del efecto, discutido por historiadores, que la publicidad obtuvo en la ampliación del consumo, resulta evidente que, en términos de lograr una familiaridad y sensibilidad hacia esas imágenes de la cultura visual, los avisos gráficos conquistaron la vida cotidiana.

Finalmente, en “Imágenes del traslado del meteorito ‘de Bendegó’ de Bahía a Río de Janeiro: fotografía, ciencia y exclusión (1887-1888)”, Leticia Squeff analiza y problematiza las fotografías obtenidas en el marco de la denominada “comisión del Bendegó”, una expedición que trasladó un meteorito encontrado en el estado de Bahía hasta la ciudad de Río de Janeiro a finales del siglo XIX. Este cuerpo celeste es la única pieza que sobrevivió al incendio que devastó el Museo Nacional de Brasil en 2018. Las vicisitudes de ese traslado, los registros fotográficos resultantes, así como las noticias aparecidas en los periódicos, le permiten a Squeff indagar sobre un abanico de temas amplio que va desde la apropiación y demarcación del territorio de la nación brasileña hasta la relación entre ciencia y violencia en la historia del Brasil del siglo XIX.

La combinación de temas, metodologías y teorías conocidas, así como las nuevas propuestas que ofrecen estos textos, muestran vacancias y múltiples posibilidades para continuar estudiando el siglo XIX latinoamericano con nuevas hipótesis e interrogantes.

Dias, Elaine. "Artistas franceses en Río de Janeiro y la construcción de un ambiente artístico paralelo a la Academia de Bellas Artes (1840-1884)", *TAREA* 7 (7), pp. 15-33.

RESUMEN

La segunda mitad del siglo XIX está marcada por la presencia de muchos artistas extranjeros en Río de Janeiro, especialmente franceses. Desde 1840 enviaban sus obras para exponer en la Academia Imperial de Bellas Artes y así se integraron al ambiente artístico oficial, ganaron premios y condecoraciones y divulgaron sus trabajos a la sociedad. Si bien las exposiciones oficiales de la Academia constituían para ellos un importante instrumento de inclusión cultural y artística, también actuaban paralelamente a esta institución. Durante el gobierno de Pedro II, notamos por medio de la prensa un gran número de noticias sobre la participación de artistas franceses en exposiciones privadas, subastas benéficas, trabajos en talleres privados, venta de obras y apertura de escuelas de arte. En este conjunto, se destacan los grabadores Louis Boulanger y Sébastien Sisson y los hermanos pintores François y Louis Moreaux. Discutiremos sus aportes al desarrollo de este ambiente artístico paralelo a la Academia y demostraremos la existencia de pedidos públicos y privados y de un mercado de arte en crecimiento, elementos absolutamente fundamentales para la formación del gusto y la afirmación social del artista en Brasil.

Palabras clave: *Artistas franceses, siglo XIX, Río de Janeiro, Academia de Bellas Artes.*

ABSTRACT

"French artists in Rio de Janeiro and the construction of an artistic sphere parallel to the Academia Imperial de Bellas Artes (1840-1884)"

The second half of the 19th century is marked by the presence of many foreigners in Rio de Janeiro, especially the French. From 1840, they sent their works to exhibit at the Imperial Academy of Fine Arts, integrating the official artistic environment, winning prizes and publicizing their works for the society. If the official exhibitions of the Academy were an important instrument of cultural and artistic inclusion, they performed alongside this institution. During the government of Pedro II, we know through the press a large number of news about their actions in private exhibitions, charity auctions, their works in private studios, sale of works and opening of art schools. In this set, we highlight the engravers Louis Boulanger and Sébastien Sisson, and the painters François Moreaux and Louis Moreaux. We will discuss their actions in the development of this artistic environment parallel to the Academy, demonstrating the existence of public and private orders for a growing art market, absolutely essential elements for the formation of taste and the social affirmation of the artist in Brazil.

Keywords: *French Artists, 19th century, Rio de Janeiro, Academy of Fine Arts.*

TAREA

Artistas franceses en Río de Janeiro

y la construcción de un ambiente
artístico paralelo a la Academia de
Bellas Artes (1840-1884)

Elaine Dias¹

Introducción

Entre las décadas de 1840 y 1880, el ambiente cultural brasileño pasó por un considerable desarrollo con el que se crearon bases seguras para la formación de un verdadero sistema artístico. Desde la inauguración de la Academia Imperial de Bellas Artes en 1826, en la ciudad de Río de Janeiro, fueron implementadas una serie de medidas para promover la formación de los artistas y ampliar los encargos por parte del gobierno del emperador Pedro I, sobre todo en el período político del emperador Pedro II. Al mismo tiempo, junto a la oficialidad de la Academia de Bellas Artes, la sociedad brasileña —especialmente aquella de Río de Janeiro, capital de la corte— recibía cada vez más un número creciente de artistas extranjeros que llegaban a la ciudad para una estancia temporal o para vivir por un período más largo. Atraídos por la naturaleza exuberante y por la promesa de desarrollo del nuevo emperador Pedro II a partir de 1841, estos artistas contribuyeron de manera contundente en la

1 UNIFESP, Brasil. nanidias@hotmail.com. ORCID 0000-0002-3735-9610.

ampliación de las ofertas artísticas para esta misma corte poniendo en práctica sus especialidades para las esferas pública y privada, realizando encargos, participando de exposiciones y abriendo escuelas de arte.²

Artistas portugueses, alemanes e italianos llegaron a Río de Janeiro durante el siglo XIX, pero los franceses eran ciertamente más numerosos, sobre todo después del evento de la coronación de Pedro II, en 1841. Antes de esta fecha, hay que destacar el movimiento de artistas viajeros que llegaron a Brasil a bordo de expediciones científicas o independientes para pasar un largo o corto período de tiempo conociendo, explorando y representando sobre todo la naturaleza brasileña divulgada en grabados y libros de viaje. En este punto, es importante mencionar el álbum iconográfico en tres volúmenes, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado por Jean-Baptiste Debret en Francia entre los años 1834 y 1839, y también el *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, publicado por el artista alemán Johann Moritz Rugendas, editado entre 1827 y 1835. Estas fueron algunas de las publicaciones que permitieron dar a conocer la tierra brasileña y su sociedad en Europa, despertando el interés por el viaje y, según Valeria Lima, por la comprensión de su propio mundo:

O espaço estava, portanto, aberto para as visões mais particulares, para a variedade cada vez maior dos relatos e das informações que se poderiam ver circular na Europa, a partir das experiências de viagem de alguns indivíduos. A contribuição tornar-se-ia tão mais valiosa àqueles que só travavam conhecimento com essa realidade a partir da literatura, quanto mais específica e profunda fosse a relação do viajante com as situações vivenciadas: é apenas observando um outro céu, outros locais, outros homens, que aumenta a esfera de nossas ideias. [...] O público passa, então, a aguardar outro tipo de satisfação diante da literatura de viagem, inclusive a esperar desse contato, que lhe é apenas parcialmente concedido, a chance de compreender melhor sua própria realidade.³

Debret, uno de los autores de mayor prestigio en la literatura de viajes de Brasil del siglo XIX, se alejaba, sin embargo, de nociones relacionadas al tipo viajero, ya que el francés residió en Río de Janeiro por quince años a partir de 1816. El pintor neoclásico fue uno de los principales protagonistas de la fundación de la Academia de Bellas Artes y de su desarrollo durante la década de 1820, donde creó las bases del sistema que se desarrolló

2 Este artículo es uno de los resultados del financiamiento del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Edital Universal, 2017-2020, Brasil, y de la Bolsa de Estágio Pesquisa no Exterior (BEPE), Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), noviembre de 2017 a enero de 2018. Sobre el tema, ver Elaine Dias. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884). Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Prefácio: Jacques Leenhardt. Guarulhos, EFLCH-UNIFESP, 2020.

3 Valéria Lima. *J-B Debret. Historiador e Pintor*. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2007, pp. 181-182.

algunos años después. Así como sucedió con Debret, estamos considerando en este artículo la presencia de artistas extranjeros que permanecían en Río de Janeiro por un espacio largo de tiempo y lejos del designio del “viajero”, residiendo en la ciudad y llevando al público las competencias de sus profesiones. En ese punto, los artistas franceses fueron los que más se destacaron en la historia del arte brasileño decimonónico realizando obras de distintos soportes y géneros variados, concentrándose, especialmente, en el género del retrato, de la pintura de historia y del paisaje.

Si tomamos como punto de partida los catálogos de las Exposiciones Generales de Bellas Artes de la Academia Imperial de Bellas Artes, donde los artistas extranjeros presentaban sus obras como un instrumento de divulgación de su trabajo, vemos que, entre las décadas de 1840 y 1884 –último año de aquellas Exposiciones en el período imperial y antes de la proclamación de la República–, hay alrededor de 40 franceses que mantuvieron talleres en Río de Janeiro.⁴ En los catálogos de las exposiciones, al lado de sus nombres, se indica la dirección de sus talleres, lo que confirma la divulgación de su ubicación para trabajos futuros y reconocimiento del público.

En este sentido, conviene destacar la importancia de las Exposiciones Generales de la Academia como campo de presentación y afirmación de muchos de estos artistas. En 1840, el francés Félix-Émile Taunay, pintor de paisaje y director de la institución, permitió el ingreso de todos los artistas de la corte de Río de Janeiro en las exposiciones académicas.⁵ Antes de esa fecha, se destinaban únicamente a los estudiantes. Creadas oficialmente en 1828, las exposiciones ocurrían anualmente –con algunos intervalos especialmente en la década de 1830– y constituían una práctica interna como resultado de las evaluaciones y concursos anuales para la formación de los artistas. A partir de la dirección del francés Taunay en 1834, se dieron algunos cambios en relación con el método de enseñanza, entre ellos el desarrollo de la clase de modelo vivo, la ampliación de la colección de yesos para el aprendizaje y el refuerzo del modelo clásico, la traducción de obras didácticas relativas al cuerpo humano, así como las exposiciones y premios, parte fundamental del sistema. La apertura de las exhibiciones a los extranjeros de paso o residentes en Río de Janeiro era de suma importancia para estimular la emulación y la competitividad entre los alumnos y los artistas de afuera. Tomando como ejemplo el Salón Francés, se hacía de la Academia el principal lugar de apreciación y promoción de la figura del propio artista, todavía

4 Ver Carlos Maciel Levy. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de Artistas e Obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro, ArteData, 2003.

5 Elaine Dias. *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil. 1824-1851*. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2009.

carente de apoyo en un país cuyo sistema artístico se encontraba en constante formación y transformación. En ese sentido, según Taunay:

onde resultará haver maior emulação; entre os que cultivam as artes, mais frequente exercício do gosto público que as aprecia, e, portanto, novas contingências de animação entre os alunos que estudam nas classes, e preparação a favor deles, de um porvir mais brilhante.⁶

Los artistas externos debían presentar sus obras ante un conjunto de jurados académicos y, una vez aceptados, exponerlas en salas específicas. Además de la visita del emperador y del público, que daba a conocer sus trabajos, los artistas también pasaban por el juicio de la crítica de arte en los periódicos y revistas del período, y tenían también la oportunidad de ganar premios provenientes de la institución académica.⁷ La Academia era, de esta forma, un instrumento fundamental para la divulgación de sus trabajos, para la difusión de sus talleres en vistas de futuros encargos públicos y privados y, consecuentemente, como lugar de reconocimiento de sus habilidades.

Las obras expuestas permitieron la comprensión del papel de los artistas franceses en la construcción de la memoria visual y nacional, al lado de los artistas brasileños, convirtiéndose en protagonistas de la representación de los principales gobernantes, de la naturaleza y de los eventos históricos de Brasil. En este panorama de 44 años, vemos el predominio de retratos y paisajes y, en menor número, de pintura de historia.

Es importante destacar que la pintura de historia en Brasil se desarrolló más acentuadamente desde la década de 1860, a partir de un programa iconográfico centrado inicialmente en la representación de las raíces indígenas brasileñas ligadas al pasado lusitano recordado a través de documentos históricos o de la literatura, en obras como el poema épico “Caramuru”, escrito en 1781 por Santa Rita Durão. Estos modelos fueron ampliados en las décadas siguientes con poetas y escritores como José de Alencar, siempre en la exploración del embate entre los indios y los portugueses en el período de la colonización brasileña. También la pintura de batallas ganó terreno importante en el período de la guerra del Paraguay (1864-1870), generó la producción de pinturas monumentales, sobre todo en la década de 1870, igualmente presentadas en las exposiciones generales, con el intento de afirmar el

6 Oficio de 13 de marzo de 1840, en Alfredo Galvão. “Félix-Émile Taunay e a Academia de Belas Artes”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 16, 1968, p. 145.

7 Para el tema de la historia de la Academia en Brasil, ver Sonia Gomes Pereira. *Arte, Ensino e Academia: Estudos e Ensaio sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Mauad, 2017.

poder político brasileño y su propaganda por medio de la pintura. Sin embargo, fueron el retrato y la pintura de paisaje los géneros que más obtuvieron espacio —al menos en número— en las exposiciones generales, por los pinceles de artistas brasileños y extranjeros en la representación de figuras públicas de la corte de Pedro II. Según Squeff:

Também os retratistas tinham procura garantida, posição que ficaria ameaçada com a difusão da fotografia e fotopintura no Rio de Janeiro a partir de 1860. Por outro lado, se havia uma predileção das elites da corte por retratos, este mercado beneficiou, sobretudo, os artistas estrangeiros, que alcançaram êxito muito maior do que os alunos formados pela Academia. Estabeleceram-se como professores de desenho, retratistas, litógrafos, entre outros, recebendo ótima acolhida, inclusive, da família real.⁸

El interés en torno al género tuvo su origen en la necesidad de divulgación del retrato del emperador en las diversas provincias de Brasil, siguiendo la tradición del retrato como sustituto del gobernante en las instituciones públicas distantes de la capital de la corte. También en las efigies de las figuras ilustres o de la preservación de la memoria de entes familiares decorando las casas nobles de Río de Janeiro. En este mismo sentido, la pintura de paisaje ganaba también espacio en la decoración de estos locales y también de las haciendas del Estado, con el propósito de mostrar, por medio de la pintura, las posesiones de los señores de la tierra y la naturaleza perteneciente a sus dominios, con especial atención a las montañas y pequeñas cascadas y a la inclusión de grandes casas en medio de la exuberancia natural. Artistas como el italiano Nicolau Facchinetti⁹ tuvieron una extensa clientela de dueños de haciendas, y sus talleres fueron los espacios más frecuentados para este tipo específico de representación en el siglo XIX brasileño.

Fuera del ambiente académico, se nota que algunos de estos artistas encontraron un campo bastante fructífero en otros soportes, con una demanda acentuada por parte del público privado en Río de Janeiro, visto el éxito de sus empresas. Era el campo del grabado y de la fotografía. Hubo grandes proyectos de producción de retratos de hombres ilustres de la política y de la cultura brasileñas, con grabados generados por medio de la pintura y de la fotografía. Artistas como los franceses Louis Alexis Boulanger y Sébastien Auguste Sisson alcanzaron éxito en sus proyectos a través de una gran divulgación de sus trabajos en la prensa del período.

8 Letícia Squeff. *Uma Galeria para o Império*. São Paulo, Edusp, 2012, p. 94.

9 Maria Pace Chiavari. "A síntese de dois mundos na paisagem de Facchinetti", en *Facchinetti*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

En ese sentido, la prensa desempeñó un papel fundamental para estos artistas y se constituyó, al lado de las Exposiciones de la Academia, en uno de los principales instrumentos de conocimiento y divulgación de sus trabajos. A lo largo del tiempo, vemos que la construcción de sus imágenes en este terreno se vuelve cada vez más elaborada. De los anuncios modestos de sus habilidades y las direcciones de sus talleres, vemos la ampliación del espacio –posiblemente porque también podían pagar más– de descripción de sus competencias, en el que mencionaban su formación en Francia, su respetable reputación, el refuerzo de ciertas modas y el éxito de sus producciones, y anunciaban en fuentes monumentales sus nombres y direcciones y, eventualmente, el cambio de lugar de trabajo.¹⁰

Con las noticias de la prensa nos acercamos a datos fundamentales para la comprensión de este universo paralelo social y artístico, además del oficial y académico. En el caso de los artistas franceses residentes en Río de Janeiro, sus producciones fueron fundamentales para la ampliación de un sistema artístico aún en constante formación mediante la promoción no solo de la divulgación de sus respectivos trabajos, sino también de exposiciones privadas, participaciones en subastas y apertura de escuelas de artes.

En este conjunto de cuarenta artistas, algunos se destacaron en este universo artístico paralelo.¹¹ En este artículo, analizaremos la actividad de los hermanos pintores François-René y Louis-Auguste Moreaux, y de los grabadores Louis Alexis Boulanger y Sébastien Auguste Sisson. Sus trabajos nos permiten comprender cómo determinados géneros artísticos tuvieron éxito en la sociedad de corte y constituyeron puntos clave para la representación de la iconografía nacional brasileña.

1. Los hermanos Moreaux en Río de Janeiro

François-René Moreaux y su hermano Louis-Auguste llegaron a Río de Janeiro en el mes de enero de 1841, pero antes pasaron por Pernambuco y Bahía donde realizaron algunos encargos en Salvador, al menos desde 1839. En Río de Janeiro, rápidamente establecidos

10 Ver Elaine Dias. "Artistas Franceses no Brasil: descrição e promoção de sua imagem no Brasil do século XIX", *MODOS*, Vol. 3, pp. 127-143, 2019. Disponible en <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4129>.

11 Para la investigación completa sobre estos artistas, ver Elaine Dias (org.). *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884). Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Prefácio: Jacques Leenhardt. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020. E-book disponible en el repositorio da UNIFESP.

en la ciudad, aprovecharon los encargos referentes a la coronación de Pedro II, evento político importante ocurrido en julio de aquel mismo año. Es plausible pensar que la fecha de arribo de los hermanos haya tenido en cuenta ese acontecimiento histórico y la posibilidad de un número mayor de encargos relacionados, sobre todo, al retrato del emperador y a la representación del acto.

Los hermanos Moreaux se formaron en Francia. En los archivos de los *Musées Nationaux* aparece el nombre Auguste Moreaux en 1834 como *élève* bajo la indicación del “maestro Gros”,¹² así como sus hermanos Léon y François-René. Tanto François como Louis-Auguste realizaron trabajos en Bahía y luego en Río de Janeiro con el suizo Louis Buvelot, artista que residió en Brasil y posteriormente en Australia. Trabajó como dibujante, grabador y fotógrafo y realizó importantes obras con los hermanos Moreaux en Brasil, entre ellos el dibujo *Emperador Pedro II en el balcón del Largo do Paço el día de su Coronación*, grabado por el taller litográfico de Heaton & Rensburg, como destaca el *Jornal del Commercio* del 8 de agosto de 1841, un mes después del gran evento brasileño. Louis-Auguste y Buvelot trabajaron conjuntamente en las imágenes del álbum *Río de Janeiro Pitoresco*, grabado también por Heaton & Rensburg y vendido al público en 1842.

Sin embargo, fue con el *Retrato de Anna de La Grange como Norma*¹³ que Louis-Auguste Moreaux encontró mayor repercusión en la crítica brasileña. Realizado en 1860, el retrato fue presentado en una tienda de comercio particular –la Casa Bernasconi, lugar de venta de objetos y exhibición de pinturas– y en la Exposición General de la Academia. Louis-Auguste representó a la actriz y cantante francesa Anna de La Grange, de cuerpo entero, como Norma, en una de las escenas de la ópera del mismo nombre de Vincenzo Bellini, presentada con enorme éxito por la compañía de La Grange en Río de Janeiro. La pintura fue elogiada por la crítica, considerada fiel, precisa, monumental y majestuosa.¹⁴ Por medio de la donación de su comitente André Pereira de Lima, pasó a integrar la colección de la Pinacoteca de la Academia lo que renovó la retratística de la institución y los modelos de retratos fundamentales para la formación de los alumnos.¹⁵

12 Cartes d'études délivrés aux élèves. Éléves (chrono) 1834-1840. LL06. Archives des Musées Nationaux. Archives Nationales, Paris. Microfilm.

13 Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro. Disponible en https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Louis-Auguste_Moreaux_-_A_atriz_Lagrange_como_Norma.jpg.

14 Ver *Correio Mercantil e Instructivo*, 31 de mayo de 1860 y *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de enero de 1861.

15 Ver Elaine Dias. “O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux: a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX”, *Revista do Instituto de*

Louis-Auguste, el Moreaux Júnior –así llamado por algunos críticos– también presentó otros retratos en las Exposiciones Generales, antes y después de la célebre La Grange como Norma. En 1863, realizó un retrato del emperador Pedro II, igualmente expuesto en la Casa Bernasconi, con el que comprobó también la recepción favorable de sus pinturas:

Acha-se exposto na Galeria Bernasconi & Moncada o retrato em corpo inteiro de sua Majestade o Imperador, pintado pelo Sr. Louis-Auguste Moreaux que a comissão da Praça do Commercio deliberou colocar na sala de suas sessões, em atenção de se ter dignado Sua Majestade aceitar o título de Presidente honorário da Praça do Comercio do Rio de Janeiro.¹⁶

Retratos, eventos históricos, la cultura y la naturaleza exuberante de la capital estaban en el centro de atención de la mayoría de estos artistas franceses. François-René puede ser considerado el más exitoso. Fue pintor de historia, retratista, profesor de Dibujo y director del Liceo de Artes y Oficios, institución creada en Río de Janeiro en 1856 con el objetivo de formar artistas para la industria naciente y para las artes aplicadas. Su nombre estaba presente en diversos anuncios en los periódicos, solo con sus habilidades o al lado de litógrafos y fotógrafos, que presentaban gran diversidad artística para la sociedad brasileña. Junto con el fotógrafo alemán Revert Henry Klumb, nombrado fotógrafo de la Casa Imperial en 1861, Moreaux trabajó como retratista en su estudio en 1855¹⁷ y años después, en el año 1860, con el fotógrafo Insley Pacheco, uno de los grandes nombres de la historia de la fotografía brasileña.¹⁸ Pero también aparece de forma autónoma como retratista y fotógrafo ofreciendo al público sus trabajos desde 1855.

En el campo de la pintura, François-René realizó retratos y pinturas de historia, y llegó a ser uno de los que más produjeron en este monumental género en este período. Como apuntamos anteriormente, la pintura de historia se desarrolla más en las décadas siguientes, principalmente con obras hechas por artistas brasileños. En el caso de Moreaux, sus pinturas representaban, de forma mayoritaria, eventos contemporáneos y del pasado reciente, y contribuyeron a la afirmación de la imagen del gobernante y de sus grandes actos políticos, como la *Coronación de Pedro II* (FIGURA 1) y la *Independencia de Brasil*.

estudos brasileiros, Vol. 73, pp. 170-193, 2019. Disponible en <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161913>.

16 Correio Mercantil e Instructivo, 22 de julio de 1863.

17 Ver *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de abril de 1855.

18 Gilberto Ferrez. *A Fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985, p. 33.



Figura 1. François-René Moreaux. *O ato de Coroação de d. Pedro II*, 238 x 310 cm, 1842. Museu Imperial, Petrópolis, Brasil. Disponible en https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Coronation_of_dom_pedro_II.jpg.

Si la primera pintura, pintada en 1842 por François-René, buscaba renovar y actualizar la pintura histórica brasileña, la crítica, por otro lado, tejió consideraciones negativas. Vale la pena citar una de estas críticas en su totalidad:

Mas nós seremos imparciais e diremos em duas palavras o que há de bom e mau nessa obra, que não tem outro fim mais que a especulação e a vaidade. O Sr. Moreau quis vingar-se do governo, porque este rechaçou da varanda da sagração um seu painel: a emenda foi pior que o soneto.

O aspecto geral do quadro da sagração é frio, sem expressão e movimento algum: figuras com cabeças enormes, mal desenhadas, mal grupadas e vistas através de um vidro cor de ouro; a perspectiva está monstruosa, as sereníssimas princesas são uns gigantes.

Todas as personagens tem o mesmo temperamento e o nobre condestável se acha acovardado sem saber o que há de fazer de sua capa e espada: não é de certo a atitude conveniente a um tão grande poeta, a um geômetra consumado, que convém num quadro que representa um momento em que sua alma deveria estar absorvida em grandes pensamentos.

A principal figura que é a do nosso augusto soberano está desproporcionada olhando para a terra.

Quando se coloca um monarca no seu trono, dá-se-lhe sempre uma atitude nobre e olhando um pouco para baixo como dirigindo as suas vistas para aqueles que se acham colocados em um pavimento inferior; mas quando das mãos da

religião o monarca recebe a unção sagrada e a coroa, sua alma se eleva aos céus e os olhos devem manifestar esse voo sublime de seu coração; mas isto são ideias que pertencem a homens de outra esfera, aqueles que dando de barato a especulação procuram, não o transcendente imaginário do preconizador da exposição, mas uma aproximação à poética das artes plásticas que materializa uma ideia e a infunde no coração do espectador.

Há, porém, algumas belezas de execução no quadro da sagração que são as seguintes: um faldistório que é um primor d'arte e duas capas d'asperges igualmente.

Outros detalhes de execução que anunciam uma longa prática de pintar também merecem atenção. Os retratos dos Srs. Marques de São João Marcos, do Sr. Bispo do Rio de Janeiro, do mestre de cerimônias da capela estão bons, principalmente o primeiro. A atividade do Sr. José Clemente Pereira não está na sua atitude, nem na sua fisionomia. A cabeça enorme do Sr. Aureliano não se parece assim com a do Sr. Visconde de Abrante e ministro do Imperio.

As personagens que mais sofrem no quadro são os dois mordomos de S. M. I. O Sr. Marques de Palma mordomo mor está um contrassenso do seu caráter nobre e suas maneiras elegantes, e o Sr. Paulo Barbosa não está representado como um homem de espírito, face entumecida, circular, sem fisionomia.

Todas as figuras se parecem com um renque de malhões ou uma cerca velha de varas mais ou menos a prumo.

Felizmente, a transcendente inspiração do cicerone de Victor Jacquemont, desse vismara da Índia que se colora de todas as cores não entrou nessa grande obra, porque então aconteceria o que aconteceu nas obras já citadas onde o anacronismo, a falta de ordenação e o contrassenso fazem seu apanágio.¹⁹

Moreaux realiza esta composición cercana a un modelo medieval, como afirma Squeff, donde el “poder real es conferido por Dios”,²⁰ y “el antiguo pacto de la Iglesia con el monarca proporciona las bases para el nuevo momento en la historia del Imperio brasileño”.²¹ Pero la crítica del período no se atiende a estos aspectos fundamentales para la comprensión del sentido que Moreaux buscaba dar a la pintura. Las menciones en torno al realismo de la composición, de la semejanza de algunos retratados, de la anatomía acentuada en la representación de los personajes y del exceso del colorido dorado son ciertamente puntos que criticar. Este último se relaciona con la idea expuesta por Squeff, ya que la atmósfera dorada de la pantalla mantiene una estrecha relación con la noción de lo divino, empleada por Moreaux en su obra para simbolizar el poder del Imperio.

19 *Diário do Rio de Janeiro*, 31 de diciembre de 1842.

20 Leticia Squeff. “Um rei Invisível”, *Revista de História*. 18 de septiembre de 2007. Disponible en <http://www.revistadehistoria.com.br/secac/perspectiva/um-rei-invisivel>.

21 *Ibid.*



Figura 2. François-René Moreaux. *A proclamação da Independência*, 244 x 383 cm, 1844. Museu Imperial, Petrópolis. Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Independencia_brasil_001.jpg.

Dos años después de presentar esta obra –posiblemente en el intento por representar el pasado histórico y aún reciente de Brasil,²² estrechamente relacionado con la actualización promovida por la coronación de Pedro II– Moreaux pinta *El Brado del Ypiranga* (FIGURA 2), que muestra al primer emperador Pedro integrado al pueblo que lo saluda, durante el acto de independencia de Brasil en las márgenes del río Ypiranga, en São Paulo. En la pintura de composición casi piramidal, vemos a D. Pedro I, a caballo en el centro con su comitiva, agitando su sombrero militar al público representado en la parte inferior del cuadro, en forma de friso. El pueblo vestido con trajes típicos de la región de São Paulo saluda al príncipe con sus sombreros mientras corren delante de su caballo y abrazan a sus pares haciendo fiesta al libertador de Brasil. Esta pintura fue expuesta en la Academia en 1844 y también en su Galería y Escuela de Pintura en 1858. Inicialmente, la pintura fue exhibida en una exposición oficial y pública reforzando, en la década de 1840, el rescate de la historia de Brasil dentro del ambiente oficial de la Academia. Es importante remarcar este paso de lo público a lo privado, dada una cierta originalidad en esta muestra posterior en un ambiente privado, que le permitía reafirmar su

²² Ver Maraliz Christo. "A pintura de história no Brasil do Século XIX: Panorama Introdutório", *Arbor*, Vol. CLXXXV. Madrid, 2009. Internet.

posición como artista histórico y le posibilitaba una continuidad en su exposición al público.

Vale recordar que hasta ese momento se habían hecho otras dos representaciones para celebrar la independencia brasileña. La primera de ellas, en 1822, fue el paño de boca pintado por Jean-Baptiste Debret en el teatro de la corte, que representaba una figura alegórica imperial entronizada al lado del pueblo unido para defender el territorio. Moreaux realizó, de cierta forma, una actualización de esta representación hecha por Debret únicamente para el teatro y no conservada –solo en grabado–, sustituyendo la figura alegórica por el retrato ecuestre de Pedro I, como una forma de reforzar el apoyo del pueblo en el lugar específico del acto político. La segunda representación –realizada en óleo y de tamaño monumental– fue hecha también por Debret para celebrar la coronación de Pedro I en la iglesia de la Sé junto a sus ministros, con su corte y su familia. Moreaux buscaba, así, actualizar el momento al rescatar el episodio y su importancia histórica. Es cierto que el regreso de Pedro I a Portugal en 1831 –dejó aquí a su hijo Pedro todavía niño– generó una gran inseguridad política, pero, por otro lado, es igualmente seguro que, después de la coronación de Pedro II, hay un esfuerzo conjunto de los artistas por representar las raíces coloniales del Brasil y también los más recientes actos dando otra atmósfera a los eventos actuales e importantes de la historia brasileña.

Moreaux sigue este camino al realizar las dos obras en corto período de tiempo y, al mostrar el *Brado del Ypiranga* nuevamente en 1858, quedó asociada con otras dos pinturas realizadas en este mismo período. La primera de ellas fue la *Visita de Su Majestad Imperial a los coléricos*,²³ exhibida en la Casa Bernasconi y luego al público también en su Galería y Escuela. Se trata de la visita de Pedro II a los enfermos de cólera del hospital Santa Isabel, en Río de Janeiro, enfermedad que afectó a la mitad de la población esclavizada de la ciudad. En la composición, junto a sus ministros, el emperador toca la manta de uno de los enfermos en etapa terminal mostrando su generosidad y complacencia. La comparación con los reyes taumaturgos está presente, es decir, el gesto de la curación por el toque. Sin embargo, Pedro II no toca a los enfermos directamente, sino su manta, haciendo el generoso acto un poco más realista o “mucho más sutil en cuanto a los poderes de curación de un Emperador”,²⁴ como evoca Maraliz Christo, sobre

23 La obra aparece hoy atribuida a su hermano Louis-Moreaux, pero las críticas en la prensa confirman la autoría de François-René. Para ver la imagen: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis-Auguste_Moreaux_-_Dom_Pedro_Visitando_os_Coléricos.jpg.

24 Maraliz Christo. “A pintura de história no Brasil do Século XIX...”, *op. cit.*, p. 1153.

todo si se compara con la pintura de Jean-Antoine Gros, *Bonaparte Visitant les Pestifères de Jaffa le 11 mars 1799* (“Napoleón y los apesadados de Jaffa”), donde el corso visita a los soldados enfermos en medio del caos de las guerras napoleónicas.

La pintura fue realizada en 1858, poco tiempo después del inicio de la epidemia en la ciudad. El artista, de esta forma, trabajaba casi de forma periodística al mostrar al público la gran pintura que, hay que decir, no se trataba de un encargo. Uno de los anuncios del *Jornal do Commercio*, del 24 de mayo de 1858, ofrece la visita a la pintura y su compra para eventuales interesados, lo que de hecho sucede, ya que el cuadro es comprado por el comendador José Lopes Pereira Bahia. La otra pintura realizada es la *Inauguración de la Estación de Hierro Pedro II*, evento ocurrido también en 1858. El cuadro muestra al obispo de la ciudad durante la bendición de los trenes en medio de un gran número de personas de la corte, con la estación decorada con las banderas del Imperio. El emperador parece estar en el fondo, de pie, siguiendo y aprobando la ceremonia y mostrando al mismo tiempo el progreso de la capital con la inauguración de las estaciones.

Junto con estas obras, consideradas de suma importancia para la representación de los grandes eventos y el desarrollo de la pintura histórica en Brasil, François-René abrió una escuela de artes. Esta Escuela y Galería fue abierta en 1858 y constituyó un lugar de exposición para algunas de las pinturas arriba expuestas, como ya afirmamos, y también para la enseñanza de dibujo, pintura, arquitectura, escultura y diseño de máquinas. Muchos son los anuncios para atraer al público hacia la escuela de Moreaux, que presentaba sus pinturas y también una colección permanente que sirvió como base para la formación de sus alumnos.²⁵ Se trataba de un conjunto de pinturas italianas provenientes de la colección del cardenal Fesh, en Italia, y compradas, aparentemente, por el comendador Souza Ribeiro, figura política importante del período, coleccionista que también financiaba este proyecto de enseñanza de Moreaux.

Las décadas de 1840 y 1850 fueron especialmente productivas en la vida artística de Río de Janeiro, de manera paralela a la actividad desarrollada en la Academia Imperial de Bellas Artes. Exposiciones privadas, subastas, nuevas escuelas, la apertura del Liceo. Estos eventos e instituciones probablemente también fueron originados como consecuencia de la suspensión de las exposiciones de Bellas Artes de la Academia entre 1852 y 1859, dando a Río de Janeiro una necesaria y nueva atmósfera para los encargos públicos y privados, para el desarrollo de un ambiente artístico paralelo al académico, fundamental para el sustento

²⁵ *Correio Mercantil e Instructivo*, 5 de septiembre de 1858.

de los artistas y para su consolidación. Los hermanos Moreaux fueron, ciertamente, importantes protagonistas de este proceso.

2. Boulanger y Sisson. El mercado de grabado de hombres ilustres

Louis Alexis Boulanger y Sébastien-Auguste Sisson fueron artistas fundamentales para el campo del grabado en Río de Janeiro, que impulsaron el mercado a partir de la venta, sobre todo, de retratos de figuras ilustres de la política y de la cultura.

Boulanger llegó a Río de Janeiro en la década de 1820 y vivió los primeros años de la independencia de Brasil, conquistada en 1822. No hemos encontrado noticias sobre su formación en Francia antes de dirigirse a la capital de la corte, pero sabemos que era dibujante, grabador y calígrafo.²⁶ Otra de sus habilidades era la heráldica, y se conservan en los principales museos y archivos de Río de Janeiro diversos ejemplares de su producción artística para blasones de familias de la corte y de Pedro II, sea en hojas sueltas o en libros. El arte de la caligrafía lo llevó a la realización de invitaciones oficiales de fiestas, ceremonias de la corte y también a ser maestro de Pedro II y de sus hermanas. En el archivo del Museo Imperial, en Petrópolis, se conservan los ejercicios de caligrafía de la familia imperial, a veces acompañados de dibujos realizados en las clases realizadas por Félix-Émile Taunay, otro maestro del emperador y de las princesas, al mismo tiempo que ejercía como director de la Academia Imperial de Bellas Artes.

Fue, sin embargo, en la retratística que Boulanger se destacó en Río de Janeiro. La publicidad de su taller anunciaba retratos de figuras ilustres de la nobleza carioca y de la familia real, entre los que se destacan el retrato de la emperatriz Amelia de Leuchtenberg y de políticos de la corte, retratos que se vendían individualmente en 1845. En la década de 1840, hay un considerable crecimiento en la producción de retratos en grabado de hombres ilustres, especialmente centrados en la historia política y social brasileña. Y no solamente. El Instituto Histórico y Geográfico Brasileño (IHGB) creado en 1839 tenía, en su revista, la rúbrica “Brasileños Ilustres por las ciencias, letras, armas, virtudes, etc”, cuya función era justamente llevar al público aquellos que más se destacaban en esos ámbitos reforzando la idea de un país civilizado y progresista, marcos ideológicos de la primera década después de la coronación de Pedro II.

26 Ver Francisco Marques dos Santos. “Dois artistas franceses no Rio de Janeiro, Armand Julien Pallière e Luiz Aleixo Boulanger”, *Revista do SPHAN* 3, 1939.

Otra de las publicaciones que se asociaba a estas nociones fue el libro *O Plutarco Brasileiro*, escrito por Juan Manuel Pereira da Silva en 1847.²⁷ *Las vidas de los hombres ilustres*, de Plutarco, se renovaba en el siglo XIX en la noción del hombre ilustrado y virtuoso, ideales patrióticos formadores de la nación. También en la Academia Imperial de Bellas Artes esta misma idea se asociaba a la retratística en la década de 1840, una vez que el director Taunay expuso al público una colección de bustos antiguos de hombres ilustres. Así lo resaltaba en sus discursos pronunciados en la institución y publicados en el *Jornal del Comercio*:

Para quem se demorar nessa contemplação dos bustos célebres, para quem se entregar a esta meditação, na presença dos imortais, uma voz espiritual uníssona não tardará a ecoar, falando de glória, de atenção, à posteridade, de desprezo dos prazeres, dos interesses transitórios. Dessas cabeças pensativas, desses lábios solenes, dimanará um suave fluxo de graves e generosas admoestações: “Honrai o gênero humano, fazei-vos digno representante dele: e as vossas feições, legadas também às gerações futuras, animarão aos mesmos esforços, aos mesmos atos de virtude os descendentes da geração presente”.²⁸

A série da prateleira superior na dita sala é de sumo interesse mitológico e artístico. A espiritualização e endeusamento da forma hão de ali furtrar horas esquecidas ao homem de gosto e de inteligência. Mas a coleção da prateleira inferior, desde o no. 46 até o no. 70, a série histórica, bem que limitada e incompleta falará ainda mais de perto ao coração e a mente dos espectadores. Imagens pela maior parte autênticas! Quem não se achará preso, obrigado a voltar outra vez da última para a primeira de Homero que faz lembrar Aquiles, para Alexandre entusiasmado por ambos, deste para Augusto, de Augusto para Napoleão? Quanta eloquência no silêncio daquelas augustas fisionomias! Símbolos imortais das manifestações do gênio humano!²⁹

Dentro de la institución académica, Félix Taunay buscaba, por medio de las exposiciones y de la colección de bustos antiguos, afirmar el patriotismo, la virtud y la inteligencia, elementos fundamentales para la construcción del Brasil contemporáneo. Es importante recordar que en la Academia se produjeron también numerosos retratos del emperador Pedro II para todas las provincias de Brasil, realizados en su mayoría por el pintor José Correia de Lima. El modelo antiguo y el actual dialogaban todo el tiempo en los objetivos de Taunay como director de la Academia. El retrato fue un importante instrumento de divulgación y

27 Ver Armelle Enders. “O Plutarco Brasileiro: A Produção dos Vultos Nacionais no Segundo Reinado”, *Estudos Históricos*, Vol. 14, N°. 25, p. 2000.

28 Academia Imperial de Belas Artes. Discurso de 1846. Arquivo do Museu d. João VI, EBA-UFRJ.

29 Taunay cita, en su discurso, ejemplos antiguos y contemporáneos que son modélicos para Brasil. Academia Imperial de Belas Artes. Discurso de 1847. Arquivo do Museu d. João VI, EBA-UFRJ.

propaganda del gobernante —ejemplo para ser seguido—, como ya mencionamos arriba, y las instituciones brasileñas (Academia, Instituto Histórico y Geográfico Brasileño) trabajaron durante toda la década de 1840 para cumplir estos objetivos. Taunay resaltaba:

Uma historia sem retratos de homens célebres, sem representação de monumentos e de costumes, é letra enigmática que facilmente da memória se esvaece. Por isso cada povo, por sua vez, se esforça em consagrar por sinais duradouros todo o ato importante da sua nacionalidade.³⁰

Esta memoria visual fue producida por Boulanger en este mismo período. Los retratos de políticos, como el senador Aureliano de Sousa y Oliveira Coutinho, el consejero de Estado Caetano Maria Lopes Gama, y del maestro de música doctor Sénechal fueron grabados y vendidos en la tienda del Sr. Paula Brito,³¹ importante editor y tipógrafo, responsable por la edición de muchas publicaciones en Río de Janeiro.³² Por un lado, la Academia presentaba la virtud del hombre antiguo y su actualización con los retratos de Pedro II. Por el otro, el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño y artistas como Boulanger ampliaban y actualizaban el ejemplo del pasado dando a conocer al público a los grandes hombres de Brasil y difundiendo el gusto por la compra de retratos en grabado, práctica esta que va a extenderse hasta finales del siglo. También François-René Moreaux se dedicó a esta producción aprovechando el período de la coronación de Pedro II. En 1841, publica la *Galería Contemporánea Brasileira o Coleção de Trinta Retratos de Brasileiros Célebres*, como el visconde de Olinda y Antonio Carlos de Andrada, dibujados por Moreaux y litografiados por Heaton & Rensburg.

Años después, fue Sébastien Auguste Sisson quien promovió la mayor producción y divulgación de grabados de hombres ilustres de Brasil en *Os Contemporâneos do Brasil*, editado en 1857, y en *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, de 1861.³³ Sisson era litógrafo oficial del Imperio y, a juzgar por los innumerables anuncios en los periódicos, cada vez más elaborados, es posible decir que fue uno de los mayores grabadores del siglo XIX en Brasil. Sus ediciones de figuras ilustres —contemporáneas y brasileñas— estaban acompañadas de un retrato y de una pequeña biografía, lo que no dejaba dudas sobre el papel de sus personajes en la construcción del imperio de Pedro II.

30 Academia Imperial de Belas Artes. Discurso de Abertura do ano escolar. 1845. Arquivo do Museu d. João VI, EBA-UFRJ.

31 *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de octubre de 1845

32 Sobre Francisco de Paula Brito, ver <https://www.bbm.usp.br/node/69>.

33 Sébastien Auguste Sisson. *Galeria dos Brasileiros ilustres*. Rio de Janeiro, Lithographia de Sisson, 1861.

También los retratos del emperador y de su familia fueron grabados y vendidos al público por Sisson reforzando la propaganda política imperial y su propia reputación, al colocarse como divulgador de sus imágenes y asociando siempre su propia imagen a la idea de modernidad y elegancia, lo que atraía cada vez más al público hacia su taller. Las figuras ilustres del ámbito de la cultura y de las artes también fueron agraciadas por el artista con grabados de retratos de actores y actrices, como Mme. Charton, Anna de La Grange –en el mismo período en que fue retratada por Louis-Auguste Moreaux– y João Caetano dos Santos, uno de los más importantes actores brasileños. Sisson igualmente promovía el culto a los personajes ilustres del teatro en la formación cultural de Brasil.

El mercado de grabados de personas de la política y del teatro alcanzó un amplio desarrollo en este período, especialmente por los trabajos de estos artistas franceses. En ese punto, reiteramos la magnitud del éxito del género del retrato, ya fuera por la colección de la representación del otro como un ejemplo a seguir o un profesional para ser admirado.

3. Exposiciones privadas y la participación de los artistas franceses

Es fundamental resaltar la participación efectiva de los artistas extranjeros en el desarrollo del ambiente artístico también en relación con las exposiciones privadas en la ciudad de Río de Janeiro. El desarrollo del gusto público y privado, el incentivo a la compra de obras y el impulso al coleccionismo son cuestiones importantes en ese proceso.

En el año 1858 hubo una exposición privada en el Teatro San Pedro de Alcântara, en la ciudad de Río. Era una exposición en favor de los niños huérfanos de las Casas de Livramento y Barbonos, patrocinada por el comendador João Caetano en el Salón del teatro, que fue presentada por varios meses. El público pagaba y recibía un billete para concurrir a la compra de objetos y también de pinturas. Muchos artistas franceses participaron en esta exposición, entre ellos François Biard, François Gonaz, François-René Moreaux, Jules Le Chevrel, Claude Joseph Barandier, Henri-Nicolas Vinet, entre otros. La pintura de paisaje era una de las más atractivas en este conjunto, lo que impulsaba efectivamente la decoración de las casas.

Otra exposición también llamó la atención del público. Se trata de la primera velada (*sarau*) literaria y artística, Arcadia Fluminense, realizada en el Club Fluminense, en octubre de 1865. Compuesta por un elaborado programa de música y de lecturas, con la participación ilustre

del literato Machado de Asís con la lectura de un poema, la exposición también contaba con algo innovador para el período. Había una especie de curaduría realizada por Joaquim Insley Pacheco, nombre importante de la cultura y de las artes en Río de Janeiro, pintor que también mantenía un estudio fotográfico en la calle del Ouvidor desde 1855.

El papel desempeñado por Pacheco en la organización de las obras expuestas en el Club Fluminense puede ser considerado como una curaduría en su sentido más moderno, algo que también fue realizado en su taller particular, conforme vemos anunciado en la prensa del período. De cualquier forma, es necesario recordar el papel de François-René Moreaux al exponer la colección italiana en su Galería y Escuela de Pintura. Es posible pensar que Moreaux organizó la exposición de las obras a su manera y realizó también un tipo de curaduría en una institución privada y abierta al público.

Los franceses Jules Le Chevreil y Henri-Nicolas Vinet participaron de esta exposición en el Club Fluminense con sus obras y conquistaron espacio en la crítica de los periódicos. Se destaca que Francisco Bittencourt da Silva, arquitecto fundador del Liceo de Artes y Oficios, participó también del evento discutiendo sobre las obras y demostrando el diálogo entre los agentes de las artes, la experiencia compartida con la sociedad más allá de la Academia Imperial de Bellas Artes y otras instituciones creadas en el momento, como el Liceo fundado por Silva y sus pares.

Vale la pena mencionar que las obras que normalmente se exponían en la Casa Bernasconi atraían no solo al público, para verlas, apreciarlas, comprarlas, sino también a la crítica de arte que escribía sobre ellas en los periódicos. Fue el caso, como ya se mencionó, de los hermanos Moreaux y, vale recordar, del retrato de Anna de La Grange realizado por Louis-Auguste, que llamó la atención de la crítica, que resaltó la importancia del artista, el homenaje a la actriz y, consecuentemente, la relación entre los mundos del arte y del teatro. Son exposiciones privadas, individuales, que se constituyeron como algo innovador y moderno para el caso brasileño, principalmente si se compara con el caso francés, donde estos ejemplos se multiplicaron en el siglo XIX, principalmente a partir de Gustave Courbet y sus muestras particulares.

Conclusión

En este artículo analizamos algunos de los artistas franceses que promovieron el desarrollo de un tímido sistema artístico brasileño. La actuación de los hermanos Moreaux y los grabadores Boulanger y Sisson contribuye

a analizar cómo se concretó ese proceso tanto en sus talleres particulares como en las Exposiciones Generales de Bellas Artes. La Academia y sus exhibiciones fueron fundamentales en el desarrollo de dicho sistema artístico. Así, se revela un universo artístico productivo en paralelo a la Academia, pero también ligado a este espacio utilizado como medio de divulgación de sus trabajos y de inserción en la sociedad brasileña. Al mismo tiempo, sus producciones y actuaciones muestran la circulación de modelos artísticos importantes para la formación de los artistas nacionales y para el establecimiento de un ambiente dinámico en lo que se refiere a los encargos públicos y privados.

El retrato fue uno de los principales géneros en ese ambiente –fuera por medio de la pintura o del grabado–; asimismo, la pintura de historia encontró su espacio en la representación de los principales eventos brasileños, como la independencia de Brasil y la coronación de Pedro II. Los acontecimientos políticos y la Academia fueron ciertamente los elementos principales para el arribo, la permanencia y la afirmación de muchos artistas franceses. Se desarrollaron simultáneamente en la esfera privada y pública y supieron promover con éxito el gusto y el coleccionismo naciente lanzando bases fundamentales para el desarrollo del sistema artístico brasileño.

Marcelo Marino. "Raymond Monvoisin. El estilo y la práctica pictórica como dispositivos para la transferencia de las modas y de modelos de apariencia", *TAREA 7* (7), pp. 34-51.

RESUMEN

Las circunstancias políticas de los países sudamericanos a mediados del siglo XIX unidas al intenso desarrollo de la cultura visual tanto en Europa como en toda América Latina tuvieron un impacto fundamental en la manera de construir la apariencia. Este artículo busca explorar los vínculos entre estilo y representación de las modas en algunas obras del pintor francés Raymond Quinsac Monvoisin, activo en Argentina, Chile, Perú y Brasil. Si bien la difusión de las modas se logró en gran medida gracias a la circulación de grabados y revistas, el rol de la pintura de retratos fue fundamental en la exhibición de las maneras de vestir, de posar y de mostrarse en público. En este sentido, los modos de pintar y de representar, importados por artistas como Monvoisin, sus tradiciones pictóricas, la enseñanza académica recibida, su pertenencia a comunidades artísticas europeas más regionales primero y más urbanas después dejaron una impronta en la manera de vestir a sus retratados. La presencia de estilos de vestir de gusto francés, inglés u orientalista se dejó ver en sus obras y se trasladó a las de sus discípulos al tiempo que también influyó en los gustos y la percepción de clientes y de espectadores locales.

Palabras clave: *Moda, representación, apariencia, estilo, Monvoisin.*

ABSTRACT

"Raymond Monvoisin. Style and Pictorial Practice as Devices for the Transference of Fashions and Models of Appearance"

The political circumstances of the South American countries in the mid-nineteenth century, together with the intense development of Visual Culture both in Europe and throughout Latin America, had a fundamental impact on the way of fashioning the appearance. This article focuses on the links between Style and Representation of fashion in some works by the French painter Raymond Quinsac Monvoisin active in Argentina, Chile, Peru and Brazil. Although the diffusion of fashions was achieved largely thanks to the circulation of prints and magazines, the role of portrait painting was fundamental in the exhibition of the ways of dressing, posing and showing oneself in public. In this sense, the techniques of depiction and representation, imported by artists such as Monvoisin, his pictorial traditions, the academic teaching, his inscription in regional and urban European artistic communities, left an imprint on the way he fashioned his models. The presence of French, English or Orientalist styles of dress was observed by his disciples in his works and carried over influencing the tastes and perception of a broader group of local clients and spectators.

Keywords: *Fashion, representation, appearance, style, Monvoisin.*

TAREA

Raymond Monvoisin

El estilo y la práctica pictórica como dispositivos para la transferencia de las modas y de modelos de apariencia

Marcelo Marino¹

Algunas de las siguientes reflexiones sobre las cuestiones de la representación de la moda en la pintura latinoamericana del siglo XIX surgieron en ocasión del Congreso LASA 2019 (Boston, Estados Unidos) en torno del panel organizado por las doctoras Sandra Szir y María Lía Munilla Lacasa, “Objetos migrantes, fronteras y transculturalidad. Arte y cultura visual en el siglo XIX”. Puntualmente, el tema de la convocatoria se presentó propicio para reparar en el vínculo entre las prácticas artísticas y las estrategias para la representación de la apariencia en la pintura de artistas que viajaron desde Europa a Sudamérica durante la primera mitad del siglo XIX. Comentaré en este texto algunas obras del pintor francés Raymond Quinsac Monvoisin por ser un caso paradigmático de transferencia y difusión de un estilo y una práctica artística que tuvo un importante impacto en los países que el pintor visitó en nuestro continente.²

1 Investigador independiente. marinomarcelo@live.com.ar. <https://orcid.org/0000-0003-3146-1232>.

2 Algunas de las inquietudes que ocupan este artículo están vinculadas con el proyecto transnacional de estudio y catalogación de la obra de Raymond Monvoisin. Coordinado por Roberto Amigo, el nombre del proyecto conjunto entre Chile, Argentina, Perú y Brasil es “Monvoisin en América. Catalogación razonada de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos”.

La adecuada representación de la apariencia se tornó un problema de importancia para los y las artistas dedicados a la pintura de retratos durante el largo siglo XIX. Con el uso de la palabra “apariencia” es necesario precisar que esta hace referencia no solo a las modas y a las prendas de vestir con los que son representados los retratados, sino también al repertorio de poses, gestos y actitudes negociados entre clientes y artistas. Así, el estudio de la apariencia incrementa la densidad de las observaciones que la historia de la moda puede aportar a la historia del arte.

Si, por un lado, en sus usos primeros, la historia de la moda ha sido un útil instrumento para la datación de retratos, el género mismo frecuentemente es escurridizo en este aspecto, plantea interrogantes que suponen ir más allá de la vestimenta y nos lleva a tratar de descifrar la apariencia de los retratados. Por definición, en la noción misma de apariencia encontramos un espacio de probabilidad y de contradicción que en muchas ocasiones juega un papel central en la retórica de un retrato. Las acepciones de esta palabra, además de aludir al aspecto exterior de algo o de alguien, apuntan al carácter móvil y engañoso que la apariencia contiene. Así, el diccionario de la Real Academia Española de la lengua presenta los siguientes sentidos: “verosimilitud, probabilidad” y “cosa que parece y no es”. La última acepción, de sumo interés pues comprende la imagen pintada, es una referencia teatral: “En los corrales de comedias, escena pintada sobre un lienzo, representada por actores o montada con muñecos y tramoyas, que se ocultaba tras el telón de fondo y se descubría en un determinado momento con la intención de causar sorpresa”.

Así, la cuestión de la apariencia haría alusión al artificio, a la habilidad y al ingenio con que está hecho algo con el fin de impresionar a un espectador. Esto también supondría por definición un predominio de la elaboración artística por sobre la naturalidad. Este sentido performático contenido en la palabra y proveniente de un objeto de ilusión utilizado en escena en la comedia áurea del Siglo de Oro español podría superponerse a la construcción que en definitiva es un retrato.³ Es así que la cuestión de la apariencia y de su representación competen a los actores de esta particular puesta en escena, es decir, tanto al sujeto que se dispone para ser retratado y que construye su subjetividad para tal fin, como también a las habilidades del artista. En esta coyuntura, la vestimenta juega un rol esencial.

3 Abel Alonso Mateos. “El teatro barroco por dentro. Espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica* 2, 2007, pp. 7-46.

La pertinencia de la observación de la moda para desentrañar la difusión, la transferencia y las adaptaciones de los estilos artísticos de pintores como Monvoisin en su periplo sudamericano estará en el centro de algunos de los ejemplos que revisaré a continuación. También pretendo señalar la importancia de la consideración de las habilidades y modos del artista para representar la indumentaria y de qué forma en las variaciones de esos modos se revelaron diferentes momentos en su producción pictórica.

Ligado a esto, otro de los tópicos ineludibles en cuanto a la figura del pintor tiene que ver con el espacio de privilegio que ha ocupado siempre en la historia del arte, notablemente de Argentina y Chile. Cabe preguntarse si algo de la fortuna crítica e historiográfica de Monvoisin no merecería ser considerado en parte a la luz de estas capacidades y estrategias para representar las modas, la indumentaria y la apariencia.⁴ Con la palabra “estrategias” quiero hacer alusión también a las negociaciones entre artista y comitente, pero también a las técnicas de taller que se desarrollaron para la representación de la vestimenta notablemente durante el período de establecimiento de Monvoisin en Santiago de Chile. En el entorno de este taller, esto significa también reconocer el rol central de la pintora Clara Filleul en la investigación y puesta en práctica de diversos procedimientos para la representación de textiles en sus propias obras y en aquellas realizadas en coautoría con Monvoisin.⁵

Otra de las cuestiones relevantes para situar la producción de retratos de Monvoisin fue su proyecto de pintor. Tanto él como sus colegas en las diferentes instancias de formación y profesionalización en Burdeos, París y Roma enfrentaron, desde el momento revolucionario europeo, el desafío impuesto por un contexto político y social turbulento e inestable. Estos cambios afectaron, fragmentaron y modificaron las instituciones artísticas en diversas ocasiones y por períodos de distinta duración. La práctica artística, la fuerte competencia, la crisis y ampliación de los

4 Inútil es hacer aquí un recuento de la abundantísima historiografía que designa a Monvoisin como el mejor pintor de entre el grupo de artistas viajeros que transitaron por Sudamérica durante la primera mitad del siglo XIX.

5 Sobre el rol de la pintora, escritora e ilustradora Clara Filleul hay una intensa investigación en curso encabezada por Gloria Cortés Aliaga en el marco del proyecto de investigación citado sobre Monvoisin. Este incluye el análisis de la obra de sus colegas como Filleul y de sus discípulos y discípulas. Algunos avances de esta investigación pueden consultarse en Gloria Cortés Aliaga y Jaime Cuevas. “Género y discipulaje. Los casos de Clara Filleul y Procesa Sarmiento en el taller Monvoisin. Análisis de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo Histórico Nacional”, en AA. VV.: *Fondo de apoyo a la investigación patrimonial. Subsecretaría de Investigación*. Santiago de Chile, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018, pp. 173-193. También consultar Rolando Báez y Gloria Cortés. “Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso Clara Filleul”, en *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de Investigación*. Santiago de Chile, RIL, 2019, pp. 51-66.

géneros pictóricos y su subsecuente contaminación, las modificaciones del gusto y el fortalecimiento de una nueva clientela para la producción artística dieron forma a un campo profesional complejo para pintores y pintoras. En este contexto, la pintura de retratos fue el ejercicio obligado de casi todos los y las artistas de la primera mitad del siglo XIX. Esto impuso el desarrollo de una gran versatilidad para introducir variaciones en este género y para, en definitiva, conseguir un relativo éxito como pintor o pintora. En esta carrera muchos quedaron atrapados en diferentes modelos. Modos regionales, elementos residuales de la imaginería monárquica, revolucionaria o imperial, la paulatina crisis de la pintura de historia tal como los artistas la habían aprendido en las instituciones artísticas fueron solo algunas de las contradicciones y de las situaciones que tuvieron que sortear los artistas y las artistas del momento. No pretendo hacer aquí una historia del arte francés de la primera mitad del siglo XIX, sino tan solo introducir algunas variantes que moldearon el estilo que Monvoisin llevó a Sudamérica y operaron en su proyecto como pintor. Para este fin, me parece importante tener en cuenta que la carrera artística de Monvoisin estuvo atravesada por problemas de historia del arte francés, incluso durante su estadía en Sudamérica, y que sus logros y fallidos deben ser contrastados con el horizonte propio de un artista formado en una tradición pictórica muy compleja.⁶

En esta trama artística, pintores como Monvoisin debieron atender paulatinamente al perfeccionamiento de sus recursos técnicos en orden a satisfacer una clientela deseosa de ser representada bajo los nuevos códigos de la apariencia. Mucho se ha escrito sobre la importancia del desnudo en la formación académica a la que accedían los pintores varones y no tanto sobre el desarrollo del gusto y de la agudeza para representar la moda y la vestimenta. Los sucesivos cambios de las modas a partir de 1815 hicieron que la observación de las prendas de vestir y de los textiles que las componían fuera parte central para la actividad de los y las retratistas. Hubo un decisivo alejamiento de los modelos clásicos en el vestir de las mujeres, y hacia el fin del primer cuarto del siglo ya la silueta se había transformado. La cintura volvió a su lugar, los hombros

6 Para un panorama exhaustivo de los cambios en las instituciones francesas desde la Revolución hasta fines del siglo XIX ver Gérard Monnier. *L'art et ses institutions en France*. Gallimard, Paris, (1995) 2013. Sobre las carreras de los artistas en este contexto y las contaminaciones entre los estilos que dieron lugar a lenguajes y obras híbridas ver Harrison C. White and Cynthia A. White. *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionistes*. Flammarion, Paris, (1965) 2009; Jean-Philippe Brunet. *Cadavres et demi-dieux de la peinture romantique française de David à Delacroix*. Clochegourde, Paris, 2018. Sobre el devenir de la pintura de retratos y la profunda transformación del género ver el excelente estudio de Tony Halliday. *Facing the public. Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*. Manchester-New York, Manchester University Press, 2000.

y las faldas se ensancharon al tiempo que los accesorios encontraron nuevamente un lugar en el modelado de esa silueta. Para el caso de los hombres, los relatos generalizadores de la historia de la moda se han encargado de repetir que desde la caída del *Ancien Régime* comenzó un aburrido proceso de simplificación de las prendas de vestir y han identificado al siglo XIX como el momento del nacimiento y la consolidación de la morfología del traje de tres piezas que, con las lógicas variaciones, se mantiene hasta el día de hoy. A esto hay que agregarle el triunfo del color negro y el consiguiente rechazo a las prendas de color. Esto es en gran parte correcto. Surgió una gramática inalterable del vestir masculino formal que consistió en tres elementos de uso en conjunto durante todo el siglo XIX: el pantalón, el chaleco y la levita o chaqueta. Ahora bien, la complejidad pasó a estar en los detalles y en los accesorios, en la calidad de las telas y en la perfección del corte de las levitas, en el ajuste y adherencia de los pantalones, en el corte de cabello y en la precisión de las barbas. La pintura de retratos masculinos debió pasar a ocuparse con especial atención a estos detalles, pues eran sutiles pero sofisticados indicadores de lo que significó estar a la última moda.⁷

Las historias generales de la moda masculina no se han detenido en su mayoría a observar estas minuciosidades de las modas. Sin embargo, están presentes en la pintura y ejercen un poderoso rol no solo en la conformación de la apariencia, sino también en el estilo de los y las artistas. Al respecto, la historia del arte, desde el período revolucionario hasta la crisis del sistema académico y del Salón, ha puesto con razón mucha de su atención en las prácticas de la enseñanza artística referidas a la representación de los cuerpos masculinos desnudos. Ha sido menos el énfasis otorgado al estudio de las habilidades por desarrollar en los talleres y academias para la representación de los cuerpos vestidos. Estos cuerpos necesitaban ser representados no ya con drapeados clásicos, sino con vestimentas contemporáneas y con una apariencia acorde con ellas. Incluso los uniformes militares, en el caso de los varones, sufrieron modificaciones. Durante todo el siglo XIX fueron parte del repertorio visual de la masculinidad, pero en el conjunto de poses y formas de representarlos comenzaron a acercarse al modelo del retrato burgués. Podría afirmarse que la profusión de adornos, pasamanerías, cintas, bordados, insignias, botones y demás abalorios presentes en los uniformes militares se desarrolló en función del lugar de exhibición que estas prendas

7 Dos son los trabajos que desde la historia de la moda han complejizado y le han dado densidad al estudio de estos aspectos de la vestimenta y los accesorios masculinos de este período: John Harvey, *Men in Black*. London, Reaktion, 1995, y Christopher Breward, *The Suit. Form, Function, & Style*. London, Reaktion, 2016.



Figura 1. Raymond Quinsac Monvoisin. *Sesión del 9 Thermidor en la Convención Nacional o La caída de Robespierre*, óleo sobre tela, 166 x 260 cm, 1837. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Crédito fotográfico: Origo Ediciones.

tuvieron en las sociabilidades de la época y que resultaban innecesarios y de ninguna utilidad en el campo de batalla. Es decir que hubo un uso de la indumentaria militar que se vio afectado por los modos urbanos de la vestimenta burguesa. Me interesa resaltar la centralidad de la sensibilidad para percibir estos cambios como un fuerte determinante del éxito profesional de los y las artistas dedicados a pintar retratos.⁸

Tanto Pierre Narcisse-Guérin, maestro de Monvoisin en París y Roma, y los pintores de su generación discípulos de David, como también los coetáneos de renombre de Monvoisin se destacaron en la observación y la pericia para hacer justicia de la vestimenta masculina y del repertorio de poses que esta exigía para su mejor lucimiento. Monvoisin recibió todas estas influencias y no fue ajeno a la complejidad de sentidos que se podían representar con la ayuda de la indumentaria. Incluso en sus pinturas de historia se sirvió de esto. Su gran obra *Sesión del 9 Thermidor en la Convención Nacional o La caída de Robespierre* (1837) (FIGURA 1) es una excelente muestra del rol expresivo de los diferentes

8 Para el problema de la representación en pintura de los cambios en la moda durante la primera mitad del siglo XIX, consultar Amelia Rauser. "From the Studio to the Street. Modelling Neoclassical Dress in Art and Life" y Susan L. Siegfried. "Temporalities of Costume and Fashion in Art of the Romantic Period", ambos ensayos en Justine de Young (ed.): *Fashion in European Art. Dress and Identity, Politics and the Body, 1775-1925*. London, Bloomsbury, 2019, pp. 11-35 y pp. 60-90, respectivamente.

trajes masculinos en una imagen. La presencia de uniformes militares junto con trajes revolucionarios y burgueses aportan con su vocabulario de movimientos exaltados, tirones y empujones al *crescendo* de la tensión. Al mismo tiempo configuran un registro de la apariencia masculina en el medio de los disturbios de la contienda política. Es esta una gran escena hecha de gestos y de trajes.

Los años de formación del primer estilo de Monvoisin vieron surgir retratos exquisitos de varones burgueses y elegantes, y en línea con ellos se situaron dos retratos que lo vincularían tempranamente con su etapa futura en Sudamérica.⁹ Me refiero a los retratos pintados hacia 1827 en París de los chilenos Mariano Egaña (colección Banco Central de Chile) (FIGURA 2) y de José Manuel Ramírez Rosales (colección particular, Chile) (FIGURA 3). Ambos eran amigos, y el último, también discípulo de Monvoisin. En los dos retratos es notable la precisión en la descripción de las ropas y de las modificaciones en la moda que mencioné anteriormente. Las técnicas de sastrería cambiaron de manera notoria desde el comienzo del siglo. Es de notar que durante las décadas de 1920 y 1930 hubo un fuerte interés por la exploración del patronaje para sastrería. La ornamentación le cedió el paso a la estructura.¹⁰ El acento pasó a estar puesto en la construcción y en la calidad escultural de la parte superior del cuerpo de los varones y en el perfecto ajuste de los pantalones. Las tecnologías de la sastrería se vieron asistidas por una abundancia de métodos cuasi científicos publicados notablemente en Francia, Inglaterra y Alemania. Uno de los principales aportes de estas investigaciones sartoriales fue el establecimiento de una práctica estándar en la toma de medidas del cuerpo, una conciencia de que no todos los cuerpos son iguales y que era necesario mensurarlos de una manera metódica y clara. Otro cambio importante afectó a la manera en que se traducían el diseño de la prenda en moldes. Las nuevas investigaciones proponían resolver la moldería dándole más lugar a los cortes curvos en lugar de los ángulos rectos, lo que posibilitó siluetas ceñidas, entalladas y ajustadas. Las levitas comenzaron a ser como guantes y proporcionaron un aspecto definitivamente sentador y sensual. No es un detalle menor que esta erotización del cuerpo masculino a través de las ropas haya resultado de un contacto más cercano y más íntimo entre el sastre y el cuerpo del cliente al momento de tomar las medidas.¹¹

9 Monvoisin llegó a estudiar a París desde Burdeos entre 1815 y 1816. Luego en 1822 se trasladó a Roma desde donde volvió a París en 1825. Allí permaneció hasta 1842, año en que se embarcó con destino a Sudamérica.

10 Ver Anne Hollander. *Sex and Suits. The Evolution of Modern Dress*. London, Bloomsbury, 2016 (1994), pp. 65-66.

11 Para una descripción más detallada de las prácticas de sastrería durante el siglo XIX, ver



Figura 2. Raymond Quinsac Monvoisin. *Retrato de Mariano Egaña*, óleo sobre tela, 117 x 90 cm, 1827. Colección Banco Central de Chile. Crédito fotográfico: Origo Ediciones.

Volviendo a los retratos que me ocupan, se puede percibir en ambos una sastrería impecable y también esa compleja sintaxis de las prendas de vestir que mencioné anteriormente: levita, chaleco, pantalón a los que se suman el reloj de bolsillo, la camisa y la corbata de lazo que cierra y sujeta todo. Alcanzamos también a distinguir las materialidades

Christopher Breward. *The Suit. Form, Function, & Style*, op. cit, pp. 7-35.



Figura 3. Raymond Quinsac Monvoisin. *Retrato de José Manuel Ramírez Rosales* ("Retrato romano"), óleo sobre tela, 100 x 75 cm, 1825. Colección particular, Chile. Crédito fotográfico: Origo Ediciones.

de las prendas. Las levitas de paño de lana demostraban la nobleza de este material. La lana es naturalmente elástica pero firme, se adapta al cuerpo y le da libertad de movimiento sin quebrarse ni arrugarse. Estas características permitían el tratamiento escultural de los hombros y de las solapas, ambos rasgos perfectamente visibles en los dos retratos. Los chalecos presentan una diferencia notable en estos dos cuadros. Ramírez Rosales viste uno de nanquín o mahón amarillento que lo identificaba

sin duda como un joven seguidor de las modas urbanas del momento y lo acercaba a la figura del *dandy*. Además, esta tela de algodón era la preferida para los chalecos que se vestían durante el día para pasear. Este retrato de José Manuel Ramírez Rosales también es conocido como el “retrato romano” por la clara referencia al Coliseo en el esbozado paisaje del fondo y al fragmento arquitectónico donde apoya su brazo. Es muy probable que el lugar recreado por Monvoisin en la pintura haya sido el Foro Romano, donde Ramírez Rosales se ha sentado a descansar entre las ruinas. Hay otros elementos de su apariencia en el retrato que el pintor utilizó para vincularlo con este entorno. La capa que el retratado viste era la clásica capa utilizada desde el siglo anterior por los viajeros del *Grand Tour*. Prenda de gran versatilidad y de fácil uso, no solamente resguardaba de las inclemencias del tiempo. Uno de los usos raramente mencionados era el de protección de las prendas de vestir. En este retrato vemos cómo José Manuel la dejó caer a un costado y suponemos que ha cubierto con ella el polvo de las ruinas. Sus pantalones probablemente blancos y los faldones de la levita no se ensuciarían de esta manera, y la pose le confería un aspecto descuidadamente elegante. Sus cabellos también tienen relación con el pasado antiguo. La disposición cuidadosamente desordenada de los rulos alrededor del rostro era testimonio de toda una sucesión de cortes y peinados que aludían a los grandes personajes de la Antigüedad. Así, los estilos *à la Titus* o *à la Brutus* se venían utilizando desde el período postrevolucionario y notablemente durante el imperio en Francia. No es casual que, si Monvoisin decidió ubicar al personaje en el centro del antiguo Imperio romano, haya optado también por peinarlo de esa manera.¹²

Otros elementos importantes para mencionar son los anillos con piedras preciosas en ambas manos y la leontina de oro de varias vueltas que sostiene el reloj de bolsillo.¹³ Signos de opulencia, distinción y refinamiento, es necesario notar que los anillos no son accesorios que aparecen frecuentemente en los retratos masculinos pintados por Monvoisin. Menos aún anillos con gemas. Hay en este retrato una marcada intención de caracterización del personaje de Ramírez Rosales reforzada por su mirada tranquilamente meditativa, dirigida a algún lugar de los

12 Para una descripción de estos estilos y para las primeras referencias literarias a estos nombres consultar James Stevens Cox. *An Illustrated Dictionary of Hairdressing & Wigmaking*. London, Batsford, (1966) 1989, pp. 13, 34 y 153.

13 “Leontina” es el nombre que se le daba a la cadena que sostenía el reloj de bolsillo. Podía ser de diferentes longitudes y con eslabones más o menos gruesos. Las formas de disponerlas eran de lo más diversas. Podían cruzarse de un bolsillo al otro del chaleco colgando en el medio de un botón de este para lograr dos graciosas curvas, pero también la leontina podía elevarse hasta la camisa y engancharse en algún ojal por medio de dijes y alfileres. Monvoisin fue especialmente creativo en la representación de este elemento en sus numerosos retratos masculinos, tanto los ejecutados en Europa como los sudamericanos.

imponentes vestigios del Foro. Acaso estaba buscando una referencia que aparecía en el libro que sostiene delicadamente en su mano.

En el caso de Mariano Egaña, la pose, el entorno y sobre todo el chaleco de seda negra facetada le otorgan a la imagen otro tipo de seriedad y de compostura. Egaña aparece representado decididamente como un hombre con intereses políticos. Abogado de formación, tuvo diversas tareas como funcionario del gobierno chileno, notablemente fue ministro del Interior y de Relaciones Exteriores y embajador de Chile en Inglaterra en la época en que su retrato fue pintado por Monvoisin. No me extenderé aquí haciendo una detallada descripción de su aspecto. Me interesa solamente comparar algunos aspectos con la imagen anterior de Ramírez Rosales. Ambos caballeros visten camisa blanca de algodón, pero difieren en los materiales de las corbatas de lazo. Ramírez Rosales lleva corbata de muselina, lo que hace que su nudo se vea algo más flojo, más espontáneo. Monvoisin ha cuidado el detalle de mostrar las numerosas vueltas que esta corbata da alrededor de su cuello. Egaña fue representado vistiendo una corbata de algodón de una sola vuelta y de nudo sencillo. Sostiene esta corbata otra pieza frontal que a su vez sujeta y eleva el cuello. Esto le da cierta rigidez y una base sólida sobre la que se asienta su rostro. Las diferencias en los usos de los cuellos y de las corbatas pueden pasar inadvertidas para el espectador actual, pero eran fundamentales en la construcción de las subjetividades masculinas de aquel momento. En el caso de Egaña, Monvoisin parece haber utilizado la rigidez del cuello para acentuar su mirada firme y segura hacia el espectador del cuadro.

Mariano Egaña también porta su reloj de bolsillo. La leontina se escurre por la parte superior del chaleco y se engancha en un botón del chaleco por detrás. El reloj descansa seguro y accesible en el bolsillo del chaleco. Es evidente la evocación al uso del tiempo según la manera de exhibir el objeto. Egaña no podía perder el tiempo cuando necesitaba consultar el reloj para organizar sus tareas de funcionario. Su reloj estaba entonces en el lugar adecuado que se le destinaba en el chaleco. Es claro que Ramírez Rosales podía darse el lujo de ordenar su jornada de otra forma o quizás el tiempo fuera de importancia relativa para él puesto que el nudo de su leontina y la ubicación del reloj al nivel de la cintura demuestran que era este primeramente un objeto de adorno y luego un instrumento útil.

En este sentido, los nudos de las corbatas también se corresponden con este empleo de las horas y podrían leerse como una alusión temporal. Cuanto más sofisticado el nudo, más tiempo empleado en su ejecución. En definitiva, es preciso tener en cuenta que por más espontánea que nos resulte la apariencia de un caballero en el siglo XIX,

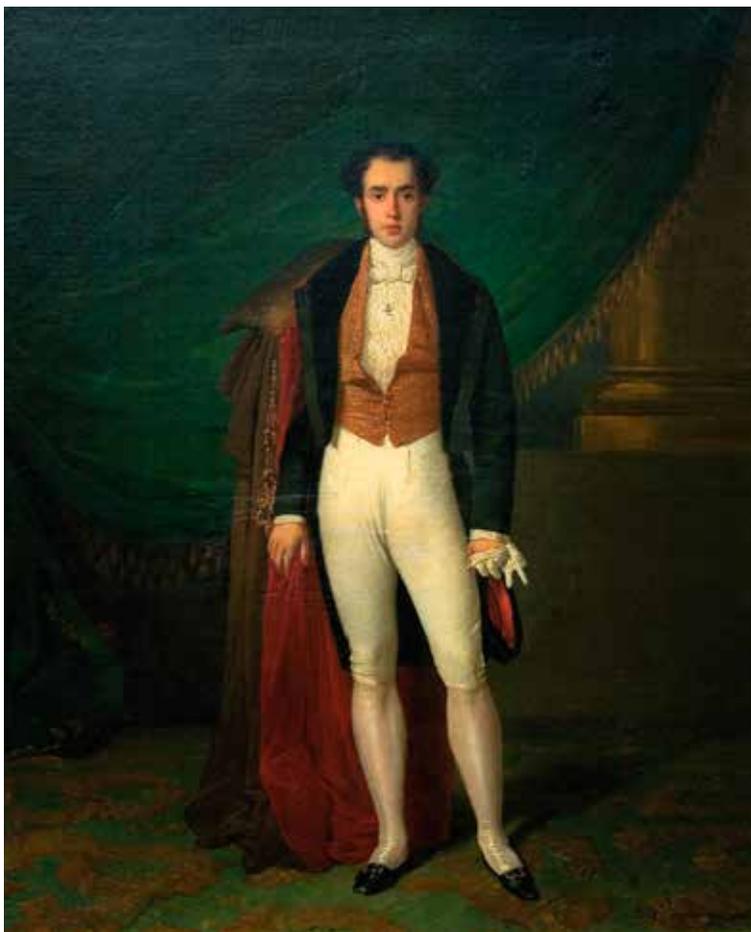


Figura 4. Raymond Quinsac Monvoisin. *Retrato de José Manuel Ramírez Rosales*, óleo sobre tela, 82 x 65 cm, s/f (circa 1827). Colección particular. Crédito fotográfico: Origo Ediciones.

en la realidad, las tecnologías del vestir, del peinado y del adorno eran sumamente complejas.

Muchas más son las cuestiones referidas a la moda masculina que se pueden observar en estos retratos previos a la etapa sudamericana de Monvoisin. Al respecto, también es interesante contrastar otro retrato, esta vez de cuerpo entero, de José Manuel Ramírez Rosales (colección particular, Chile) (FIGURA 4) pintado por Monvoisin. Claramente este retrato también debió de ser pintado entre 1827 y 1830 en París. Ahora bien, el mismo personaje del “retrato romano” luce distinto. La retórica

de su apariencia difiere del otro retrato. La indumentaria que exhibe, y notablemente, sus *culottes*, su chaleco aparentemente bordado con hilos de oro, medias de seda y zapatos planos con hebillas eran un anacronismo pues esas modas correspondían al final del *Ancien Régime* y se usaron con variantes hasta no más allá de 1810 o el final de la era napoleónica.¹⁴ Cabe preguntarse cuáles fueron las intenciones detrás de este retrato. ¿Viste acaso Ramírez Rosales un disfraz a la moda del Antiguo Régimen? En un momento en el que la paleta de colores a disposición de los varones se había reducido al negro, azul oscuro o a algunos tonos de marrón, los códigos en las prácticas del vestir eran tan estrictos que el color y sobre todo los textiles con inclusiones de hilos metálicos solían reservarse para los disfraces o para celebraciones especiales. Muchas veces los detalles de color, los textiles con diseños tejidos en *jacquard* o las superficies brillantes identificaban ropas que se vestían en otros países o en épocas pasadas.¹⁵ Otro elemento característico del siglo precedente es el *jabot* que deja ver su chaleco abierto. Este adorno había desaparecido desde hacía al menos quince años y se había remplazado eventualmente por un discreto plisado vertical de las camisas a la altura del pecho. Es de notar que el retratado lleva una capa con importante cuello de piel y pesada pasamanería con hilos dorados. Completan el atuendo los guantes, el sombrero de copa alta en una mano y nuevamente un anillo en la otra. La forma en que el retratado exhibe una mano descubierta y la otra a medio descubrir introduce un fragmento de temporalidad. Monvoisin parecería estar contando una historia en la que Ramírez Rosales apenas ha llegado a la gala y está posando para el pintor mientras libera sus manos de los guantes. Estos detalles, sumados al aparente anacronismo de la moda que porta José Manuel, nos obligan a repensar la obra y considerar la práctica del vestir y de la sociabilidad que representa la imagen, esto es, el universo del entretenimiento y de la diversión como elemento que construía un estatus. Después de todo, estos personajes eran parte central de una sociedad acomodada santiaguina que requería de testimonios visuales de su inserción en la vida de París.

Más adelante en el tiempo, en las primeras obras ejecutadas durante su paso por Buenos Aires, en Argentina, en 1842, Monvoisin activó un mecanismo de observación propio del pintor que enfrentaba una realidad visual que le era nueva al tiempo que sometía esa novedad a los modos de representación que conocía.¹⁶ Valeria Lima ha apuntado con

14 Cristina Barreto y Martin Lancaster. *Napoleone e l'Impero della Moda*. Milano, Skira, 2010, pp. 99-107.

15 Ver John Harvey. *Men in Black*, op. cit., p. 24.

16 Me refiero aquí a la tríada clásica compuesta por las obras *La porteña en el templo*, *Soldado*

certeza al hecho de que estas obras no solamente serían el resultado de la combinación de sus destrezas pictóricas europeas con la experiencia de la extranjería. La autora reconoce también en el grupo de obras porteñas “el inicio de lo que sería un largo período de aprendizaje para el artista y de experiencias definidoras de una visualidad marcadas por este y otros contactos a lo largo del siglo”.¹⁷ Parte central de este aprendizaje tuvo como objeto la observación meticulosa de las formas de vestir locales y la puesta en juego de dispositivos pictóricos importados para su representación. Ya en este momento inicial de su periplo sudamericano podemos observar que Monvoisin fue particularmente cuidadoso y puso especial atención en la construcción de la subjetividad de los personajes a partir de la metódica representación de las ropas y los gestos. El cuadro *La porteña en el templo*, de 1842 (colección particular, Buenos Aires) (FIGURA 5), es un ejemplo de esta mirada intensamente descriptiva que Monvoisin activó. Tan central fue el rol de la ropa en sus primeros cuadros pintados en Buenos Aires que podríamos llegar a considerar muchas de ellas casi como pinturas de género.¹⁸ Esta contaminación de los estilos fue propia de mucha de la producción artística de los pintores europeos que se ubicaba en la tensión entre la tradición neoclásica y el impulso romántico. Estos dos polos que se conectaban en la práctica artística de la época estuvieron presentes en diferentes grados en todos los períodos de la obra del pintor.¹⁹ La indumentaria fue un vehículo privilegiado en la representación de estas contradicciones y deslizamientos de un estilo a otro.

La porteña en el templo impacta por muchas cuestiones.²⁰ Al igual que sucede con las otras pinturas que Monvoisin ejecutó a su llegada al Río

de Rosas y *Gaucho federal*, las tres pertenecientes a colecciones privadas de Buenos Aires. A este grupo se podría agregar el *Retrato Juan Manuel de Rosas*, en el que viste poncho, del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Todas estas obras fueron pintadas por Monvoisin en 1842.

17 Valeria Lima. “Alessandro Ciccarelli e Quinsac Monvoisin: arte e politica na America oitocentista”, en *V Encontro de história da arte*. Campinas, IFCH/UNICAMP, 2009, p. 265.

18 Sobre los límites difusos de la categoría pintura de género y sobre la formación de los pintores de escenas de género en Francia, ver respectivamente Michäel Vottero. “Mise en place et développement d’une catégorie picturale aux contours incertains” y “Les visages du peintre de genre, formation et mise en place d’un métier”, ambas en *La peinture de genre en France, après 1850*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 21-57.

19 Sobre la delimitación problemática entre neoclasicismo y romanticismo ver Anita Brookner. *Romanticism and Its Discontents*. London, Viking/Penguin, 2000 y también “Neoclassicism: Some Problems of Definition”, en Robert Rosenblum. *Transformations in the Late Eighteenth Century Art*. New Jersey, Princeton University Press, (1965) 1974, pp. 3-49.

20 Una descripción minuciosa del cuadro, de la identidad de la retratada y de su relación plástica con el niño sirviente que la acompaña puede encontrarse en María de Lourdes Ghidoli. *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario, Prohistoria, 2015.

de la Plata, su calidad es altísima. El pintor estaba decidido a impresionar, y en este primer período hizo uso de sus mejores habilidades, las mismas que catorce años antes había utilizado en los retratos de los chilenos en París. En esta imagen que intentaba transmitir una idea intensa de devoción, la pose de la retratada y de su sirviente negro fue también una excusa fundamental para hacer de este, además, un cuadro sobre el vestido y sobre las modas y modos para asistir a la iglesia. Esta mujer que es como una corola negra abierta destaca sobre la fuerte textura cromática de la alfombra. Si bien hay un claro foco de luz arriba a la derecha, esta también parece emanar del rostro y de las manos de la retratada. Esto sirve para dos cuestiones. Por un lado, demuestra el contraste con la piel negra del sirviente y, por el otro, genera zonas de destellos de luz que nos sirven



Figura 5. Raymond Quinsac Monvoisin. *La porteña en el templo*, óleo sobre tela, 156 x 142 cm, 1842, Colección particular.

para apreciar que la tela del vestido es seda y que la pericia del pintor está en el difícil ejercicio de pintar ese textil en negro. Es importante destacar esto a la vez que no debe sobredimensionarse porque, después de todo, Monvoisin era un pintor maduro, y pintores como él estaban preparados para los desafíos que planteaba la representación de la textura visual de los textiles. Lo que me interesa señalar es el hecho de que Monvoisin trabajó una particular idea de belleza con esta imagen, y mucho de ello residía en los efectos de las texturas de las superficies. Desde la alfombra al brillo en el cabello perfectamente arreglado de la retratada y la definición de los volúmenes negros del vestido y del rebozo, las pieles de los dos personajes, todo en este cuadro es un estudio de cómo la apariencia de los retratados está modelada por la luz. Monvoisin se sirvió de la introspección de la meditación religiosa para mostrar estos efectos.

Algo importante para agregar al análisis de este cuadro es la presencia del dispositivo orientalista en el estilo que asumió Monvoisin para pintarlo. El problema del orientalismo ha sido discutido en numerosas oportunidades en relación con la obra de Monvoisin, pero no aún lo suficiente en relación con *La porteña en el templo*.²¹ La pose en su totalidad podría estar vinculada con las imágenes de sultanas en sus habitaciones correspondientes a las turquerías del siglo XVIII que Monvoisin conocía muy bien por las colecciones de arte de Burdeos, su ciudad natal, pero también podría hacer referencia a la intimidad de las escenas de mujeres en el harén. En ambos casos, el uso dirigido de la luz y la semipenumbra reforzarían estas lecturas. Por otro lado, la presencia del esclavo negro estaría en función de la dinámica del dispositivo orientalista. Un dispositivo paradójico, puesto que el traje europeo impecable que viste el niño negro, contrario a los efectos que tenía en el retrato de José Manuel Ramírez, por ejemplo, en donde construía la subjetividad masculina y la personalidad del retratado, en su cuerpo lo designa como sirviente. Este cuerpo infantil vestido a la europea es pertenencia de su ama y signo de su estatus. *La porteña en el templo*, por el tratamiento que Monvoisin hizo de la apariencia de los dos protagonistas, se constituiría así también como otra de las imágenes que perpetuaron e implantaron una poderosa cultura visual imperial europea haciendo uso de los motivos locales.²²

21 El artículo señero en relación con este problema es el de Roberto Amigo. "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses", *Historia y Sociedad* 13, noviembre, 2007, pp. 25-43.

22 Beth Fowkes Tobin. *Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham y Londres, Duke University, 1999. Aunque referido al contexto colonial británico y al siglo XVIII, las ideas que atraviesan este formidable ensayo son operativas para pensar los procesos de transferencia de las ideas imperialistas a través de la implantación de los estilos pictóricos en otras geografías y temporalidades.

Los retratos de París, las pinturas de historia y las primeras obras que Monvoisin ejecutó en suelo sudamericano ponen en evidencia lo fundamental que resultaba el buen manejo de las negociaciones entre moda y práctica artística. Los años que siguieron para Monvoisin en Chile y sus visitas a Perú y a Brasil significaron nuevos desafíos. La abundante producción de retratos en la capital trasandina lo obligó a disponer de un taller en donde, como ya he mencionado, trabajó con artistas ya formadas, como Clara Filleul, y todo un grupo de discípulos y discípulas entre los que cabe destacar a los cuyanos Benjamín Franklin Rawson, Procesa Sarmiento y Gregorio Torres. Es justo imaginar que, dado el volumen de trabajo que encararon en ese taller para satisfacer a una clientela ávida de retratos, las discusiones principales entre artistas formados y en formación hayan tenido como eje el problema de la representación de la vestimenta. Es en el ámbito del taller donde en definitiva se concretó esa transferencia que no solo era de técnicas y estilos pictóricos, sino también de los gustos en el vestir. De esta manera, en el ámbito sudamericano las pinturas se transformaron también, junto con las ilustraciones de moda que circulaban en la prensa ilustrada, en importantes agentes para la imitación de los modos de construir una apariencia acorde con las sofisticaciones del gusto europeo.

Claudia Roman. “El vuelo del color. Algunos usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires: *La Cotorra* (1879-1880)”, *TAREA 7* (7), pp. 52-78.

RESUMEN

A fines de la década de 1870, el dibujante brasileño Cándido Aragonés de Faria se estableció en Buenos Aires y lanzó un nuevo semanario satírico ilustrado: *La Cotorra*. Esta publicación marcó un hito en su carrera de artista gráfico, ya que *La Cotorra*—al menos según su director— fue el primer semanario sudamericano en introducir la cromolitografía como principal atracción. Una coincidencia destacó inesperadamente esa experiencia singular para el público local. Tan pronto como salieron a la calle sus primeros números, surgió una revolución violenta en Buenos Aires: la causa fue la lucha por la federalización de la ciudad. Debido a eso, los trabajadores de la revista —artistas, operadores, redactores— se enfrentaron al nuevo desafío de administrar, desde sus diversos espacios y habilidades, recursos técnicos y expresivos de una técnica novedosa en un momento informativo particularmente crítico. Este trabajo propone explorar la tensión entre los usos expresivos e informativos del color impreso, y analizar los usos, efectos y limitaciones técnicas y discursivas que impone la cromolitografía, así como también las posibilidades que abre en ese contexto particular.

Palabras clave: *Presna, color, siglo XIX, cromolitografía.*

ABSTRACT

“The Flight of Color. Some Uses and Effects of Chromolithography in Buenos Aires: *La Cotorra* (1879-1880)”

At the end of the 1870s, the Brazilian cartoonist Cándido Aragonés de Faria settled in Buenos Aires and launched a new political-satire illustrated weekly: *La Cotorra*. This new publication marked a milestone in his career as a graphic artist, since *La Cotorra*—at least according to its director— was the first South American weekly to introduce chromolithography as its main attraction. A coincidence stressed unexpectedly that singular experience offered to the local public. As soon as the first issues were in the streets, a violent revolution raised in Buenos Aires: its cause was the fight for the city’s federalization. Because of that, graphic world workers of the magazine —graphic artists, operators, writers— were faced to the new challenge of managing, from their diverse spaces and abilities, both technical and expressive resources of a novel technique at a particularly critical informative moment. This work proposes to explore that tension between the expressive and informative uses of printed color and to analyze its effects and technical and discursive limitations chromolithography impose but also the possibilities opened up by it in that particular context.

Keywords: *Press, Color, XIXth Century, Chromolithography.*

TAREA

El vuelo del color

Algunos usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires: *La Cotorra* (1879-1880)

Claudia Roman¹

Contextos del color

A fines de la década de 1870, el caricaturista brasileño Cándido Aragonés de Faria (Sergipe, 1849-París, 1911) se instaló en Buenos Aires e inauguró un nuevo semanario de humor político: *La Cotorra*, *semanario joco-serio, con caricaturas coloreadas, primero en la América del Sud.*² Faria tenía una extensa trayectoria como ilustrador-caricaturista en Río de Janeiro y, tras su paso por Buenos Aires, como otros

1 IHAYA-UBA-CONICET, Argentina. balerdiroman@gmail.com. ORCID 0000-0002-1580-2028.

2 En el *Anuario Bibliográfico* editado por Navarro Viola, el subtítulo del semanario incluye la especificación “primero y único en la América del Sud”, pese a que en el frontispicio del periódico se lee según se consigna en el cuerpo de este artículo (Alberto Navarro Viola. *Anuario bibliográfico de la República Argentina* 1880. II. Buenos Aires, Kraft, 1881. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anuario-bibliografico-de-la-republica-argentina--0/html/02a11964-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html#l_34_). La colección de *La Cotorra* puede consultarse en la Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno, en línea: https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001196657&local_base=GENER. En su primera plana, el semanario indica que su administración se encuentra en la calle Alsina N°. 55; que su precio era de \$3 en la calle por número suelto y \$10 a domicilio en la ciudad, \$40 “por trimestre adelantado en la Campaña” y \$1,60 [pesos fuertes] “en las Provincias”. El semanario satírico ilustrado contemporáneo más importante pero que no se imprimía a color, *El Mosquito*, se ofrecía a un costo muy similar (\$3 el número suelto, \$12 la suscripción mensual en la ciudad, \$45 en la campaña por trimestre adelantado y \$1,80 [pesos fuertes] las provincias). No existen datos fiables sobre la tirada y circulación de *La Cotorra*, que llegó a declarar corresponsales en San Luis, Córdoba, San Nicolás, Chivilcoy y (jera esperable!) Azul, articulando una módica red regional, que pudo ser, en la práctica, más amplia. En este trabajo, las citas del semanario se indican por sus iniciales (LC).

colegas de su época, probó suerte en París, donde se desarrolló también como artista de la industria del afiche publicitario y cinematográfico.³ La novedad que trajo a Buenos Aires fue central en esa trayectoria, porque *La Cotorra* fue el primer semanario sudamericano –según declaró su director y dibujante estrella– en introducir “caricaturas coloreadas” como su principal atractivo. La cromolitografía permitió tanto al dibujante como al público local experimentar por primera vez, de manera frecuente y regular, el impacto del color impreso y reproducido a escala periodística. Aunque el semanario de Faría ha sido relevado y abordado por la historiografía de la prensa argentina, pero salvo excepciones se lo ha señalado casi exclusivamente por esta incorporación técnica y expresiva, en la mayoría de los casos es mencionado como una “curiosidad”.⁴ Poco se sabe acerca de las condiciones en que fue producido, del resto de sus hacedores e, incluso, sobre su recepción.

La Cotorra publicó 43 números en el formato clásico de los semanarios dominicales: un pliego de unos 43 x 59 cm, con una distribución del texto en columnas y con ilustraciones ubicadas alternativamente en tapa y contratapa o en las páginas centrales. Se imprimió en la Litografía Nacional, donde también se ejecutaban –informa– sus “ilustraciones en chromo-litografía” y se distribuía (“daba la patita”, en sus propias palabras) a domicilio o mediante el sistema de venta de números sueltos en las calles. Desde su primera entrega, anunciaba que quienes estuvieran

3 Faría participó, desde mediados de la década de 1860 y hasta fines de la siguiente, de los semanarios brasileños de sátira social y política *A Pacothila* (1866) y *Pandokeu, Mefistófeles, A Vida Fluminense, O Figaro, Ba-Ta-Clan* y en muchas otras publicaciones de menor duración. En 1869 fundó *O Mosquito*, que salió hasta 1871 con caricaturas exclusivamente suyas; en 1877, creó *O Diabrete*. En 1879 viajó a Buenos Aires, donde vivió hasta 1882. A su llegada, dibujó ocasionalmente en *El Mosquito* y, poco después, fundó *La Cotorra*. En 1882 viajó a París, donde se radicó definitivamente. Allí fue caricaturista, ilustrador de periódicos y libros, diseñó e imprimió partituras, estuvo entre los primeros artistas del cartel para espectáculos, deportes, turismo y publicidades. En 1902 creó su primer cartel cinematográfico para *Les victimes de l'alcoolisme*, de Ferdinand Zecca, basado en *L'Assommoir*, de Emile Zola; desde entonces y durante diez años fue cartelista para la empresa de cine de Charles y Emile Pathé. Además de numerosas referencias dispersas, puede consultarse en línea una tesis del área de Biblioteconomía y documentación dedicada a su obra (María Irene de Araujo dos Santos. *A contribuição de Cândido Aragonez de Faria na comunicação visual e narrativa sequencial no século XIX*. São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe, 2017; <https://n.uffs.br/bitstream/riufs/6530/2/Maria%20Irene%20de%20Araujo%20dos%20Santos.pdf>). El repositorio virtual de la Biblioteca Nacional de Francia, Gallica.com, alberga carteles e ilustraciones de Faría: https://data.bnf.fr/en/12185103/candido_de_faria/#documents-about.

4 Llamo la atención especialmente sobre el libro de Hilda Sábato. *Buenos Aires en armas. La revolución de 1880*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008, trabajo que articula sus hipótesis mediante un intenso y también generoso trabajo de recuperación, contextualización y análisis de fuentes periodísticas y, particularmente, de *La Cotorra*, para iluminar sus hipótesis sobre el proceso revolucionario que derivó en la federalización de la ciudad. Ni ILs historias clásicas de la prensa argentina publicadas en la década de 1940 ni la valiosa *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina* (Buenos Aires, Editorial Docencia, 2 vols., [1985], 2013) de Oscar Vázquez Lucio (Siulnas) dan mayores precisiones sobre el semanario de Faría.

interesados podrían suscribirse en varias locaciones habituales –como la Cigarrería Florida – y en “todas las librerías” en cuyas vidrieras, además, y para potenciar el impacto de sus imágenes, se exhibían sus grabados. El primer número de *La Cotorra* se publicó el 12 de octubre de 1879, y el último, que no daba indicios de que lo sería, el 1° de agosto de 1880. El semanario renovó su redacción en el número 10 (el 14 de diciembre de 1879) y en el 25 (el 6 de junio de 1880) anunció que el equipo de redacción original retomaría su dirección.

Si bien hasta el momento no se han encontrado documentos que aporten datos independientes y detallados acerca de estos cambios, su propia dinámica, así como sus fechas de inicio y cierre, son particularmente significativas. Esa periodización demuestra que *La Cotorra* acompañó, muy probablemente de manera impensada, un acontecimiento clave para la centralización del poder estatal-nacional argentino, que tuvo como escenario urbano el de su circulación: la llamada “revolución del [18]80”. Este hecho armado constituyó el último tramo de la puja por la federalización de Buenos Aires, es decir, del proceso por el que se produjo, además de la pérdida de parte del territorio de la provincia para su federalización (es decir, del que en buena medida corresponde a la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires), la pérdida correlativa de la jurisdicción de la provincia de Buenos Aires sobre ese territorio, cedido al que sería enseguida, y en ese mismo acto, Estado nacional. Más importante todavía, supuso la pérdida definitiva de la autonomía de la provincia para decidir sobre lo que hasta entonces le garantizaba buena parte de sus ingresos económicos: los devengados por su puerto.⁵

El vínculo orgánico de buena parte de la prensa decimonónica con fuerzas y partidos políticos en pugna, así como su capacidad instrumental para campañas específicas, ha sido subrayado y descripto en muchas oportunidades.⁶ Por su índole, previsiblemente, la prensa satírica fue

5 Sobre el proceso de federalización, además de Hilda Sabato. *Buenos Aires en armas...*, op. cit., ver Tulio Halperín Donghi. *Proyecto y construcción de una nación (Argentina, 1810-1880)*. Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1980, y Oscar Ozlack. *La formación del estado argentino*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.

6 Para lecturas clásicas y otras renovadas sobre estas cuestiones, ver Tim Duncan. “La prensa política: Sud América, 1884-1892”, en G. Ferrari y E. Gallo (eds.): *La Argentina del Ochoenta al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 761-782; Tulio Halperín Donghi. José Hernández y sus mundos. Buenos Aires, Sudamericana, 1985; Hilda Sabato. “Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900)”, en C. Altamirano (dir. de la obra) y J. Myers (dir. del vol.): *Historia de los intelectuales en América Latina*. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo. Buenos Aires, Katz, 2008; y Laura Cucci y María José Navajas (coords.). “Dossier: prensa y política en la segunda mitad del siglo XIX”, Plataforma del Programa Interuniversitario de Historia Política 1, mayo de 2012. Disponible en línea: <http://www.historiapolitica.com/dossiers/prensapoliticax/>.

particularmente apta para esta última función.⁷ Sin embargo, el proyecto de *La Cotorra* no parece haber respondido exclusivamente a esa norma. Muy por el contrario, sin descartar la sátira política, que contaba ya con antecedentes importantes en la prensa de la región, este semanario se presentó desde sus primeros números, y como permiten comprobar de inmediato la acumulación de avisos comerciales en la primera plana, su nombre y su vistoso frontispicio, ante todo como “colorido” y mercantil (FIGURA 1). La inclusión en sus páginas de “recetas de domingo” y “charadas” refuerza la apelación que en su época se denominaba “festiva”, que englobaba un espectro de publicaciones orientadas al entretenimiento y ocio, no despojadas de matices pedagógicos o utilitarios, y dirigidas por lo general a un público tanto masculino como femenino.⁸ Pese a la presencia en primera plana de caricaturas políticas, que marcaba su ingreso al grupo de las publicaciones de sátira política que ya tenía una presencia consolidada en el conjunto de la prensa porteña, *La Cotorra* se presenta como una publicación no exclusivamente facciosa ni editada para una coyuntura política específica, sino, en todo caso, “moderna”, si se entiende por este adjetivo el hecho de que, sin excluir de sus páginas la actualidad y el comentario político, sus recursos verbales y visuales estarían al servicio de su autonomía mercantil.

La cultura impresa local y el sistema de la prensa porteña, sin embargo, negociarían sus propias lógicas —como ocurría, y probablemente ocurre todavía cada vez— con el nuevo semanario. Justamente en octubre de 1879, cuando se publicó su primer número, el presidente argentino Nicolás Avellaneda anunció su intención de hacer de la ciudad de Buenos Aires la capital nacional federalizando su territorio. El conflicto se resolvió en un enfrentamiento militar, territorial, que pocos meses después, en junio de 1880, se desplegó en las calles de la ciudad con violencia de guerra civil. El evento era inusitado para sus habitantes, porque la ciudad modernizada no había sido jamás escenario castrense. Las fuerzas militares, que por primera vez combatieron en las calles

7 *La Presidencia*, por ejemplo, fue un periódico satírico “estacional”, que se publicaba en épocas de preparación de lo que entonces se llamaban “trabajos electorales” (la reunión de fuerzas propias para ganar la elección, mediante actividades específicas, ver Hilda Sabato. *Buenos Aires en armas...*, op. cit., p. 60). Salió, por ejemplo, en 1873 y 1877. Durante el carnaval también se publicaban periódicos especiales que aprovechaban esa circunstancia tanto para vehicular fuerzas partidarias como por las posibilidades gráficas para la sátira social que ese evento anualmente renovado sugería.

8 Ver Víctor Goldgel. “Caleidoscopios del saber. El deso de variedad en las letras latinoamericanas del siglo XIX”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Vol. 18, N°. 36, 2010, pp. 272-295; Sergio Pastormerlo. “Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870)”, en: V. Delgado y G. Rogers (eds.): *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*. La Plata, Universidad de Nacional de La Plata, 2016, pp. 13-37.



Figura 1. Portada, *La Cotorra*, Año 1, N° 1, Buenos Aires, 1° de octubre de 1879, p. 1. Fotografía de la autora.

de Buenos Aires disputando literal y simbólicamente su ocupación, enfrentaron a las de las guardias nacionales de la provincia de Buenos Aires, lideradas por quien era entonces su gobernador, Carlos Tejedor, con las comandadas nominalmente por el presidente argentino Nicolás Avellaneda y militarmente por quien sería, poco después, el primer

presidente de la Argentina como Estado moderno, Julio A. Roca. A fines de junio, el gobernador Tejedor renunció, y en agosto la provincia fue intervenida. Esta sucesión de acontecimientos no solo resulta significativa por su carácter de actualidad ineludible para un semanario de sátira política, sino, además, por un motivo cualitativamente diferente: porque este tramo final de la disputa por la federalización de Buenos Aires era un conflicto que, a diferencia de lo que podía ocurrir por las disputas electorales o por otro tipo de controversias entre facciones, para los contemporáneos no tenía un modelo de resolución previo; lo que se sumaba, como ya se apuntó, a su dinámica violenta y a la aceleración vertiginosa de los sucesos. Es decir que requería un rapidísimo relevo noticioso en una coyuntura cuya definición, para los contemporáneos, era notablemente incierta. Desde la perspectiva de un medio de prensa, esto significaba aguzar las estrategias y modelos de representación puestos en juego. Si se añade que, aun cuando se tratara de una convención usual en la época y no necesariamente de un posicionamiento político innegociable, *La Cotorra* se declaraba “independiente” de alineamientos partidarios *a priori*, se comprende que la tarea de registrar, diseñar y poner a circular pequeñas viñetas a color sobre los sucesos cotidianos involucraba un desafío notable y con planos diversos: comerciales, estéticos, técnicos y también, claro, políticos.

Motivos del color

La Cotorra se ubicó, entonces, en parte por deliberación, en parte por las condiciones del contexto político-social en que surgió y circuló, y en parte por azar, en una triple tensión entre su decisión de proponer una innovación técnica y expresiva a través de la cromolitografía, su definición como políticamente independiente en una coyuntura cambiante e incierta y, finalmente, su consecuente voluntad de sostenerse a partir de una vocación comercial, ligada estrechamente con la innovación que ofrecían las “caricaturas coloreadas”. El aviso repetido en su última página sobre los trabajos litográficos y cromolitográficos que se ejecutaban en su misma imprenta, y que podían interesar a “literatos, hombres de ciencia y editores”, sugiere, justamente, que buscaba presentarse también como vitrina de exhibición de las posibilidades que brindaban ambas tecnologías, puestas al servicio del conocimiento moderno y del mercado editorial.

Al estudiar la colección completa en función de estos cruces, una primera comprobación de interés es que la novedad técnica declarada como innovación regional (el semanario reclama, como se indicó, ser “el

primero con caricaturas coloreadas de América del Sur”) evoluciona en sus páginas de una manera singular. Basta contemplar la ostentación con que dispone del uso de los colores en el primer número y confrontarlo con los subsiguientes para advertir que pasa de un despliegue exuberante, que con cierto anacronismo podría denominarse sensacionalista, a un uso moderado y administrado del color. En efecto, ese primer ejemplar exhibe imágenes en muchos colores, tramas y tonos contrastantes; ilustraciones que no solo ocupan, como es de uso en la época, el centro de la primera plana y el frontispicio, sino también cualquier otro espacio de la página. A esto se suma una concepción iconográfica del diseño y la tipografía no habituales, que pone especial atención al modo en que se separan las columnas de la página, y a los marcos que destacan los avisos comerciales. Con el correr de la publicación, este avance del color cede paso a un uso mucho más dosificado y a la vez preciso. No hay indicaciones explícitas ni indicios de que este cambio obedezca solo o necesariamente a una restricción de costos o a un problema de producción, esos dos tópicos del diarismo decimonónico que hacen también a cierto tono épico que suelen adoptar las publicaciones sobre la misión de la prensa y sobre la incompreensión de los lectores respecto de los sacrificios que editores e impresores realizan para poner en página productos cuidados. Nada de esto se verifica aquí. En una buena hipótesis puede considerarse que esa transformación obedece, en cambio, a una decisión expresiva. O, en todo caso, que cualquiera fuera su causa, el semanario deliberadamente convierte esa circunstancia en una posibilidad para ensayar resoluciones formales que exploran las posibilidades de delinear un código cromático propio; en decisiones que se toman, justamente, mientras el semanario mismo y sus dibujantes y coloristas descubren las posibilidades técnicas y expresivas que se están ensayando.

Faría, el dibujante cuya firma aparece más frecuentemente en el semanario, tenía una larga trayectoria como ilustrador al momento de integrar *La Cotorra* y había incursionado ocasionalmente en el trabajo con el color impreso en algunos semanarios brasileños.⁹ Sin embargo, como se apuntó, esa experiencia no aparece en las páginas de este semanario bajo la forma de un dominio técnico o artístico afianzado, sino, por el contrario, como una serie de tanteos sucesivos, seguramente en búsqueda

⁹ *Ba-Ta-Clan. Chinoiserie Franco-Brésilienne* (1867-1871) y *A Vida Fluminense. Folha Joco-Séria Ilustrada* (1868-1875), dos semanarios cariocas en los que publicó Faría, incluyeron caricaturas a color. No obstante el indudable protagonismo de Faría en la publicación, el frontispicio de *La Cotorra* está firmado por [Carlos] Clérice. Otras ilustraciones, como por ejemplo la caricatura del primer número, están firmadas por “Strogo” (por ejemplo, la caricatura de tapa del número 1). Podría tratarse de un seudónimo, ya que todas las referencias disponibles sobre este nombre remiten a este mismo semanario. Salvo indicación en contrario, todas las ilustraciones y caricaturas citadas en este trabajo están firmadas por Faría.

de la sintonía o aceptación por parte de los consumidores. Puede anticiparse que esos ensayos, enmarcados en el particular contexto en el que el semanario circuló, derivaron en un hallazgo de una serie de recursos que permitieron a *La Cotorra* dar un sentido político al uso del color y proponer a su público un código cromático propio. Este proceso dio un carácter literalmente experimental al semanario en términos técnicos y artísticos; rasgo evidentemente inusual para un tipo de publicación, como la prensa satírica, fuertemente convencional por definición.¹⁰

Las condiciones de producción técnica de la cromolitografía habilitan, en parte, esa dimensión experimental. Si bien el término suele designar un conjunto amplio de técnicas y tecnologías, en todos los casos alude a métodos de impresión que permiten estampar más de un color (considerando al negro un color) y que requieren —a diferencia de la coloración manual— impresiones sucesivas para cada uno de ellos.¹¹ Bajo cualquiera de sus formas, por tanto, la cromolitografía designa procedimientos mecanizados y tendientes a la producción industrial de la imagen, que por su dinámica seriada y la sucesión de pasos discretos que requieren, solicitan planificar su producción con mayor anticipación que otros procesos de impresión mecánica (como la litografía en blanco y negro). Dibujante, impresor y colorista (que pueden o no coincidir en el mismo sujeto) deben prever la cantidad, combinación y sucesión de aplicación de los tintes, más allá del posible añadido de otros detalles.¹² La cromolitografía no solo encarece la publicación de los periódicos por este carácter trabajo-intensivo y por los insumos que requiere, sino que además, por las características de su sistema de producción, ralentiza por eso mismo los tiempos de impresión. El artista cromolitógrafo que opera sobre una realidad política cambiante debe decidir, entonces, siempre con riesgo, qué proporción de su diseño puede perverse, qué zonas deben quedar sin definir hasta el último momento posible y, por último, especular con qué tonos transmitirá su mensaje para que no sea solamente —aunque sin duda deba ser— visualmente atractivo y en especial

10 Sobre las convenciones de la caricatura y sus recursos más extendidos, ver Ernst Gombrich. "El arsenal del caricaturista", *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, [1963] 1998, pp. 163-181.

11 Sigo en este punto el estudio de Michael Twyman. "Preface", *A history of chromolithography: printed colour for all*. The British Library-Oak Knoll Press, 2013, p. 7. Twyman explica además que si bien la cromolitografía se había patentado en 1837, no se generalizó hasta el último tercio del siglo, y convivió largamente con formas de colorear imágenes más antiguas —como el coloreado a mano alzada o mediante estenciles— y mucho más modernos —el fotograbado (p. 7). Agradezco la generosidad de Sandra Szir por el acceso a esta bibliografía.

12 Sobre las complejidades de la técnica litográfica y las habilidades que demanda, ver Michael Twyman. "Hand-colouring or chromolithography: the pros and cons", *Bourgerie & Jacobs*, 2018. Disponible en http://www.hear.fr/sites/didactique_visuelle/bourgerie-jacob/an-article-of-professor-michael-twyman/.

cuando se la pone al servicio de la sátira política, para dar el tono (la metáfora se literaliza en este caso) que se busca frente a cada situación.

Aunque en términos generales es cierto que hasta *La Cotorra* no circularon periódicos impresos a color de manera regular en Buenos Aires, la ilustración a color sobre distintos soportes y mediante diferentes técnicas era desde ya un procedimiento conocido y utilizado desde un siglo atrás. Para el momento en que el semanario de Faría comenzó a circular el color impreso tenía una historia marcada por una fuerte impronta político-partidaria en la visualidad local. Las litografías coloreadas de “Trages y costumbres” de César Hipólito Bacle son quizá uno de los ejemplos tempranos más conocidos de uso pintoresquista del color en Buenos Aires.¹³ La prensa también había hecho uso, en la medida de sus posibilidades, del color. A fines de la década de 1820, Juan Lasserre puso en juego ese código cromático en su serie de periódicos, los *Diablos*, algunos de los cuales se imprimieron en tinta roja para aludir tanto a su carácter “infernial” como a la presencia facciosa del Partido Federal, identificado con este color.¹⁴ La adopción del punzó (y por extensión, del rojo en diferentes tonalidades) como color oficial por parte del gobierno de Juan Manuel de Rosas y el posterior decreto de obligatoriedad de portar divisas de ese color en febrero 1832 articularon dos movimientos significativos mediante los que sucesivamente el gobierno se apropiaba de un símbolo partidario —el rojo o “colorado” era el color del Partido Federal desde sus inicios— para institucionalizarlo y, al hacerlo, lo investía de una capacidad disciplinadora, correlato de acciones concretas de coacción en la vida pública. La literatura de la época, y parte de la que se produciría años más tarde ficcionalizando algunos hechos de la guerra civil entre unitarios y federales, estabilizó ese código cromático en la oposición entre el “colorado” o “punzó” rosista y el celeste, verde o azul con que se identificaban los unitarios o liberales.¹⁵

13 Las láminas de Bacle salieron a la venta entre 1833 y 1835. Cuando se completó la colección, se vendieron en dos modalidades: láminas iluminadas a cien pesos el ejemplar, y sin color, a cuarenta pesos. Ver Alejo González Garaño. “Prólogo”, en *Bacle & Cia. Impresor litógrafo del Estado. Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires. 36 litografías coloreadas* (edición facsimilar). Buenos Aires, Viau, 1947. Disponible en https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=000196296&local_base=GENER.

14 El Diablo Rosado, El Hijo Mayor del Diablo Rosado, El Hijo Menor del Diablo Rosado y El Hijo Negro del Diablo Rosado son los cuatro periódicos que Juan Lasserre publicó en Buenos Aires entre 1828 y 1829. Los cambios de nombre buscaban eludir la censura. Para una revisión del periodismo de Lasserre y de su biografía, ver Julio Eduardo Moyano. “Juan Lasserre: inmigrante francés y periodista rioplatense (1826-1850)”, *Historia* 38, 9 de septiembre de 2019. Disponible en <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2019027>.

15 Ver Marcelo Marino. “Moda, cuerpo y política en la cultura visual durante la época de Rosas”, en M. I. Baldassarre y S. Dolinko (eds.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, CAIA-Eduntref, 2011, pp. 39-63.

En la década de 1860 comenzaron a circular en Buenos Aires con cierta regularidad semanarios ilustrados de distinto tipo, entre ellos, *El Correo del Domingo* (1864-1868), *El Tom Pouce* (1866), *El Plata Ilustrado* (1871-1873) y *El Mosquito* (1863-1893). En la década siguiente se publicaron varios más, aunque algunos tuvieron muy corta duración. El surgimiento de nuevas propuestas editoriales de prensa ilustrada en un campo en el que *El Mosquito* hegemonizaba la distribución de imágenes satíricas y también de otro tipo (los retratos no caricaturescos y los avisos comerciales ilustrados comenzaban a hacerse habituales en sus páginas), el recurso del color se presentó como un rasgo distintivo que podría disputarle ese dominio. *Le Tam-Tam* (1872), un semanario escrito en francés que publicó pocos números, fue probablemente uno de los primeros en ensayarlo. Los ejemplares que se conservan permiten rastrear algunas caricaturas a dos o tres colores, cuyo asunto es de orden político o vinculado con el espectáculo (retratos de cantantes de ópera de paso por Buenos Aires). Por entonces, los lectores porteños podían acceder también a algunas publicaciones de origen extranjero con distribución americana, como el *Correo de Ultramar* (1843-1886) o *El Americano* (1872-1874), dirigido en París por el periodista argentino Héctor Varela y distribuido en varias capitales hispanoamericanas, que incluían ocasionalmente imágenes coloreadas, entre ellas figurines y láminas de moda coloreadas, en suplementos, separatas o en cuerpo del texto. En el caso de las láminas, estas eran anunciadas con gran anticipación (y con su entusiasmo característico) por el director. Pocos años después de *Le Tam-Tam*, un nuevo semanario ilustrado se presentó, orgullosamente, como “la primera publicación en colores que se hace en las Repúblicas del Plata”. *Los Grandes Pigmeos. Único periódico colorido político-umorístico* [sic] llegó a publicar solo ese número, fechado en febrero de 1876. La proclamación de este carácter pionero, no obstante, no lo impulsó a revelar el nombre de sus directores o editores (los nombraba como “Los Pigmeos”) ni a estampar una firma en la caricatura de Domingo F. Sarmiento que se desplegaba a “seis colores, esto es seis diferentes impresiones” en su lámina central. La presentación del semanario indica con claridad tanto la trama visual en la que buscaba intervenir como lo elemental del desafío que el nuevo medio se proponía sortear: “Si acaso el primer ensayo no sale tan bien como deseamos, prometemos poner todo nuestro empeño para rivalizar con las publicaciones de este género que nos vienen de Europa”.¹⁶ En Londres, *Vanity Fair*

16 “Al Público”, *Los Grandes Pigmeos* 1, febrero de 1876, p. 1 c. 1. *Los Grandes Pigmeos* sitúa su redacción en la calle San Martín 52 y declara una tirada de 5000 ejemplares por la Imprenta Italiana. Se conserva en la Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno. Su digitalización está realizada en blanco y negro. Disponible en https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001303793&local_base=GENER.

había comenzado a publicar sus celebradas láminas cromolitografiadas de caricatura política en 1868. Los parisinos *La Silhouette* y *La Caricatura* habían usado ocasionalmente la litografía coloreada a fines de los 1830, pero desde la segunda mitad de la década de 1860 ya eran varios los semanarios que publicaban con frecuencia caricaturas a color o con detalles de color (entre ellos, *La Lune*, *L'Eclipse* y, ya en los primeros años de la década de 1870, *Le Grelot*, *Le Scie*, *Le Sifflet* y *Les Fils du Père Duchêne Illustré*). En Barcelona, la prensa satírica ilustrada en color se había abierto paso con *La Flaca* (1869) seguida, en años sucesivos, por varias publicaciones satírico-políticas impresas en esa ciudad y en Madrid. Más cerca en el mapa, desde 1867, el semanario carioca *Ba-Ta-Clan* había publicado por primera vez caricaturas a color, seguido algunos años más tarde por *A Vida Fluminense* (que en 1875 distribuía sus últimos números) y por otros que popularizarían las imágenes a color en la prensa ilustrada. En Buenos Aires, sin duda, había llegado el momento de *La Cotorra*.

Color, política y velocidad: usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires

En ese marco, la publicación del semanario de Faría debía enfrentar un doble desafío: por un lado, producir un salto de calidad técnica y de impacto visual, que le permitiera ser una empresa sustentable; por otro, afinar un sistema de percepción y recolección informativa suficientemente veloz y sensible como para que la técnica cromolitográfica pudiera aplicarse no solo a imágenes ornamentales, es decir, de manera más general, a aquellas en que ese atractivo incitara al consumo. La sátira social podía articularse bien con esos usos y funciones, pero en un periódico satírico inscripto en la visualidad del Río de la Plata, esas imágenes coloridas debían dialogar además con la actualidad política. A este imperativo, que ya explicitaba Los Grandes Pigmeos, se sumó, en el caso del semanario de Faría, el complejo y vertiginoso contexto desatado casi simultáneamente con su salida. A continuación se presentan algunas de las resoluciones formales a las que recurrió *La Cotorra* para lidiar audaz y creativamente con sus circunstancias.

Los seis números iniciales del semanario dejan ver nítidamente los reajustes y correcciones que marcan un primer momento de la publicación. En esas primeras planas se presenta el frontispicio que identificará al semanario –de acuerdo con las convenciones de la prensa decimonónica, un espacio privilegiado para el despliegue simbólico, iconográfico y tipográfico de la propuesta que los individualizará–. Ocupa el centro de la página un retrato caricaturesco o una escena alusiva de

actualidad política, que configura lo que La Cotorra titula a partir de su segundo número como “Galería Chusca de La Cotorra”.¹⁷ En los cuatro primeros números la caricatura central está enmarcada por una serie de pequeños avisos publicitarios, contenidos cada uno de ellos, a su vez, por una guarda delgada de color. La sola yuxtaposición de estos dos elementos produce un mensaje que excede su indudable valor ornamental. En esta puesta en página moderna, el carácter mercantil del periódico sostiene su proclamada independencia política, sin renunciar a la originalidad tipográfica de su ejecución.¹⁸ Las páginas centrales de estos primeros números se reservan para texto, sin un tratamiento tipográfico distintivo más allá del diseño habitual para la época. La última página retoma el color, ya sea por la presencia de bicromías en las guardas que rodean avisos y texto (en el número 1 y 4, en azul y rojo, respectivamente) o a las caricaturas (número 3, de nuevo en azul). A partir del quinto número los avisos comerciales desaparecen, y las caricaturas de Faría ocupan completamente la página, a veces con un detalle de color (FIGURA 2).

El frontispicio inicial, como se mencionó, oculta apenas la firma de Carlos Clérice.¹⁹ Sobreabunda en colores que acompañan también las dos columnas informativas que flanquean el logo y que, en ese número

17 Las “Galerías” de retratos, serias y cómicos, históricos o “de contemporáneos”, se incluían con frecuencia en las publicaciones periódicas ilustradas de la época. Además de cumplir una función, consagratoria y publicitaria para el personaje retratado y de prestigiar tanto al dibujante como al impresor y al medio que las incluía si resultaban de calidad, ofrecían a las empresas periodísticas dos recursos valiosos (en parte, similares a los que cumplió la novela-folletín): en tanto formato seriado, incitaban a la compra para completar la colección; además, podían imprimirse y venderse como láminas sueltas por separado, en papel de mejor calidad, a colores, y un sinfín de variaciones más que permitían optimizar y amortizar sus costos.

18 Como se ha señalado reiteradamente, en 1867 el diario porteño *La República* tomó la decisión de ofrecer su venta por número suelto, voceado en la calle. Buscaba, así, aligerar los condicionamientos discursivos y financieros a los que estaban sujetos los diarios que dependían de las subvenciones estatales o suscripciones partidarias para su existencia. El sistema de venta callejera tuvo éxito, y rápidamente todos o casi todos los periódicos lo adoptaron. Para un panorama de las condiciones de financiación de la prensa decimonónica en la región, ver nota.5.

19 Clérice había dibujado en casi todos los periódicos satíricos ilustrados de Buenos Aires desde mediados de la década de 1870, por lo que su trazo debía resultar familiar para el público de *La Cotorra*. Su firma no fue frecuente en el semanario. 1879 fue un año excepcional en su carrera artística: se le encargó ilustrar dos obras literarias exitosísimas entonces, y que tendrían un papel central en la historia de la literatura argentina: *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández y *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez. En las “Cuatro palabras de conversación con los lectores” que anteceden al poema de Hernández, el autor elogia particularmente sus láminas. Algunas imágenes del folletín de Gutiérrez, en tanto, habían aparecido en la publicación de prensa y se agregaron otras para la edición en folleto. En el frontispicio de *La Cotorra*, la firma de Clérice aparece al revés, aunque el resto de los textos se leen en sentido correcto. Esto podría indicar o bien que el dibujo y su firma corresponden a una impresión diferente que el resto del texto, o más probablemente –sobre todo, si se atiende a que la “E” final del nombre está tratada como una inicial– que esa inversión es deliberada, un recurso juguetón que apenas dificulta la identificación de su nombre. A partir del número cinco del semanario esa firma desaparece.



Figura 2. Detalle frontispicio, *La Cotorra*, Año 1, N°. 1, Buenos Aires, 1° de octubre de 1879, p. 1. Fotografía de la autora.

inicial, se imprimen sobre fondo amarillo vibrante. Ya en el tercer número los laterales no están coloreados, y las guardas de los artículos son más delgadas y simples. En el sexto, el color adicional desaparece también del frontispicio, y su uso queda reservado para la caricatura central. La leyenda “Galería Chusca...” desaparece también de la caricatura central de tapa, que casi sin excepción estará ocupada no por retratos caricaturescos, sino por una o más escenas satíricas, casi siempre en clave alegórica.

En suma, en estos primeros números el semanario pasa de un despliegue profusamente colorido, que exhibe su singularidad cromática saturando la presencia de este recurso en diferentes formas, a un uso mucho más moderado del color. Los cambios son graduales, pero se definen en el quinto número (9 de noviembre de 1879) y se acentúan en el siguiente (16 de noviembre de 1879) calibrando la paleta del resto de la colección.

La eficacia de las caricaturas coloreadas depende, al menos en parte, de las formas en que se equilibra el cuidado en el tratamiento de la imagen, el tiempo que requiere su impresión y la velocidad con que se las pone en circulación como respuesta satírica potente a un evento o personaje determinados. Toda una serie de caricaturas pudo ser prevista con antelación, dado que sus motivos refieren al calendario civil, público y social, y se subordinan a él. Ciertas efemérides patrias, fiestas como la Navidad, el Año Nuevo, Carnaval y Pascua permiten preparar escenas relativamente aptas para adaptarse a diferentes situaciones y personajes que serán blanco de la sátira, ya que además cuentan, muchas veces, con modelos de narrativa pictórica célebres, que el público puede reconocer con facilidad. El prestigio en la copia y variación de esos modelos, adicionalmente, se transmite sobre el dibujante que firma estas escenas y las colorea, y también sobre la publicación.²⁰

20 Por ejemplo, “Bazar político de La Cotorra”, *LC*, Año I, N°. 11, 21 de diciembre de 1879,

De manera similar, y sin siquiera el condicionamiento del calendario, las caricaturas alegóricas cuyo soporte es, en alguna medida, intertextual y basado en textos canónicos o de lectura muy extendida, como por ejemplo ciertos pasajes bíblicos que muchas veces contaban también con modelos plásticos prestigiosos y conocidos, fácilmente podían ser previstas y planificadas con anticipación.²¹ Cualquier caricatura de Sarmiento —estaba probado por la prensa satírica previa— garantizaría el éxito de ventas de ese número semanario; cualquier caricatura de Sarmiento impresa en rojo, que para el público argentino solo podía sugerir que portaba su aborrecido “rojo federal”, constituía un gesto de máxima economía y máximo rinde de la impresión a color: era un chiste en sí mismo (FIGURAS 3, 4 y 5).²² En todas estas oportunidades la elección temática de la representación, la clave estética utilizada y el recurso intertextual aludido pertenecen a un acervo de recursos que o bien están ya inscriptos en el género o el formato (son parte del “arsenal del caricaturista”, como lo llama Gombrich), o bien son parte de la competencia enciclopédica del autor (vale decir, del catálogo de imágenes mentales y físicas disponibles por su formación, capacidad y experiencia). La decisión sobre el color en determinada imagen (cuánto, dónde, cómo, en qué combinaciones y proporciones utilizarlo) se toma sobre ese repertorio disponible y conocido, lo que permite hacer de ella la clave para la eficacia satírica y también para el lucimiento del artista que, en esa distinción, distingue su obra y se distingue.

Quizá la máxima expresión de esta línea pueda encontrarse en una ilustración artística, no satírica, firmada por Faría: “La inundación. Tomado de *París-Murcia*, grabado de Gustave Doré” (FIGURA 6).²³ La cuestión de las inundaciones en Murcia había sido tratado ya en la tapa del semanario dos semanas atrás, y era objeto de un texto relativamente extenso en el mismo número.²⁴ En la

p. 1; “La fiesta de navidad y la adoración de los Reyes Magos”, *LC*, Año I, N°. 12, 28 de diciembre de 1879, p. 1; “Carnaval política y civil”, *LC*, Año I, N°. 17, 1° de febrero de 1880, p. 1; *LC*, “Semana Santa. Un buen ayuno”, “¡Aleluya!” (firmado por [Pierre Henri] Brispot, en una prueba más de la circulación global de las imágenes impresas), “Pascuas – vigilia” (sin firma), *LC*, Año I, N°. 25, 28 de marzo de 1880, p. 2.

21 Así, por ejemplo, en “Adoración de la vaca de oro”, *LC*, Año I, N°. 6, 16 de noviembre de 1879, p. 1; “Merodeo en el jardín de las pitanzas”, *LC*, Año I, N°. 21, 29 de febrero de 1880; “La tentación del casto José”, *LC*, Año I, N°. 25, 28 de marzo de 1880, p. 3.

22 Ver “Galería chusca”, *LC* Año I, N°. 2, 19 de octubre de 1879, p. 1; *LC*, Año I, N°. 12, 28 de diciembre de 1879, p. 1; *LC*, Año I, N°. 14, 11 de enero de 1880, p. 4. El rojo agrega a sus sentidos la alusión al orientalismo sarmientino, que habilita a Faría a transfigurar a Sarmiento en el rey Baltasar o a llamar la atención sobre una boca animalizada, grotesca.

23 *LC*, Año I, N°. 16, 25 de enero de 1880, p. 1.

24 “*La Cotorra* a la Estudiantina Española por la simpatía que le ha inspirado su noble tarea” y “Murcia!”, *LC*, Año I, N°. 14, 11 de enero de 1880, p. 1 y p. 2 c. 1-2, respectivamente.

elección del grabado de Doré, en las variaciones que Faría introduce sobre ese “original” y en el comentario con que lo acompaña pueden señalarse también algunos usos y sentidos de la cromolitografía del semanario porteño.²⁵

En el texto que acompaña el grabado, *La Cotorra* asegura que la “copia” realizada obedece al deseo de que la imagen esté “al alcance de todos” tanto por la cantidad de copias que se tirarán como por el hecho de que esta copia aligerará su costo, “que se había ido elevando” por la demanda. Más allá de esta suerte de *captatio benevolentiae* orientada a optimizar las ventas, la declaración de *La Cotorra* condensa en pocas palabras, con mucha precisión, lo que muchos años después sería descripto como la capacidad democratizadora de la cromolitografía. Se ha señalado reiteradamente que, debido a los procesos que involucra, la cromolitografía supone siempre un trabajo colaborativo y colectivo, en etapas sucesivas. En cuanto técnica crecientemente industrial, su carácter artístico fue controvertido por diferentes motivos, que pueden sintetizarse en dos: por un lado, la sospecha de falta de mérito del artista o bien, en una versión más taxativa, la imposibilidad de percibir el trazo singular del diseñador en la imagen. Después de todo, ¿quién era el autor de la cromolitografía, quién lograba el impacto o la emoción estética que pudiera suscitar?, ¿quién dibujaba, quién elegía los colores, quién preparaba y vertía las tintas, quién las imprimía? Por otro, la amenaza de vulgaridad y ausencia de aura propias de la reproductibilidad técnica, que en este caso particular se asociaban además con la incitación mercantil, en tiempos en que el debate literario y plástico del arte por el arte no estaba aún saldado.²⁶ La circulación global de imágenes impresas

25 Las inundaciones en Murcia, que habían arrasado la ciudad, encontraron una muestra de solidaridad en el folleto francés, que se vendió en Europa y en América a beneficio de sus habitantes. Ver *Paris-Murcie, journal publié au profit des victimes des inondations d'Espagne par le Comité de la Presse Française*, número único. E. Plon et Cie. Imprimeurs-éditeurs, diciembre, 1879. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32832720p/date1879.r>.

26 Sobre la capacidad democratizadora de la litografía, ver, entre otros, Michael Twyman. “Hand-colouring or chromolithography: the pros and cons”, *op. cit.*, y Philip B. Meggs y Alston W. Purvis. *Historia del diseño gráfico*. New York, McGraw Hill, 2009, pp. 153-154. Sobre la falta de reconocimiento a los artistas cromolitógrafos o a los ilustradores cuya obra era objeto de reproducción cromolitográfica, Catharina Slautterback. *Chromo-Mania! The Art of Chromolithography in Boston, 1840-1910*. Boston, The Boston Athenaeum, 2012-2013, esp. pp. 18 y 26, y Philip B. Meggs y Alston W. Purvis. *Historia del diseño gráfico op. cit.*, esp. p. 157. Sobre las asociaciones entre vulgaridad y color impreso, entre otros, Catharina Slautterback. *Chromo-Mania!...*, *op. cit.*, esp. p. 17, y Annie Renonciat. “Les couleurs de l'édition au XIXe siècle: ‘spectaculum horribile visu?’”, *Romantisme* 157, 2012-2013, pp. 33-52, disponible en <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-3-page-33.htm>.

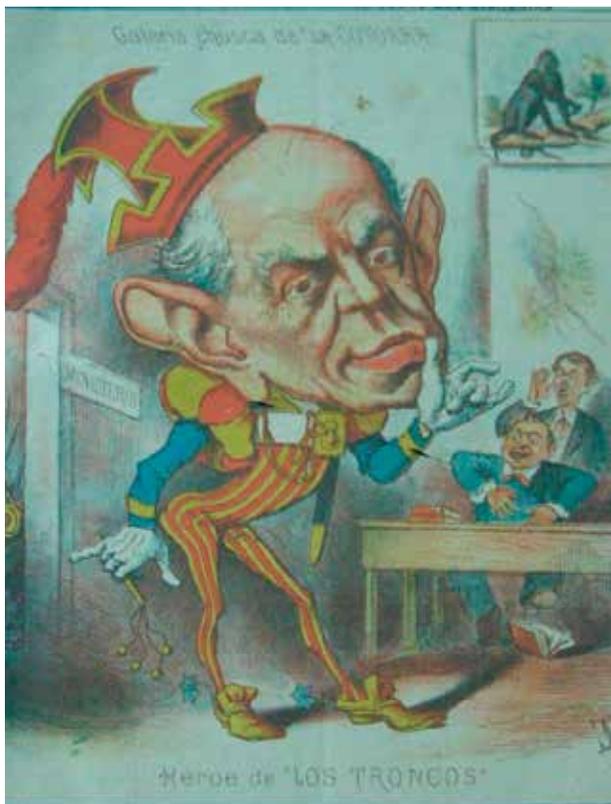


Figura 3. "Galería chusca de la Cotorra", *La Cotorra*, Año 1, N°. 2, Buenos Aires, 8 de octubre de 1879, p. 1. Fotografía de la autora.

(coloreadas o no), reapropiadas a menudo sin mención de fuente, era entonces no solo habitual en la prensa, sino un modo de trabajo para lidiar con la premura de la composición periódica. Por su modo de producción específico era muy habitual, además, que las láminas cromolitografiada no llevaran firma. En este contexto, que tiene el borrado de la firma del artista, Faría casi nunca olvida dejar la suya al pie de su trabajo. Y en el caso particular de este grabado, sin duda lo hace para explicitar el prestigio vicario que obtiene de la firma del "original" de Doré.

Faría da una versión a color del grabado, blanco y negro en el original, y modifica algunos detalles. Algunas de esos mínimos cambios le permiten poner en primer plano el despliegue de color, incluso en detrimento de la sutileza del dibujo, y disimulan así, tal vez, ciertas



Figura 4. "La fiesta de navidad y la adoración de los Reyes Magos", *La Cotorra*, Año 1, N.º. 12, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1879, p. 1. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

dificultades que implicaría la copia.²⁷ El tono oscuro del cabello y la suavidad de las facciones de las dos mujeres adultas representadas por Doré, por ejemplo, se convierten en manchones blancos sobre esas cabezas, posiblemente en un intento por equilibrar la luz en la nueva composición

27 No puede descartarse, como era tan habitual, la circulación de una copia o de una separata a color del trabajo de Doré. O, incluso, la circulación de copias coloreadas del grabado a la que el dibujante del semanario hubiera podido tener acceso. Cabe atender, no obstante, al alto nivel de deliberación formal y de pericia técnica que requiere la cromolitografía, incluso cuando se copia de un modelo. En palabras de Helena de Barros, Washington Dias Lessa, Edna Cunha Lima y Guilherme Cunha Lima: "Nesta perspectiva, o impresso em cromolitografia pode ser considerado como una elaboração técnico-artística, mesmo que se trate da interpretação e reprodução de um original preexistente" (en "Rótulos cromolitográficos brasileiros: efêmeros, memória gráfica, cultura material e identidade nacional", *Revista Brasileira de Design da informação*, Vol. 13, N.º. 3, São Paulo, esp. pp. 201-202).

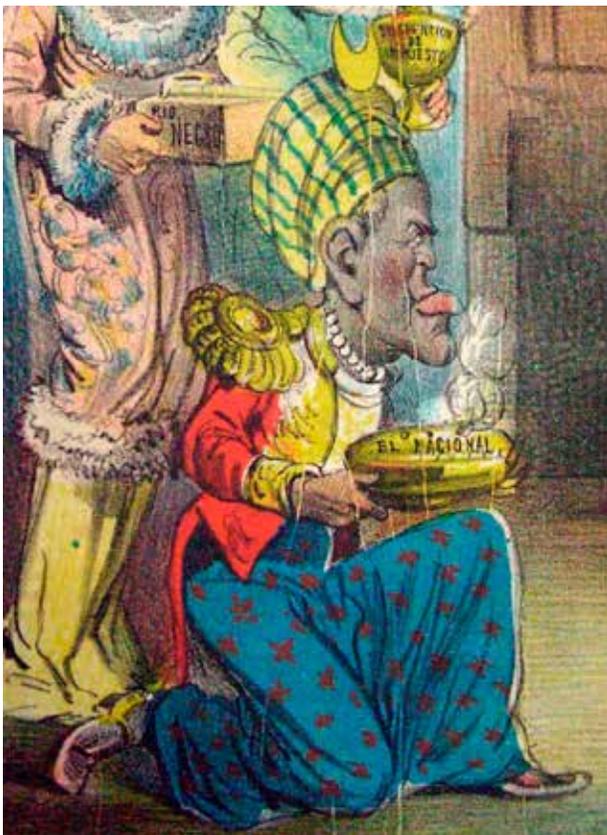


Figura 5. Detalle, "La fiesta de navidad y la adoración de los Reyes Magos", *La Cotorra*, Año 1, N°. 12, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1879, p. 1. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Bs. As., Argentina).

coloreada, que envejecen las figuras que representa Faría. La simplificación del tratamiento de los trazos del cielo en la imagen de *La Cotorra* deja a cargo del color lo que en el grabado original se formula a partir de matices en el rayado que modulan el dramatismo en Doré, y que Faría deja plenamente a cargo del color. El agregado de un patrón a rayas bicolor en el pantalón del adulto representado en *La Cotorra* parecería obedecer a ese mismo patrón: Faría confía en que el color distinguirá la imagen que ha producido, y sostendrá al mismo tiempo su identificación inequívoca con el "original" de Doré. Un último gesto, en el mismo número del semanario, ratificaría esta voluntad de singularización. La otra imagen que incluye el semanario presenta, por primera vez, un retrato de Faría como autor de una serie de



Figura 6. Detalle, "Mascariensis perpetuam" [Sarmiento], *La Cotorra*, Año 1, N°. 14, Buenos Aires, 11 de enero de 1880, p. 1. Fotografía de la autora.

caricaturas sociales, también con pleno uso del color, en la última página.²⁸ Si el diseño no puede ser más convencional, la inclusión del autorretrato del caricaturista parece enfatizar ese "destaque" de un estilo propio, que se suma al que en la primera plana emergía de su pericia para copiar "con diferencia" a cargo del color, a Doré. Por su despliegue del color impreso y por las decisiones formales y estéticas que presupone, ambas láminas pueden ponerse en línea con la exuberancia cromática de los primeros números, al mismo tiempo que evidencian la deliberación con que se recurre a esa opción.

Un segundo conjunto de imágenes permite estudiar las resoluciones del semanario cuando elige intervenir sobre la actualidad y transmitir la

²⁸ LC, Año I, N°. 16, 25 de enero de 1880, p. 4.

novedad que conlleva a través del color impreso, lo que obliga al dibujante, impresor y colorista a improvisar un tratamiento temático y formal al menos parcialmente inédito. Hay, en este sentido, varias soluciones interesantes a las que se apela al poner en juego esa tensión entre la producción material, la resolución estética y aceleración de la coyuntura noticiosa. Una posibilidad es recurrir a un formato disponible, como el cartel de tauromaquia, como base iconográfica y cromática para montar el efecto político y corrosivo cambiando su asunto (FIGURA 7).²⁹ Aunque en Buenos Aires no había entonces corridas de toros, en la prensa satírica porteña las alusiones taurinas aparecieron ocasionalmente, sin ser tan frecuentes como, por ejemplo, en la española. En cualquier caso, era muy sencillo decodificar la analogía entre una práctica bastante sangrienta y la circunstancia partidaria. El rojo que domina tanto la tipografía como la mayoría de las figuras de la lámina es un apoyo fundamental, pero simplemente corroborativo de la fiesta sangrienta que supone la “corrida”. La violencia y la sátira se producen por el extrañamiento que suscita el reconocimiento de los personajes caricaturizados. En estos casos, la experiencia, formación y competencia enciclopédica del dibujante se actualizan fácilmente si cuenta con la información necesaria para comprender con rapidez el “suceso”. En casos extremos hay soluciones técnicamente más precarias y sencillas, como estampar el fondo en un color plano para no terminar renunciando a él, pero sí tanto a la destreza como a la estilización (FIGURA 8).³⁰

Como la prensa satírica, por su propia naturaleza, hace del diarismo serio un insumo privilegiado, el punto puede darse por resuelto: la prensa satírica presentará versiones que sostienen, disputan o fantasean las del diarismo a partir de la creatividad que articulan la trama visual de que disponen los artistas y sus habilidades técnicas para plasmar lo que han ideado.

Sin embargo, cuando la velocidad de los acontecimientos se incrementa y esas versiones del diarismo comienzan a ser, por el curso mismo de las circunstancias, variables y fragmentarias, la dificultad creativa y la técnica se incrementan cualitativamente. A partir del número 20 de *La Cotorra*, publicado el 22 de febrero de 1880, esa aceleración comienza a ser perceptible. El primero de febrero habían tenido lugar las elecciones de diputados nacionales que, abstención del autonomismo de Roca mediante, en Buenos Aires habían dado un triunfo nominal a los conciliados (partidarios del Partido Nacional y autonomistas partidarios del gobernador de Buenos Aires, Tejedor). A mediados de mes, fuerzas de las Guardias Nacionales provinciales (que, según describía la prensa, incluían a muchos voluntarios que habían decidido tomar las armas)

29 Ver “El 1º. de febrero habrá toros”, *LC*, Año I, N°. 15, 18 de enero de 1880, p. 4.

30 “Los duelos”, *LC*, Año I, N°. 10, 14 de diciembre de 1879, p. 4.

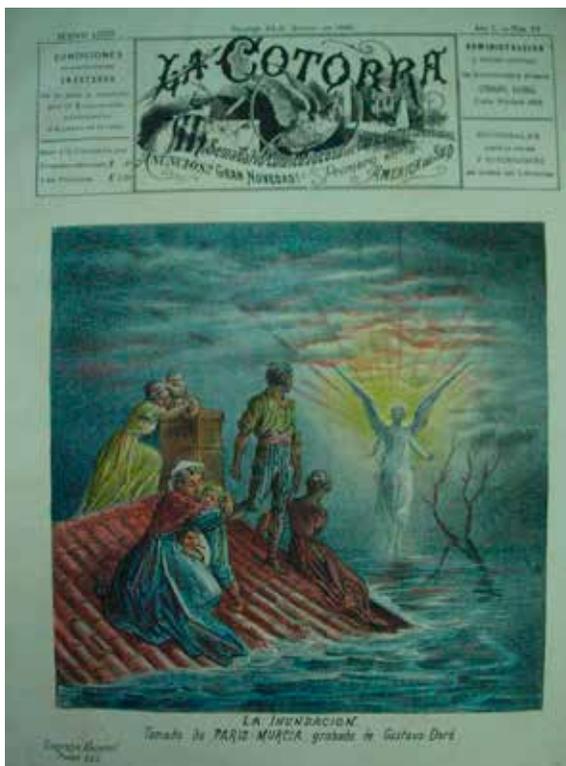


Figura 7. "La inundación. Tomado de *París-Murcia*, grabado de Gustave Doré", *La Cotorra*, Año 1, N°. 16, Buenos Aires, 25 de enero de 1880, p. 1. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

estuvieron a punto de enfrentarse con las nacionales. Aunque se llegó a un armisticio, el peligro era tangible.³¹

En el semanario de Faría, las ilustraciones pasaron de la tapa y contratapa al pliego interno, y el frontispicio perdió sus imágenes y se alineó implícitamente al formato de los diarios contemporáneos. Esa primera doble lámina interna de aquel número ofrece una imagen impactante titulada "El camino a la presidencia". En ella se ve un esqueleto de uniforme rojo (por ejemplo, Roca) que atraviesa el campo devastado hacia la ciudad, con una tea en la mano y dejando caer la "renuncia a la

31 Para una reseña pormenorizada de los hechos y un análisis detallado que incorpora de manera sutil tanto las declaraciones del diarismo como algunas caricaturas de *La Cotorra*, ver el ya citado trabajo de Hilda Sábato, *Buenos Aires en armas...*, op. cit., particularmente, "Capítulo 2: Enero y febrero. Verano turbulento", pp. 53-79.

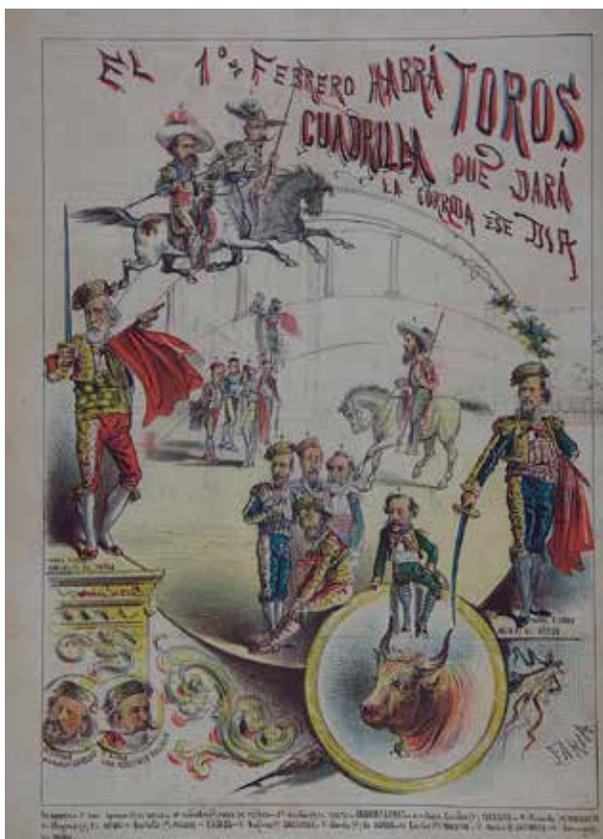


Figura 8. "El 1º de febrero habrá toros", *La Cotorra*, Año 1, N.º. 15, Buenos Aires, 18 de enero de 1880, p. 4. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

candidatura" de Tejedor. Dramática por su asunto, pero también por la elección cromática, resulta difícil definir si la imagen es caricaturesca, trágica o ambas cosas a la vez. Más allá de sus elementos figurativos, esa tensión puede leerse visualmente en la disputa desprolija, a trazo grueso, entre el lápiz negro grueso y el espectro solar sobre el terreno de la política americana (FIGURAS 9 y 10).³²

³² LC, Año I, N.º. 20, 22 de febrero de 1880, p. 2-3. La nota editorial de esa edición del periódico, nada jocosa, complementa la lectura de esta imagen. Ver "Al deber!", LC, Año I, N.º. 20, 22 de febrero de 1880, p. 1 c. 1. Ver Hilda Sábato. *Buenos Aires en armas...*, op. cit., pp. 81-83 para un análisis que conjetura una tensión similar como percepción de los contemporáneos en otra imagen del semanario de Faría que también tiene por blanco a Roca.

El vuelo del color. Algunos usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires...

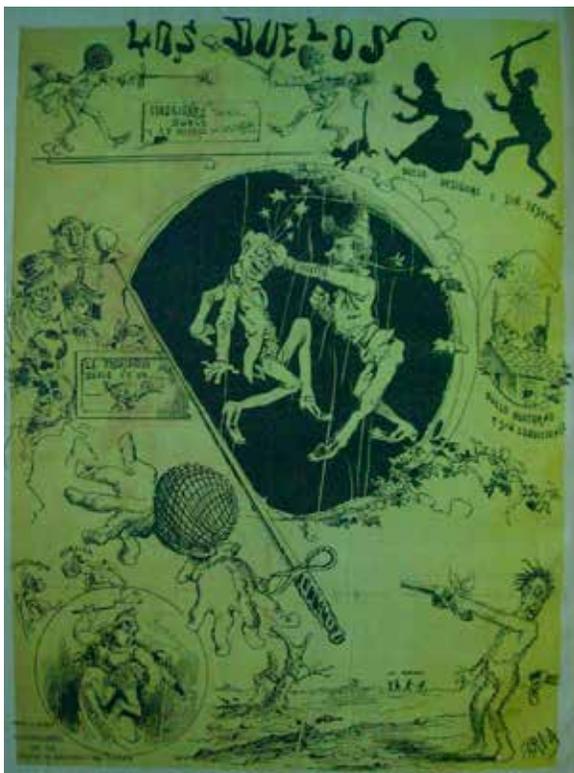


Figura 9. "Los duelos", *La Cotorra*, Año 1, N°. 10, Buenos Aires, 14 de diciembre



Figura 10. "El camino de la Presidencia", *La Cotorra*, Año 1, N°. 20, Buenos Aires, 22 de febrero de 1880, pp. 2-3. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

El intervalo de negociaciones que se abre en los meses que siguen favorece el desplazamiento de la actualidad estrictamente política, como contenido excluyente, y el regreso de cierta zona de entretenimiento al semanario. En mayo de 1880, se retoma la publicación de un folletín, que había intentado y abandonado en sus primeros números, ahora acompañado de ilustraciones y rodeado de pequeños reclames y viñetas. Se publican además “acertijos” y “charadas”, que si bien tenían su espacio en algunos semanarios dominicales, como *El Correo de las Niñas* (1868-1873), en *La Cotorra* son predominantemente visuales. “Logogrifos” y “Letras revueltas” no recurren al color, pero mantienen el ojo del público entrenado en los desafíos icono-tipográficos. Pocas semanas después, el conflicto recrudece. En junio de 1880, la Batalla de los Corrales, al sur de la ciudad, enfrentó a veinte mil combatientes. Tres mil de ellos murieron. La urgencia noticiosa y el duelo se unieron para que la *La Cotorra* evitara tanto el color como la nota humorística en su lámina central.³³ Entre fines de ese mes y el siguiente la situación de la ciudad es cada vez más crítica. Aunque ni el color ni el humor desaparecen del periódico, en el número 37 se informa que se suprimen la sección “Rompe-cabezas” y las “Charadas” en función de “la situación”.³⁴ La cromolitografía, dedicada a láminas de corte corrosivamente político, permanece abroquelada en las láminas centrales.

En esos que serán sus últimos números, el semanario acude de manera errática al color: lo pone en juego cuándo y cómo se puede. Por momentos sostiene la caricatura en blanco y negro, únicamente basada en contrastes de valores, sin explicar por qué no aparecen las imágenes coloreadas y sin prometer que volverá a ellas. Finalmente, en uno de sus últimos ensayos, la lámina combina ambas posibilidades (FIGURA 11).³⁵ La composición, basada en el contraste de zonas coloreadas y zonas en blanco y negro, alude tanto a “la situación” como al papel del semanario en ella. Está organizada a través de un eje central, que coincide con las páginas de un libro abierto representado en la imagen, pero también con el pliegue entre las páginas

33 “Combate en los Corrales de Buenos Aires – 21 de junio de 1880”, *LC*, Año I, N.º. 38, 27 de junio de 1880, p. 2-3. Sin firma; al pie, la leyenda “Litografía Nacional, Piedad 262”, indicio de que la lámina estaba a la venta por separado.

34 Ver “Teniendo nuestros lectores bastante con la situación presente para romperse la cabeza tanto como gusten, suspendemos la presente sección hasta tanto se normalice la situación y se la puedan romper con menos riesgo de dejarnos sin suscriptores. Suspendemos igualmente las *Charadas*, porque mas bien que por ella estamos por la *cucharadas*, atenta la suba de los artículos de almacen. Volveremos á publicarlas cuando sea la paz entre los príncipes cristianos. [...]”, “Rompe-cabezas”, *LC*, Año I, N.º. 37, 20 de junio de 1880, p. 4 c. 3

35 “Actualidad. Dos páginas de nuestra historia”, *LC*, Año I, N.º. 42, 5 de julio de 1880, pp. 2-3.



Figura 11. "El camino de la Presidencia" (detalle), *La Cotorra*, Año 1, N.º. 20, Buenos Aires, 22 de febrero de 1880, pp. 2-3. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

2 y 3 del semanario. Esa bipartición en la organización del espacio y en los colores tiene un apoyo verbal que organiza ese contraste en términos morales: las "dos páginas de nuestra historia" enfrentan los "Resultados y efectos de la paz" y el "Resultado de las ambiciones políticas de la guerra civil". Policromía y bicromía, en cambio, cruzan esas dos páginas con una lógica propia. En color se estampan signos que remiten a la alegoría patria (la figura femenina que sostiene el libro representado, una cinta celeste y blanca), caricaturas, hombres y mujeres. En blanco y negro, el libro como soporte prestigioso, el fondo sobre el que emerge, el fondo de la ciudad, los combates y la muerte. Entre ambas zonas, la cinta patria escapa en abismo hacia el marco que da título a la imagen marcando una continuidad, en la realidad de esa representación, entre el ayer y el presente, entre la representación y el periódico que el lector tiene en sus manos. Aunque no es la última, en esta imagen puede leerse el cierre del semanario, porque en ella se piensa a sí mismo. El contraste entre policromía y bicromía no sigue la línea vertical, sino que la cruza. Se elige entre bicromía o policromía según la oportunidad, el motivo o el tono expresivo que prefiera, e incluso combinándolas para equilibrar una composición. En esa lámina, la acumulación de las variopintas páginas de historia de *La Cotorra* se acerca a la forma libro, pero puede más que un libro: en blanco y negro, testimonia y registra; a todo color, celebra, burla, corrige, estiliza.

Habrà que esperar hasta la última década del siglo XX para que las páginas de los diarios argentinos sean ganados por completo por las imágenes a color, y para que la prensa en blanco y negro se convierta en

un objeto residual.³⁶ Mucho antes de eso, el color de *La Cotorra* voló en otras direcciones: a otros semanarios satíricos, a los almanaques, a los magazines y a las revistas masivas, que pudieron albergarlo con nuevas y magníficas posibilidades gracias a sucesivos relevos en las tecnologías de impresión, las tintas y los materiales. Este caso pequeño, efímero y efectivamente curioso, ofrece apenas una serie de tanteos entusiastas y erráticos sobre lo que vendría. En esos tanteos, sin embargo, pueden encontrarse algunas tensiones y algunos dilemas que anidan en los primeros usos y efectos del color en los impresos periódicos, que la habitualidad de su frecuentación opacaría.

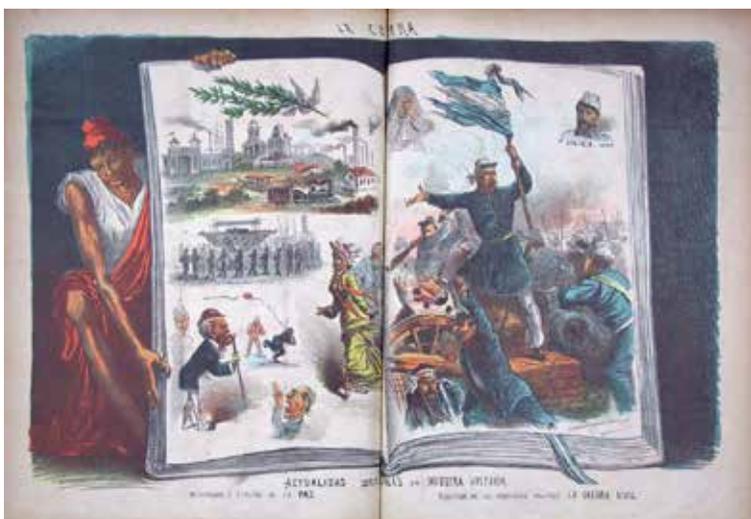


Figura 12. "Dos páginas de nuestra historia", *La Cotorra*, Año I, N°. 42, Buenos Aires, 5 de julio de 1880, pp. 2-3. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

36 "Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural no solo [...] como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente" (Raymond Williams. *Marxismo y literatura*, Madrid, Península, p. 144).

Sandra Szir. "Consumo, gráfica y publicidad en las revistas ilustradas. Buenos Aires, siglo XIX", *TAREA* 7 (7), pp. 80-105.

RESUMEN

A fines del siglo XIX y comienzos del XX en Buenos Aires la práctica de publicitar se extendió ligada a diversos factores históricos conjuntamente con la ampliación del consumo en distintas capas sociales. Se propone analizar aquí el desarrollo visual de los avisos, y considerar la agencia de las imágenes en el contexto gráfico y discursivo de las propias publicaciones periódicas. Se sostiene como una de las hipótesis centrales que las publicaciones periódicas ilustradas cumplieron una función activa no solo como soporte material de los anuncios, sino como impulsoras de la expansión de la actividad publicitaria. En consecuencia, el análisis de la publicidad ilustrada no puede estar desvinculado de la consideración de las condiciones materiales de posibilidad de las revistas. El marco de la propia publicación periódica como dispositivo situado históricamente y tecnológicamente interactúa con las características de los avisos en el plano informativo o persuasivo, en la apelación a conductas emocionales, aspiracionales, racionales o de emulación con visualidades heterogéneas.

Palabras clave: *Publicidad, prensa periódica, ilustraciones, intercambios gráficos, Buenos Aires.*

ABSTRACT

"Consumption, Graphic and Advertising in Illustrated Magazines. Buenos Aires, 19th Century"

At the end of the 19th century and the beginning of the 20th in Buenos Aires, the practice of advertising spread linked to various historical factors along with the expansion of consumption in different social levels. It is proposed here to analyze the visual development of advertisements, and consider the agency of images in the graphic and discursive context of the periodicals themselves. It is argued as one of the central hypotheses that illustrated periodicals played an active role not only as a material support for advertisements but also as drivers of the expansion of advertising activity. Consequently, the analysis of illustrated advertising cannot be separated from the consideration of the material conditions of possibility of magazines. The framework of the periodical publication itself as a historically and technologically situated device interacts with the characteristics of the ads at the informative or persuasive level, in the appeal to emotional, aspirational, rational or emulative behaviors with heterogeneous visualities.

Keywords: *Advertising, periodical press, illustrations, graphic exchanges, Buenos Aires.*

TAREA

Consumo, gráfica y publicidad en las revistas ilustradas

Buenos Aires, siglo XIX

Sandra Szir¹

Introducción

Este artículo interroga el origen de la publicidad moderna en Buenos Aires a fines del siglo XIX y comienzos del XX considerándola como fenómeno diferenciado en el terreno de una trama de transformaciones económicas, sociales y culturales. Se propone analizar el desarrollo gráfico de los avisos, atender al rol y agencia de las imágenes situadas en ese contexto visual y discursivo, indagar acerca de su origen y observar las cualidades persuasivas y de eficacia que muchos analistas les confieren. Al mismo tiempo, el texto sostiene como una de sus hipótesis centrales que las publicaciones periódicas ilustradas cumplieron una función activa no solo como soporte material de los anuncios, sino como impulsoras de la expansión de la actividad publicitaria. En consecuencia, el análisis de la publicidad ilustrada no puede estar desvinculado de la consideración de las condiciones materiales de posibilidad de las revistas, de sus orientaciones y objetivos y de los recursos y capacidades de la industria gráfica en la

¹ Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio. CIAP (UNSAM-CONICET). ORCID 0000-0002-9307-9795. sandraszir23@gmail.com.

Argentina del período. Pero fundamentalmente debe proponerse que los emprendimientos editoriales diferentes destinaron a la publicidad espacio, estilos y motivaciones variables que no pueden adscribirse a un desarrollo lineal, al menos en sus modos visuales.

El escenario corresponde a las últimas décadas del siglo XIX en Buenos Aires, y los avisos que serán expuestos fueron publicados en los periódicos *El Mosquito* (1863-1893), *El Sud Americano* (1888-1891), pero fundamentalmente en el semanario popular ilustrado *Caras y Caretas* (1898-1939), agente central en este proceso. Estos ejemplos tomados de revistas de gran circulación en el período resultan significativos para observar los rasgos de esta publicidad local que emplazó imágenes producidas por los ilustradores colaboradores de las publicaciones, con o sin su firma, conjuntamente con otras provenientes de clichés que circulaban masivamente para la difusión de una marca internacional. Los avisos exhibían representaciones más o menos elaboradas, de carácter estilizado o satírico, estrechamente ligadas al consumo y a la vida cotidiana, económica, comercial y social del mundo urbano, e interactuaban significativamente con otros contenidos textuales y visuales de los propios periódicos. Editados en dimensiones variables, pero en el limitado espacio de la página impresa, con técnicas de ilustración y estilos diversos, circularon en el marco de la cultura visual local tornándola más abundante y profusa.

En el marco general de los estudios sobre la publicidad, la perspectiva histórica que proponen los investigadores acerca del nacimiento de la sociedad de consumo, particularmente desde la academia norteamericana, ha enfatizado el rol formativo que la publicidad cumplió en ese proceso.² Describen el fenómeno como una evolución, que habría experimentado un fuerte impulso desde mediados del siglo XIX en los países centrales de Occidente, donde indican que fabricantes emprendedores explotaron innovaciones técnicas en producción, transporte y comunicaciones superando a los vendedores de una localidad particular y publicitando bienes de marca con un alcance nacional más general. Habrían ido moldeando así el mercado incitando a la compra de productos que los individuos no necesitaban, y habrían, además, incidido en conductas generales en relación con el consumo. Si bien estos puntos de partida obtuvieron consenso amplio entre los investigadores, la aplicación de este esquema a otros contextos distintos en escala e intensidad, como el caso argentino, por ejemplo, se torna problemática y genera debates que

² Sigo, al respecto de este debate, el estado de la cuestión trazado por el historiador económico Roy Church, en "Advertising Consumer Goods in Nineteenth-Century Britain: reinterpretations", *Economic History Review*, Vol. LIII, N°. 4, 2000, pp. 621-645.

complejizan los modos para abordar la publicidad y las preguntas que pueden formularse frente a este objeto. Como veremos más adelante, el impulso de la publicidad gráfica en el contexto local de las publicaciones en Buenos Aires presenta desarrollos y limitaciones negociados con factores de posibilidades comerciales, materiales y culturales.

Además de la discusión acerca del punto de origen de la publicidad moderna, otro problema abarca la descripción de sus rasgos característicos. Si bien la literatura especializada manifiesta algunas nociones en común, existen desacuerdos fundamentales entre los diversos autores. Para algunos, la publicidad moderna surgida entre mediados y fines del siglo XIX se transforma de un carácter informativo a uno persuasivo, que, apoyándose en estrategias retóricas y psicológicas, persigue las debilidades emocionales de los consumidores. Otros, en cambio, contraponen a esta idea de la publicidad como manipulación, las conductas más racionales a la hora de la compra y resaltan el hecho que las apelaciones a la calidad y al precio dominan en muchos de los avisos. A su vez, el argumento de la racionalidad es respondido con el ejemplo de las conductas emulativas de clase y las demandas artificiales, tesis que, a su vez, es contrastada por los antropólogos con la idea de que todas las necesidades, sean básicas o no, están social y culturalmente construidas.³

Los orígenes y efectos económicos también presentan diferentes perspectivas; las posiciones más clásicas vinculan la publicidad con la sobreproducción y crecimiento industrial, mientras que otros aluden a la competencia y apetito del capital oligopólico, y sostienen que la publicidad no afectó las ventas y que funcionó simplemente como una “herramienta competitiva”.⁴

Desarrollo de la publicidad en la Argentina. Una evolución discontinua

En Argentina, la evidencia empírica para considerar en relación con el desarrollo de la publicidad del siglo XIX muestra que esta tuvo su manifestación más perceptible en los medios gráficos y luego le siguieron otras expresiones, como el afiche u otras estrategias y soportes impresos.⁵

3 Michael Shudson. *Advertising, the Uneasy Persuasion: Its Dubious Impacto in American Society*. Abingdon, Routledge, 2013 [1993], p. 135.

4 *Ibid.*, p. 18

5 Para una aproximación al afiche y la publicidad en Buenos Aires, ver Emiliano Marcelo Clerici, “El lujo de pertenecer. Imágenes en los carteles artísticos porteños (1898-1920)”, en Sandra Szir (coord.): *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires, Ampersand, 2016.

Los diarios y revistas de Buenos Aires dispusieron, desde los tiempos de la Colonia, de un espacio para anuncios comerciales, generalmente la primera o la última página. En un sentido general, se indica que desde largo tiempo existía esta “forma de comunicación no personal que informa e influencia a una audiencia dispersa empleada para un amplio rango de propósitos”,⁶ entre los que se encuentran el comercial, “que se dirige al consumo de productos o servicios específicos familiarizando a los consumidores potenciales con los productos y constituyendo una actitud positiva hacia ellos”.⁷ De modo que si bien la publicidad comercial adquirió formas diferenciadas y se expandió en las sociedades industrializadas, algunos historiadores indican que desde los tiempos antiguos se practicaba este modelo comunicativo en sus rasgos situacionales, funcionales y estructurales.⁸ En el contexto local, un ejemplo temprano puede observarse en algunos periódicos producidos en Buenos Aires que se distribuían casi exclusivamente con el objeto de publicitar. *La Gaceta Mercantil* era uno de ellos;⁹ sus avisos proporcionaban noticias sobre salidas o llegadas de buques del puerto, proveían información de mercadería para la venta y ofrecían lugar para cargamento o viaje para pasajeros, objetos o propiedades, carros, animales o venta de criados.¹⁰ En sus rasgos formales, el aspecto de las páginas guardaba relación con la sección “clasificados” de un diario más reciente, la tipografía se desarrollaba sin variaciones de estilo ni tamaños y las imágenes, cuando las había, eran viñetas provenientes de los clichés estandarizados de madera que formaban parte del equipamiento tipográfico de las imprentas (FIGURA 1).

Durante la primera mitad del siglo XIX, los avisos en las publicaciones periódicas fueron escasos y los que podemos encontrar mantuvieron similares características, algunas variaciones tipográficas y casi sin ilustración. Alberto Borrini parte del año 1898 para trazar la historia de la publicidad en la Argentina, año señalado como el momento de la fundación de la agencia de publicidad del austriaco Juan Ravenscroft,

6 Sabine Gieszinger. “Two Hundred Years of Advertising in *The Times*”, en Friedrich Ungerer (ed.): *English Media Texts. Past and Present, Language and Textual Structure*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2000, p. 85.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 86.

9 *La Gaceta Mercantil. Diario Comercial, Político y Literario* fue publicado en Buenos Aires entre los años 1823 y 1851, editado por la imprenta Hallet y Cía., y durante sus primeras épocas contenía solo avisos mercantiles. Contó, entre otros, con las colaboraciones de Santiago Kiernan, José Rivera Indarte y Pedro de Angelis.

10 Véase Sandra Szir. “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional”, en Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida: *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires, Ed. Teseo, 2009, pp. 58-59.

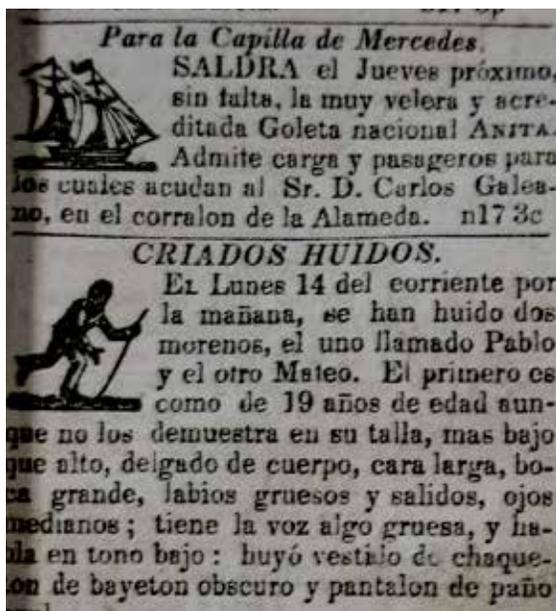


Figura 1. "Criados huidos", *La Gaceta Mercantil. Diario Comercial, Político y Literario*, 5 de junio de 1833.

la primera instalada en el país.¹¹ También en otras regiones del mundo se indica una periodización en una línea progresiva donde a finales del siglo XIX¹² se produciría una verdadera explosión publicitaria en la cual al surgimiento del afiche ilustrado le seguiría una multiplicación de avisos en diarios y periódicos y una transformación en sus características tipográficas y visuales. Precisamente, el año 1898 corresponde al surgimiento de *Caras y Caretas*, primera publicación periódica ilustrada de carácter masivo editada en Buenos Aires en cuyas páginas, entre una miscelánea de contenidos y una amplia y profusa variedad de materiales visuales novedosos para la época, como cubiertas ilustradas a color o fotografías, se ofrecía una abundante publicidad gráfica.¹³

11 Alberto Borrini. *El siglo de la publicidad. 1898-1998. Historias de la publicidad gráfica argentina*. Buenos Aires, Atlántida, 1998, p. 9.

12 Richard Ohmann menciona una verdadera "revolución" en publicidad en los Estados Unidos hacia la misma época. Richard Ohmann. *Selling Culture. Magazines, Markets, and Class at the turn of the Century*. London-New York, Verso, 1996, p. 82.

13 Comparado con otras publicaciones contemporáneas, la inclusión de avisos publicitarios en *Caras y Caretas* es significativa. Una revista ilustrada como *La Ilustración Sudamericana* en 1905 despliega cuatro páginas de publicidad al final del impreso con un promedio de entre ocho y diez avisos por página, un total de aproximadamente cuarenta avisos presentados en

La importante evidencia del incremento en la proporción de publicidad en relación con el material editorial, demostrativo del cambio de una práctica cultural diferente en el contexto de las publicaciones periódicas, se expresaba asimismo en la visualidad de los avisos, más abundantemente ilustrados, y en una composición tipográfica que se destaca en relación con los ejemplos anteriores. La ilustración de los avisos publicitarios se desarrolló entonces tomando componentes de diversos sistemas visuales para conformar un dispositivo correspondiente a un tipo de imagen que debía cumplir una función interesada.

Se observa, pues, una distancia cualitativa entre, por un lado, el sistema de aviso de *La Gaceta Mercantil*, que respondía a un modelo dirigido a un lector que buscaba en las columnas de anuncios un determinado objeto o servicio, y por el otro, el desarrollo de una variada y abundante publicidad gráfica destinada a un público amplio y heterogéneo, cuya mirada intentaba capturar y conducir. Sin embargo, este proceso no transcurrió en forma lineal, exento de variaciones y discontinuidades. Esto puede interpretarse en parte por la ausencia de agencias de publicidad durante el siglo XIX y aún en los comienzos del siglo XX cuando se instalaron las primeras, cuyas tareas se limitaban a vender espacios en lugares de visibilidad, como trenes y estaciones, y no ofrecían otros servicios, de modo que eran básicamente las empresas y las publicaciones periódicas quienes convenían los términos y modalidades de las campañas. Las propias revistas, entonces, sus directores de arte, redactores e ilustradores eran quienes daban forma a los avisos cuando el avisador lo requería y pagaba por ello. Este hecho puede explicar la convivencia de soluciones plurales en relación con los textos y con las imágenes, diversidad de usos discursivos y puestas en página, que, en un mismo período, varían de publicación en publicación. Estos rasgos que difieren representaciones de productos que se presentan en “situación de uso”, avisos más descriptivos e informativos, otros con largos textos explicativos acerca de las cualidades del producto, se combinan en avisos basados en una publicidad local o en una publicidad por marca. Esto último es una novedad de fines del siglo XIX vinculada a los cambios económicos en la producción, circulación y venta de bienes.

En relación con el rol activo que las publicaciones periódicas parecen haber ejercido en el proceso, el análisis de algunos ejemplos que precedieron a la evidente intensificación de la práctica de publicitar que se exhibe en *Caras y Caretas* resulta elocuente para observar la heterogeneidad de manifestaciones presentes en la publicidad.

un formato de unos pocos centímetros. *Caras y Caretas* exhibe, en cambio, unas sesenta publicidades por número, pero la mayoría de ellas ilustradas a página entera.

Un caso ejemplificador resulta *El Sud Americano*, editado entre 1889 y 1891, que exhibe una publicidad con escasas ilustraciones, de discurso descriptivo y textos extensos, con algunos títulos en tipografía destacada por su robustez, variación y densidad. Los productos publicitados no refieren a bienes de consumo personales, sino a maquinarias, establecimientos mecánicos, bancos o compañías de seguros, dirigidos a empresas, compañías agrícolas, comercios. El periódico de “industrias, literatura, ciencias, artes, historia, agricultura, sport” era editado en forma quincenal por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, una de las firmas gráficas más grandes de la época.¹⁴ Su capacidad productiva la habilitaba a publicar, entre otras cosas, un impreso ricamente ilustrado con imágenes de formato variado, algunas a doble página, elaboradas por artistas locales o extranjeros y reproducidas con técnicas de grabado diversas. Aún con ese potencial técnico y artistas colaboradores como Francisco Fortuny o José María Cao, entre otros, se inclina hacia avisos con cualidades gráficas tradicionales. ¿Acaso la publicidad era sospechosa o considerada banal para una publicación tan seria? (FIGURA 2)

Sin embargo, un poco más de una década antes, *El Mosquito*, periódico satírico editado entre 1863 y 1893 en Buenos Aires, fundado por Henri Meyer y dirigido desde 1870 por Henri Stein, resulta un caso diferente en sus prácticas de publicitar. Claudia Román lo ha estudiado extensamente y reveló el modo cómo la publicidad comercial del periódico afectó sus condiciones de producción y circulación.¹⁵ Los avisos eran diseñados por el propio Stein, quien anuncia en *El Mosquito* que podía ser contratado para ese propósito. De ese modo, el director y principal ilustrador produjo una operación compleja, a la vez que conseguía un ingreso económico adicional a la venta de ejemplares, legitimaba con su firma la alianza entre prensa y comercio y se aseguraba el control y cuidado de un estilo visual de carácter satírico que no cedía a los lápices estandarizados de la publicidad internacional ni a la tradición de anuncios solo tipográficos. Avisos de la sombrerería de Perissé, la zinguería de Eugenio Picard, el licor Hesperidina de Bayer o la cerveza Bieckert se integran a menudo a la página central ilustrada con caricaturas, y “excede el catálogo de los productos a comerciar y convierte

14 Sandra Szir. “*El Sud Americano*. Notas para una historia material y visual de la prensa periódica ilustrada en el siglo XIX”, en Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coords.): *Tramas impresas: publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. *Estudios e Investigaciones* 54, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 2015, <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/index>.

15 Claudia Román. *Prensa, política y cultura visual*. *El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires, Ampersand, 2017, pp. 130 y ss.

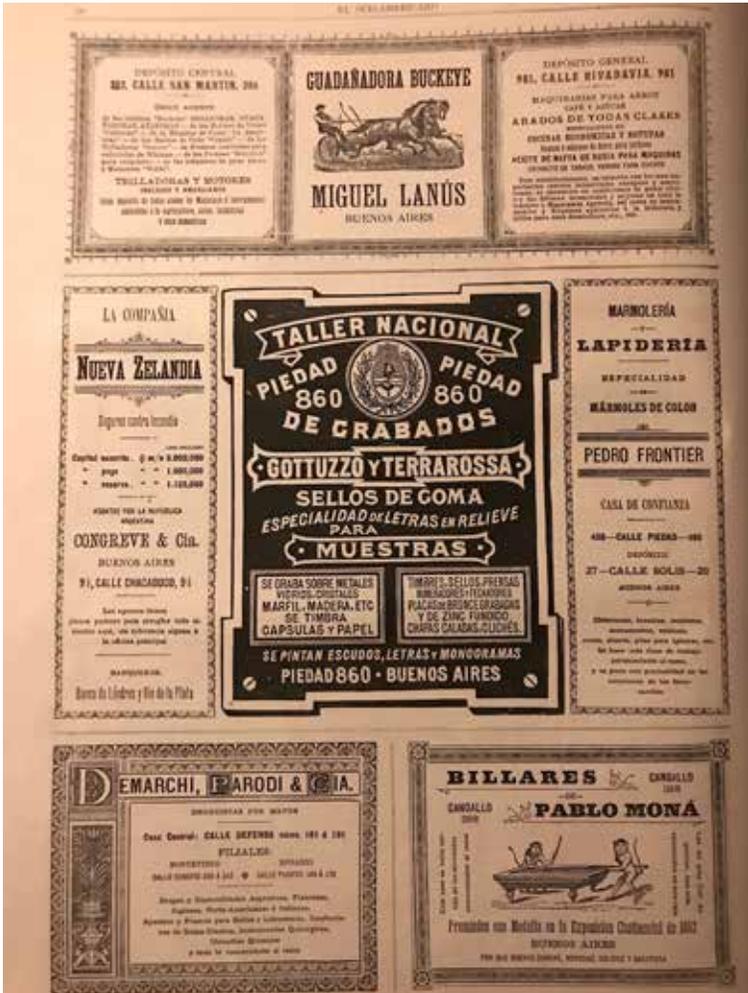


Figura 2. Página de publicidad, *El Sud Americano* 1, Buenos Aires, 20 de julio de 1888, p. 20.

a esos productos en protagonistas de pequeñas narraciones”.¹⁶ Resulta claro que los avisos de *El Mosquito*, aunque resueltos en variados formas, como bien lo muestra Román con el ejemplo de Hesperidina, presentan un correlato de cierta homogeneidad con el resto del material visual, y hasta incluyen figuras públicas como la de Sarmiento como estrategia publicitaria o como politización de lo comercial desmontando

¹⁶ *Ibid.*, p. 133.



Figura 3. Publicidad de Hesperidina, *El Mosquito*, Buenos Aires, 9 de agosto de 1871.

la “función unívoca de la caricatura”.¹⁷ La particularidad de los modos de anunciar de *El Mosquito*, vinculada a sus tácticas comerciales y empresariales, tenga tal vez vinculación con el hecho que fue el primer periódico que se mantuvo en el mercado durante treinta años. Esas prácticas serán adoptadas por el semanario *Caras y Caretas*, que también alcanzó esa estabilidad (FIGURA 3).

¹⁷ *Ibid.*, p. 149.

Consumo, clase y género

Como se ha afirmado en párrafos anteriores, el hábito de publicitar se extiende considerablemente en el escenario de Buenos Aires en el cambio del siglo XIX al XX de la mano de transformaciones económicas, sociales, culturales y tecnológicas. La evolución de la publicidad está enmarcada por los cambios económicos que experimentó la Argentina en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX.¹⁸ Entre los años 1880 y 1916 la población se triplicó, la economía se multiplicó nueve veces, el producto bruto interno creció con el motor principal de las exportaciones de productos agrícola-ganaderos y la llegada de capitales extranjeros en el contexto del desarrollo del capitalismo internacional. La industria local también experimentó transformaciones, el número de empresas fue en aumento, así como la cantidad de trabajadores.¹⁹ La ampliación del mercado interno impulsó una producción mayor y aumentó la demanda de bienes de consumo final. En 1914 la estructura industrial argentina consistía en un total de 48.779 establecimientos —a diferencia de la de 1895 que era de 24.114 empresas— distribuidos en los rubros de alimentación, indumentaria, construcción, muebles, rodados, metalurgia, química, artes gráficas, textiles. Se trataba, sin embargo, de una estructura heterogénea, en cuanto a dimensiones de las empresas, y fluctuante debido a las recurrentes crisis económicas y cambios políticos que resultaron en un panorama de crecimiento industrial con sectores favorecidos y otros claramente limitados.

Más allá de los obstáculos, la industrialización provocó transformaciones en la economía y en la sociedad articulándose con el crecimiento urbano, el aumento de la cifra de trabajadores y el consumo interno. Paulatinamente la producción fue creando un mercado nacional, y el comercio experimentó una evolución de similares proporciones. Ofrecía productos importados y nacionales y se desarrollaban las empresas

18 Para la economía del período las referencias son numerosas, véase los *Censos Nacionales* (1869, 1895, 1914); el *Censo Industrial* de 1908; José Carlos Chiaramonte. *Nacionalismo y liberalismo económicos en la Argentina, 1860-1880*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1971; Roberto Cortés Conde. *El progreso argentino*. Buenos Aires, Sudamericana, 1979; Jorge Sábato. *La clase dominante argentina. Formación y características*. Buenos Aires, CISEA/GEL, 1987; Fernando Rocchi. "El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916", en Mirta Zaida Lobato (dir.): *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 17-69; Ezequiel Gallo y Roberto Cortés Conde. *Historia argentina. La República conservadora*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

19 Juan Carlos Korol. "La industria", en *Nueva historia de la nación argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia-Ed. Planeta, 2001, pp. 151-152. Véase asimismo Adolfo Dorfman. *La industria argentina*. Buenos Aires, Solar, [1942] 1982; Jorge Schwarzer. *La industria que supimos conseguir*. Buenos Aires, Planeta, 1996; Claudio Bellini. *Historia de la industria en la Argentina. De la independencia hasta la crisis de 2001*. Buenos Aires, Sudamericana, 2017.

“introdutoras”, mayoristas especializadas en distribuir mercaderías. El comercio minorista se encontraba sólidamente instalado y diseminado en diversos sitios en el país. Pero un nuevo tipo de comercio que venía desarrollándose en el siglo XIX, se consolidó y multiplicó a comienzos del siglo XX: las grandes tiendas departamentales. Al modo de los *department stores* ingleses o norteamericanos o del *magasin* francés, estos comercios, en algunos casos de grandes dimensiones (Gath & Chaves, A la Ciudad de Londres, Al Palacio de Cristal, Tienda San Juan), se instalaron en algunas ciudades argentinas (FIGURA 4). Desplegaron sus distintas secciones en las que se ofrecía ropa confeccionada para hombres y mujeres, muebles, artículos de bazar, ropa y juguetes para niños, alimentos envasados.

Estas grandes tiendas han sido objeto de numerosos estudios que las han relacionado con la implementación de un nuevo tipo de relación comercial con los clientes y la promoción de una modalidad de experiencia de consumo novedosa, el impulso de la actividad de compra como una actividad principalmente femenina relacionada con el ocio y el placer,²⁰ fenómenos a la vez vinculados con la publicidad y la prensa periódica. En el ámbito local, el historiador Fernando Rocchi ha estudiado en forma exhaustiva estas relaciones y afirma que la publicidad se constituyó como una de las principales estrategias de expectativas de venta que establecía una comunicación directa entre el fabricante y los consumidores. El mercado experimentó cambios cuantitativos y cualitativos que condujeron a la formación de una sociedad de consumo masivo, que terminó por plasmarse definitivamente en los primeros años del siglo XX.²¹

La emergencia de un nuevo orden social condujo a la aparición y crecimiento de los sectores medios, formados por nuevas capas de profesionales, docentes, empleados de comercio o de la burocracia estatal, que conformaron un mercado interno que fue modificando progresivamente sus pautas de consumo.²² Estos grupos de clase media y popular urbanos podían acceder a ciertos bienes, aún en un momento de gran visibilidad de jerarquías sociales. El consumo fue siempre un terreno en

20 Véase como ejemplo Erika D. Rappaport. *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End*. New Jersey, Princeton University Press, 2001.

21 Fernando Rocchi. “El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el periodo 1880-1916”, *op.cit.*, p. 52 y ss.

22 Para una aproximación al tema del consumo desde un punto de vista histórico, social y cultural véase M. Douglas y B. Isherwood. *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*. México, Grijalbo, 1979; Richard Fox y T. J. Jackson Lears (eds.). *The Culture of Consumption*. New York, Pantheon Books, 1983; Robert Bocoock. *El consumo*. Madrid, Talasa, 1993; Stuart Ewen. *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*. México, Grijalbo, 1991; Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo, 1991; Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI Editores, 1992 [1968].

Tienda SAN JUAN
EL ESTABLECIMIENTO MAS IMPORTANTE DEL PAIS
CIBRIAN HERMANOS

Precio Fijo

ALSINA y PIEDRAS
BUENOS AIRES
(Casa sin sucursales)

FANTASIAS * SEDAS *
CONECCIONES * ROPA
BLANCA * BONETERIA
Y MERCERIA * ALFOM-
BRAS Y TAPICERIA *

Gratis y libre de porte remitimos a cual-
quier punto de la Republica nuestra
Gran Catálogo General.
... Muestras y Presupuestos ...

Departamento especial
de expedición para pe-
dididos del interior

Figura 4. Publicidad de tienda departamental San Juan, Caras y Caretas, Buenos Aires, 1904.

el que se expresaron las diferencias sociales, las luchas por la pertenencia y las aspiraciones de ascenso. Los modelos de referencia para estas clases media y popular estaban constituidos por una elite de alta prosperidad

en el período entre 1890 y 1910 y de amplio dominio hegemónico en las esferas social y cultural. Los grupos que conformaron el sector de la “alta sociedad”, caracterizados por cierta heterogeneidad en cuanto a los orígenes, trayectorias, grados de riqueza o poder detentado, compartían sin embargo formas y estilos de vida, pautas culturales, ritos de sociabilidad y prácticas de tiempo libre. Estos estaban signados por una pretensión de exclusividad, una aspiración cosmopolita de copiar modelos europeos, ostentación y hasta una gran afectación en los gestos y conductas.²³ Esta elite, sin embargo, centro de las miradas en este período de mayor apogeo, enfrentó el desafío de un contexto social de movilidad ligado a un significativo acceso a la educación y al consumo. Este emergió entonces como un espacio en el cual la alta sociedad intentó establecer límites más precisos de diferenciación y pertenencia y al que las clases medias partícipes de ideales de vida burgueses lucharon por ingresar.

Esta tensión de hábitos y aspiraciones sociales puede examinarse de modo conjetural en la publicidad de *Caras y Caretas* y sus productos más frecuentes. En una enumeración informal, tomando como ejemplo el año 1904, se observa que los productos más anunciados son medicamentos, pero un segundo gran conjunto de avisos que muestra un área significativa de bienes publicitados lo representa la ropa de confección producida en serie a través de las grandes tiendas que prometen buenos precios, liquidaciones por fin de temporada y ofertas puntuales, pero además moda y elegancia. La ropa confeccionada para hombres, mujeres y niños (“vestidos en géneros fantasía”, “fantasía de cheviot y otros géneros de muy buena clase bien adornados”, camisería, trajes, corbatas, ropa interior, sobretodos)²⁴ producía moda barata que emulaba los estilos de la clase alta. La indumentaria y sus usos, como aspecto integrante de la cultura, presenta un carácter simbólico ligado a la moda o al ser “moderno” y a una identidad y jerarquización, interacción social, pertenencia y exclusión establecidos por las clases dominantes.²⁵ La sociabilidad urbana activaba el consumo y la mirada destacaba las diferenciaciones sociales en las nuevas costumbres y los modos de exhibirse.

23 Leandro Losada. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008, pp. XV-XXX.

24 *Caras y Caretas*, publicidades de varios números de 1904.

25 Para una aproximación a diversos modos históricos de conceptualización de la moda puede verse Marcelo Marino. “La historiografía de la moda y el recurso a las imágenes”, en AA. VV. *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*. Buenos Aires, CAIA, 2009, pp. 351-361. Pueden verse asimismo diversos estudios sobre la moda como construcción cultural y simbólica: Roland Barthes. *El sistema de la moda*. Buenos Aires, Paidós, 2003 [1967]; Valerie Steele. *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda*. Buenos Aires, Ampersand, 2018; Stanley Lieberman. *A Matter of Taste: How Names, Fashions and Culture Change with Time*. New Haven, Yale University Press, 2000.

Al Palacio de Cristal

ARTES 130 Buenos Aires.

Llegó el momento de liquidar todas las existencias que tenemos de confecciones de verano. Consecuentes con nuestro propósito de no dejar artículos de una estación para otra, y a fin de apresurar la liquidación, fijamos precios a menos del costo.

Chalecos

de hilo, colores, forma derecha, (antes \$ 6)

\$ 4.50

De hilo, colores, forma cuadrada, (antes \$ 6.50)

\$ 4.95

Pantalones

de casimir, (antes \$ 3.75)

\$ 2.60

de casimir lana (ant. \$ 15)

\$ 9.50

de casimir extra (ant. 18)

\$ 11

de dril blanco

\$ 1.95

de ciclista

\$ 1.95



Trajes para Hombres

De saco, lana y pantalón blanco \$ 9 00	De casimir azul ó negro (ant. 48) \$ 35 00
Completo, de casimir, (antes 28) \$ 19 00	id. id. color, fino (antes 45) \$ 31 00
id. id. id. (id. 35) \$ 28 00	id. id. gran fantasia (ant. 45) \$ 31 00

Trajes para Niños

Traje pollera, o qué listas,..... \$ 3 95	Traje para joven, pantalón largo
id. blusa, dril blanco y hom. azul \$ 3 90	en rico casimir,..... \$ 14 50
id. blusa, brin listado con cuello	Traje para joven, casimir extra \$ 23 50
blanco,..... \$ 2 60	id. id. id. de brin color \$ 8 50

10 % de rebaja en todos los demás artículos de nuestro Catálogo de verano, cuyos precios resultan así una verdadera ocasión de comprar

Bueno y Barato

Todos los géneros y artículos que esta casa ofrece en venta, son recibidos directamente de Europa, y por así ya nuestros anteriores precios eran de imposible competencia en la venta al por menor. Fíjase siempre el Catálogo, muestras y hoja de pedidos, que remitimos gratis á todas partes.

Heriberto Hermida.

Figura 5. Aviso Al Palacio de Cristal. Ofertas, Caras y Caretas 119, Buenos Aires, 12 de enero de 1901. Publicado en números sucesivos.



Figura 6. Sección Páginas Artísticas. "En busca de pichinchas", fragmento, *Caras y Caretas* 134, Buenos Aires, 27 de abril de 1901.

las elites en las clases media y trabajadora. El argumento “emulativo”²⁶ es contrastado con otro que señala el atractivo de las imágenes con inclinaciones hedonistas que estarían por encima de los impulsos aspiracionales. Sin embargo, se comprueba en los avisos de *Caras y Caretas* de ropa confeccionada de grandes tiendas que el argumento y el precio indican el acceso de esos bienes aún para bolsillos modestos (FIGURA 5).

A la cuestión de clase se suma la de género y los modos en que el consumo creó espacios y prácticas mayormente dirigidos a las mujeres, en los cuales la cultura comercial intentó mostrar la compra no como una obligación cotidiana, sino como una actividad placentera, enfatizado en imágenes y textos. A los autores que afirman que la contrapartida femenina del *flâneur*, el espectador y consumidor urbano que camina por las calles y observa desde su subjetividad interrogándose sobre la modernidad misma y la riqueza de su cultura material inagotable,²⁷ no existe, se les oponen quienes afirman que la *flâneuse* ocupó el espacio urbano a través de la cultura del consumo (FIGURA 6).²⁸

La alianza entre comercio y prensa periódica. *Caras y Caretas*

La estrecha relación entre publicidad y prensa masiva puede analizarse como un vínculo mutuamente provechoso que trascendió el sentido monetario, y el caso de *Caras y Caretas* puede ser elocuente al respecto. El periódico surgió en 1898 y constituyó en el ámbito local el primer semanario ilustrado que reunía en sus páginas contenidos de actualidad, humor gráfico, literatura, moda, divulgación científica y noticias de diverso carácter, junto con imágenes ilustradas, serias o satíricas, y fotografías, y alcanzó un público de carácter masivo en el que se cruzaron lectores de distintos niveles sociales.

Los sucesivos números de *Caras y Caretas* indican que la incorporación de avisos fue rápidamente en aumento, lo cual le permitía mantener el precio de venta a 20 centavos y de esa manera facilitar el aumento de público, hecho que resultaba cada vez más atractivo para los avisadores. El semanario devino económicamente dependiente de la publicidad.

26 Lori Ann Loeb. *Consuming Angels. Advertising and Victorian Women*. Oxford-New York, Oxford University Press, 1994, p. 199.

27 Véanse Keith Tester (ed.). *The Flâneur*. New York, Routledge, 1994; Janet Wolf. “The Invisible Flâneuse”, en *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley, University of California Press, 1990, p. 5.

28 Véase Anne Friedberg. *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 32-37; Erika D. Rappaport. *Shopping for Pleasure...*, op. cit.

Inicialmente, estableció en \$15 el precio de la página de publicidad,²⁹ lo cual fue considerado excesivo para una publicación de ese tipo, sin embargo, los avisadores no escasearon. En 1913 *Caras y Caretas* cobraba por un aviso de publicidad hasta \$270³⁰ y podía tener 80 avisadores por número; si se suma la tirada (más de cien mil ejemplares) y la cifra de venta, resulta casi equivalente el monto que percibía por avisos y el de la venta y suscripciones.

Más de la mitad del material impreso estaba ocupada por publicidad, algunos avisos intercalados con las secciones de noticias internacionales, y los avisos eran cada vez de mayor tamaño y más elaborados (FIGURAS 7 y 8). Si bien *El Mosquito* ya había intercalado anuncios con los contenidos satíricos corrientes, *Caras y Caretas* fue el primero que sistemáticamente fragmentó la lectura de sus contenidos con la introducción de los avisos publicitarios dentro de la grilla del material editorial. En su primer aniversario el periódico afirma:

La innovación de las actualidades europeas intercaladas en las páginas de avisos ha sido bien recibida por el público, que tiene ese interesante servicio de información más, y por los avisadores, que ven así empleado su dinero con mayor eficacia, pues el anuncio se lee un 50 % más que si esas páginas estuviesen como antes meramente destinadas a anunciar. El aviso de *Caras y Caretas* ha evolucionado naturalmente con el auge y notoriedad de la publicación: antes el periódico buscaba al avisador, ahora el avisador busca al periódico.³¹

Sin embargo, un año más tarde, las páginas de la revista publican pequeños anuncios con frases como “El reclamo bien entendido es el alma del éxito”; “El aviso ilustrado con arte o con ingenio se impone a la atención del público predisponiéndole a favor de la casa anunciadora”; “Todo comerciante que no anuncia abandona el puesto a sus competidores que avisan”. De modo que *Caras y Caretas* desempeñó un papel significativo en la formación de prácticas de consumo con respecto al público, pero también en la activación del uso de la publicidad por parte de los comerciantes constituyendo a sus lectores como consumidores, pero también a los avisadores y a sus prácticas de publicitar (FIGURAS 9 y 9’).

De modo que la publicidad emplazada en el contexto de las páginas de *Caras y Caretas* profusamente ilustradas, debió competir y a la vez armonizar

29Antonio E. Morelli. “Periodismo y publicidad comercial”, *El Diario*, edición extraordinaria “La Prensa Argentina”, enero de 1933.

30 Fernando Rocchi. “Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.): *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, T. 2. Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 319.

31 “Caras”, *Caras y Caretas*, Año II, N°. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.



Figura 7. "!!!Pidan!!! Refrescos Berthe y licores", *Caras y Caretas* 368, Buenos Aires, 21 de octubre de 1905. Publicado en números sucesivos.

A LA CIUDAD DE MEXICO

Esquina Florida y Cuyo— Buenos Aires

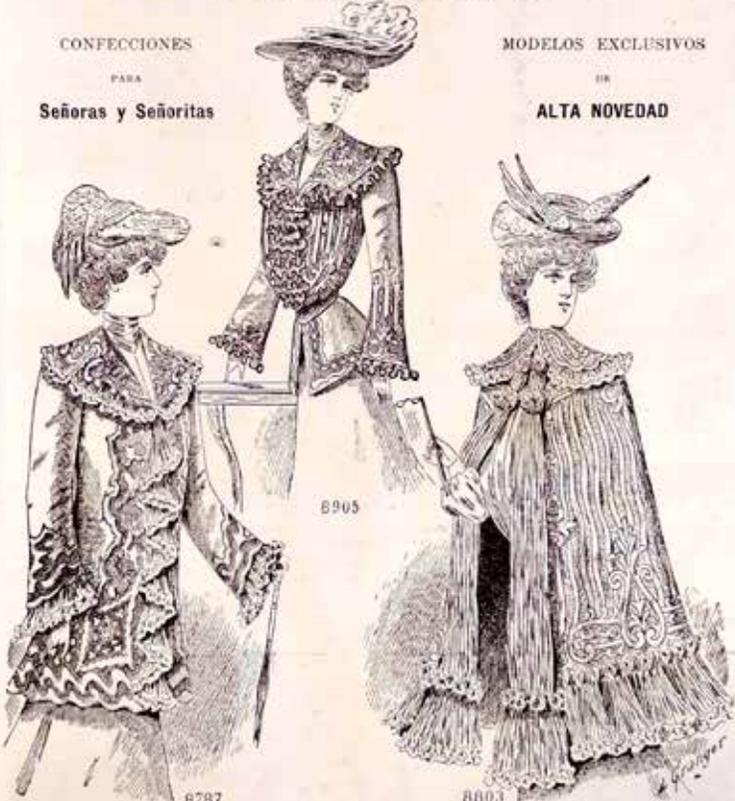
Exposición General de todas las Novedades

DE

VERANO

CONFECCIONES PARA SEÑORAS Y SEÑORITAS

MODELOS EXCLUSIVOS DE ALTA NOVEDAD



N.º 8787.—Paletot de paño fino perforado sobre tul, guarnición con gasa plegada, cuello volado, forro tafetas de seda. En negro solamente. Largo 0m61. Precio: \$ 70.—

N.º 8905.—Chaqueta Luis XV en rico paño fino, todo perforado sobre tul, guarnición gasa de seda. En colores: castor, beige, gris y negro. Forro tafetas pura seda. Largo 0m61. Precio: \$ 55.—

N.º 8803.—Elegante Capa con cuello volado, en paño fino entretelado perforado sobre tul, guarnición con gasa plegada y toda forrada, tafetas de seda, clase extra. En colores: castor, beige, gris y negro.— Largo 1 m. Precio: \$ 60.—

Géneros de Fantasía y Sederías para Vestidos de Gran Novedad.—Últimas creaciones de la Estación.—Se manda Muestras y Catálogos gratis a las familias que la honren con sus pedidos

A LA CIUDAD DE MEXICO — Florida y Cuyo — Buenos Aires

Figura 8. Aviso de A la Ciudad de México, "Exposición General de todas las Novedades", Caras y Caretas 209, Buenos Aires, 4 de octubre de 1902. Publicado en números sucesivos.



Figura 9. Mensajes para avisadores incitando a publicitar, fragmentos, *Caras y Caretas* 127, 9 de marzo de 1901.



Figura 9'. *Caras y Caretas* 129, Buenos Aires, 23 de marzo de 1901.

con el material editorial y atraer la mirada del lector, en una puesta en página fragmentada por múltiples focos de atención. La imagen en los avisos publicitarios se tornó necesaria en una gráfica en la cual lo visual abundaba constituyendo un punto más de interacción entre el material editorial y el aviso comercial y ligando el mundo del comercio con el mundo de sus lectores.³²

Las transformaciones visuales en los avisos publicitarios de fines del siglo XIX se hacen perceptibles para observadores atentos y para la sociedad toda. La revista *Éxito Gráfico* describe esta expresión que había conquistado la cultura local y señala que no solo el uso de la publicidad se había generalizado, sino que esta se había transformado y abandonado su carácter puramente “utilitario” para aliarse con el *arte*.

Sería repetir un concepto vulgar decir que vivimos del anuncio, especialmente en nuestra capital, que ha tomado el carácter de las grandes ciudades extranjeras, que parecen enclavadas dentro de un colosal quiosco anunciador. Es axiomático que el primer renglón de un negocio es la propaganda, y que cuanto mejor hecha, cuanto más llamativa y artística, mayor éxito positivo se obtiene.³³

Se afirma que el aviso era, anteriormente, solo interesante para aquellos que circunstancialmente precisaban algo especial que se anunciaba, mientras que ahora era objeto de admiración “de los inteligentes y de los muchedumbres”, y que primero se contemplaba el “seductor arte” y se obligaba al espectador a enterarse del objeto del anuncio. En eso consistía el mérito del “arte asociado al utilitarismo”.³⁴ Los cambios visuales en los anuncios se habían operado en formato, diseño y emplazamiento

32 Véase Ellen Gruber Garvey. *The Adman in the Parlor. Magazines and the Gendering of Consumer Culture, 1880s to 1910s*. New York-Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 9-15.

33 “Los carteles de reclamo”, *Éxito Gráfico*, Vol. V, N°. 56, Buenos Aires, agosto de 1910, p. 117.

34 *Ibid.*, p. 118.

de imágenes. La iconografía publicitaria se desarrolló entonces tomando componentes de diversos sistemas visuales para conformar un dispositivo correspondiente a un tipo de imagen que se suponía interesada en instalar el consumo de bienes en amplios niveles sociales.

Los avisos publicitarios se insertan entonces en el contexto de los demás sistemas visuales de la revista, la caricatura, la fotografía, las ilustraciones artísticas o de la ficción literaria. Cada una de las modalidades adopta formas, signos, iconografías y modos de comunicar propios, ligados a distintas expresiones artísticas, diferenciadas y enlazadas a la vez, conectadas por las técnicas de reproducción que hacen de la página, las líneas, las sombras, los colores o las tintas, un sistema de códigos comunes. La ilustración publicitaria, sin embargo, frente a la satírica o literaria, es novedosa, y frente a estas, que por lo general correspondía una firma y un sujeto de enunciación, solían ser anónimas. Las ilustraciones de los avisos y su discurso se diluyen en la naturalización de la representación.

El impulso de las publicaciones periódicas y su masividad produjo una reorganización de los mundos de la producción de imágenes y su circulación en ese espacio ampliado de cultura visual conformado por objetos de artes gráficas, el circuito de las bellas artes y las tecnologías visuales del período, como la fotografía y el cine. Para observar este sistema cultural integrado que concierne a la mirada y a los actos visuales,³⁵ las representaciones de la publicidad son útiles en el discernimiento de categorías y formas de ver que ya no son las nuestras.³⁶ Las imágenes de la prensa pues nos asisten en la comprensión de aquellas experiencias culturales que los lectores habían internalizado, en el caso de los avisos, ligadas a los modos de pensar la moda, las relaciones sociales, la cultura en relación con la vida doméstica, los alimentos o el cuidado personal.

Muchos de los bienes que *Caras y Caretas* anunciaba representaban nuevos objetos ofrecidos al consumo, contrapuestos a pautas y hábitos culturales tradicionales e impuestos por las nuevas reglas del mercado: ropa confeccionada, aparatos de fotografía, máquinas de coser, artefactos de luz eléctrica y gas, bicicletas, cocinas domésticas, aparatos para esterilizar y conservar la leche.

Aunque predominan los alimentos simples en su proceso de elaboración, aparecen también alimentos envasados, de producción nacional, como harina y vino, o importados, como chocolate soluble y bombones. El té y el café se publicitan como una bebida de mayor refinamiento que el mate, acorde

35 Sin intenciones de considerar los actos de la mirada aislados de los otros sentidos ni de otras facultades en el cuadro fenomenológico global de la percepción. Véase Jonathan Crary. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.

36 Para una distinción entre quienes observan una cultura y quienes forman parte de ella como participantes, véase Michael Baxandall. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven-London, Yale University Press, 1985, p. 105 y ss.

con la vida de la cosmopolita Buenos Aires. Gradualmente se encuentran anuncios de alimentos para niños, como la harina lacteada “Nestlé”, que no solo declaraba sus propiedades nutritivas y racionales y su fácil digestión, sino el poco tiempo que requería su preparación. De modo que los alimentos que servían para cocinar o para consumo directo van ganando lugar: sopas, alimentos para bebés, cafés, té, galletas, promoviendo además un modo de vida doméstica que va requiriendo formas de trabajo menos elaboradas.

Otras publicidades indican artefactos para el hogar, como muebles, alfombras, tapicería, colchas o bienes suntuosos, pero también nuevos accesorios disponibles en el mercado como caloríferos, cocinas, lámparas, ventiladores, máquinas de coser, destinados a actualizar y proveer al hogar moderno del confort ofrecido por la industrialización. Además, se publicitaban objetos para el tiempo libre asociados a actividades culturales, pero también de una modernidad tecnológica vinculada con la música (gramófonos, grafófonos, fonógrafos) y la fotografía, y señalaban la posibilidad de un ocio y sociabilidad modernos (FIGURA 10).

La imagen cumplió una función esencial en todo ese proceso, y las modalidades de producción en los avisos de publicidad gráfica en *Caras y Caretas* eran variadas. Hay avisos con ilustraciones firmadas por artistas locales, como Francisco Fortuny, y hay otros de marcas globalizadas provenientes directamente de los clichés de galvanoplastia de las firmas extranjeras. Como hemos mencionado, las agencias de publicidad comienzan a ofrecer servicios integrales en la década de 1920 y se empiezan a ocupar de los espacios para emplazar los avisos, la redacción, la determinación del diseño, el tamaño, tiempo, frecuencia, estilo y la estimación de costos.³⁷ Hasta ese momento, estas funciones las cumplían los propios departamentos de arte de las publicaciones (FIGURAS 11y 12).³⁸

Al atractivo visual de los avisos se le agregan otras estrategias como juegos y concursos que promovían interacción y atraían lectores y avisadores. Los concursos actuaban como incentivo para los avisadores potenciales para que publiciten y también un modo de corroborar la atención del público a través de sus respuestas y de cuantificar en parte la lectura.³⁹ *Caras y Caretas* lanzaba concursos periódicos en asociación con diversas marcas, mediante los cuales proveía premios en dinero o productos. Los fabricantes de cigarrillos invitaban a los consumidores a coleccionar las marquillas o las imágenes que se encontraban dentro del paquete, para luego canjearlos por diferentes obsequios. Esta invitación a juntar las imágenes a la vez que proporcionó la posibilidad de

37 Richard Ohmann. *Selling Culture...*, op. cit., pp. 94-106.

38 *Ibid.*, pp. 102-103.

39 Ellen Gruber Garvey. *The Adman in the Parlor...*, op. cit., pp. 51-79.

*** GRAFOFONOS ***

y aparatos similares desde \$ 12.00

**AL CONTADO, A PLAZOS
Y A MENSUALIDADES**

Catálogos ilustrados gratis

Nuevo gramófono AIGLON, introducido únicamente por mí. \$ 20 % con cilindros.

Nueva membrana reproductora, marca REX. «Grand Prix» en la Exposición de París, 1900. Recomendando esta membrana, pues reproduce sin chirridos, más claramente y con mayor sonoridad que las comunes. La naturalidad de sus voces sorprende. Se adapta a todo gramófono sin dificultad alguna. Precio \$ 10 %.

Cilindros de ópera.—Nuevo surtido recién llegado, incluyendo las nuevas óperas *Le Maschere y Zaza* (de Chivalva-Milán y de la Sociedad Fonográfica Italiana).

Cilindros impresos por la banda de la «Garde Républicaine», de París

Grafófono automático
para monedas de 10 centavos, a \$180 %
con 12 cilindros impresos, etc.

CINEMATOGRAFOS
Para casas de familia
a \$ 80 y \$ 100
con cintas

Para teatros y salones, de varios precios, de mecanismo excelente, de resultados admirables; para funcionar con luz eléctrica ó gas acetileno ó oxhídrica.

Películas de todas clases y tamaños
—
Novedades recién recibidas

F. R. GUPPY - San Martín, 368
• BUENOS AIRES •

Figura 10. Publicidad de Grafófonos de F. R. Guppy, *Caras y Caretas* 127, Buenos Aires, 9 de marzo de 1901. Nuevos objetos ofrecidos al consumo. Publicado en números sucesivos.

coleccionar, manipular, recortar o jugar con ellas, incorporó la publicidad a la vida cotidiana y entrenó en una sensibilidad particular hacia estas imágenes populares.



Figura 11. Publicidad elaborada con clichés de marcas extranjeras de Hierro Quina Bisleri y Nocera-Umbra, *Caras y Caretas* 122, Buenos Aires, 2 de febrero de 1901 (fragmento). Publicado en números sucesivos.



Figura 12. Publicidad de La Gran Fama, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1904. Publicidad elaborada en forma local por artistas propios. Imagen con firma de Francisco Fortuny, ilustrador de *Caras y Caretas* (fragmento). Publicado en números sucesivos.

Consideraciones finales

Se afirma que la publicidad combina palabras e imágenes en fábulas comerciales, que crea historias que evocan fantasías y elementos morales, “que reconfiguran sueños de abundancia para formar un mundo moderno de bienes y que a través de su retórica promueve un estilo de vida consumista”⁴⁰ con su carácter persuasivo y manipulador. Otros dudan de su eficacia, pero no puede negarse la intensificación del fenómeno en su dimensión material hacia fines del siglo XIX, que se manifestó en una gráfica impresa e ilustrada que reconfiguró la cultura visual de su tiempo.

Desde las páginas de las revistas, se produjeron las figuras de la publicidad, producción que se compartió con otros sistemas visuales y creó códigos comunicativos que se insertaron en una composición gráfica articulándose con textos en diversas variantes con los que interactuaron elucidándose mutuamente. Los avisos de *Caras y Caretas* compartieron un sistema técnico en un contexto de producción de imagería más amplio en el que el ilustrador en el contexto de las artes gráficas produce una imagen que será destinada a distintas secciones del periódico. Las caricaturas políticas, los registros de una noticia o de una imagen de Buenos Aires para las “Páginas Artísticas” compartían prácticas del hacer con las publicidades y, además, interactuaban con la publicidad, las secciones de modas o las notas técnicas o científicas. Las imágenes en su conjunto dieron un marco plural pero adherido y solidario a la contribución para tornar al lector o lectora en consumidor o consumidora.

40 Jackson Lears. *Fables of Abundance*. New York, Basic Books, 1994.

Leticia Squeff. "Imágenes del traslado del meteorito 'do Bendegó' de Bahía a Río de Janeiro: fotografía, ciencia y exclusión (1887-1888)", *TAREA* 7 (7), pp. 106-124.

RESUMEN

Recientemente el Museo Nacional de Río de Janeiro se incendió y el fuego destruyó una colección de veinte millones de objetos. Al día siguiente, en las búsquedas, un descubrimiento: por lo menos una pieza se había salvado. El meteorito conocido como "Bendegó", un bloque enorme de hierro, había resistido a las llamas. La imagen del meteorito intacto en medio de los destrozos circuló por los periódicos de todo el mundo.

El meteorito "do Bendegó" fue encontrado en el interior del estado de Bahía a finales del siglo XVIII. Un siglo después, el meteorito finalmente fue llevado de Bahía a Río de Janeiro, por un grupo de ingenieros y trabajadores que sería conocido como la "comisión del Bendegó". En este artículo intento discutir las imágenes de la expedición, comprendidas en un marco más amplio de apropiación y demarcación del territorio de la nación brasileña. Las fotografías, así como los artículos publicados en los periódicos, nos dejan percibir cómo se han combinado ciencia y violencia en la historia del Brasil del siglo XIX.

Palabras clave: *Meteorito del Bendegó, cultura visual, arte y ciencia, fotografía, representación del territorio, pintura de paisaje.*

ABSTRACT

"Images of the Transportation of the 'do Bendegó' Meteorite from Bahia to Rio de Janeiro: Photography, Science and Exclusion (1887-1888)"

The Rio de Janeiro National Museum recently caught fire, destroying a collection of 20 million objects. The next day, during the searches, a discovery: at least one piece was saved. The so-called "Bendegó" meteorite, a huge block of iron, resisted the flames. The image of the intact meteorite amid the wreckage circulated in newspapers around the world.

The meteorite "do Bendegó" was found in the interior of the state of Bahia at the end of the 18th century. A century later, the meteorite was finally brought from Bahia to Rio de Janeiro by a group of engineers and workers that would become known as the "Bendegó Commission". In this article, I will discuss the images of the expedition, as part of a broader process of appropriation and demarcation of the Brazilian nation's territory. The photographs, as well as the articles published in the newspapers, allow us to perceive how science and violence have been combined in the history of 19th century Brazil.

Keywords: *Bendegó meteorite, visual culture, art and science, photography, representation of the territory, landscape painting.*

TAREA

Imágenes del traslado del meteorito “do Bendegó” de Bahía a Río de Janeiro

Fotografía, ciencia y exclusión (1887-1888)¹

Leticia Squeff²

Recientemente el Museo Nacional de Río de Janeiro se incendió y el fuego destruyó una colección de veinte millones de objetos. Al día siguiente, en las búsquedas, un descubrimiento: por lo menos una pieza se había salvado. El meteorito conocido como “Bendegó”, un bloque enorme de hierro, había resistido a las llamas. La imagen del meteorito intacto en medio de los destrozos circuló por los periódicos de todo el mundo. La destrucción del museo apunta hacia una situación dramática de la cultura y de las ciencias en Brasil, con la reducción de fondos y el desmantelamiento de las instituciones dedicadas a la investigación.

La investigación a la que se dio inicio recientemente, y que se presenta una parte aquí, busca comprender el meteorito Bendegó desde la perspectiva de la cultura visual.³ Interesa examinar los diferentes regímenes de visualidad a los que el meteorito fue sometido como imagen, en fotografías, dibujos, noticias de periódico. En el siglo XIX, la fotografía surge como instrumento científico, la misma funciona

1 Traducción: Elizabeth Colorado Herrera.

2 UNIFESP, Brasil. leticia.squeff@gmail.com. ORCID 0000-0002-2704-8819.

3 Nicholas Mirzoeff (org.). *The Visual Culture Reader*. London-New York, Routledge, 1998.

como registro, teóricamente imparcial, de los acontecimientos. Fue empleada en la época de forma especial para registrar los avances de la técnica y de la industria. Así, los fotógrafos acompañaron la construcción de puentes y ferrocarriles, edificios, experimentos médicos y científicos. Sin la fotografía, el meteorito Bendegó nunca habría existido.

La búsqueda del meteorito fue un proyecto apoyado por el gobierno imperial brasileño. Se trataba de construir una nación moderna y “científica”, un proyecto que el emperador estimuló en varias instituciones y centros de investigación. Como señaló Marina Rieznick, entre otros, el pensamiento científico forma parte de una compleja tesitura política, económica y social. Desde este punto de vista, tiene sentido discutir los usos políticos de las imágenes científicas, o el uso político de los objetos “descubiertos” por la ciencia. Del mismo modo, es posible cuestionar la interpretación científica como determinada social y culturalmente.⁴ En este artículo, intento apuntar cómo ciencia y exclusión se articulan en la construcción de la visibilidad del Bendegó a fines del siglo XIX.

El 25 de junio de 1888, el grupo de ingenieros de la “Comisión del Bendegó” presentó un informe leído en una ceremonia que contó, entre los oyentes, con la princesa regente y el ministro de Agricultura. El informe fue impreso por la Imprenta Nacional en portugués y francés, y enviado a diversas partes del mundo. El documento presentado por el ingeniero traía mucha información sobre la región donde el meteorito había sido encontrado, reunía mapas, plantas de ciudades, tablas que contenían las latitudes y distancias entre diversos puntos geográficos, comentarios sobre la naturaleza local e incluso sobre los habitantes de Bahía, llamados *tabaréus*.⁵ El informe fue acompañado de un conjunto de 18 fotografías de la expedición, de los marcos construidos en el territorio por el grupo y también de la vegetación del lugar. Estas fotografías se difundieron y fueron muy usadas en reportajes sobre el meteorito tanto en el Río de Janeiro de la época como también actualmente en sitios y blogs. Dichas fotos serán nuestro principal objeto de análisis.

4 “La convicción de que el pensamiento científico forma parte de un entramado complejo social, político, económico y cultural define nuestro enfoque y permite preguntarnos por el uso político de las imágenes o el papel de otros aspectos culturales en la interpretación de las mismas” (Marina Rieznick y Carla Lois. “Micrografías interrogadas. Una aproximación a la cuestión de las imágenes técnicas en la historia de las ciencias en la Argentina (siglos XIX y XX)”, *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 12, primer semestre 2018, p. 3.

5 José Carlos de Carvalho. *Meteorito de Bendegó - relatório apresentado ao ministerio da agricultura, commercio e obras publicas e a sociedade de geographia do Rio de Janeiro sobre a remoção do meteorito de Bendegó do sertão da provincia da Bahia para o Museu Nacional*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1888.

El Meteorito “do Bendegó”: resumen histórico

El meteorito “do Bendegó” fue encontrado en el interior del estado de Bahía a finales del siglo XVIII, cuando fueron realizados los primeros intentos de retirarlo del lugar en que estaba. Algunos naturalistas europeos, en viaje por el imperio de Brasil, describieron el meteorito, caso de Spix y Martius, entre otros.

A finales del siglo XIX, el meteorito finalmente fue traído de Bahía a Río de Janeiro, en un proyecto costoso y lento. La enorme masa de metal de 5 toneladas y cerca de 2 metros de largo fue arrastrada sobre montañas, sierras y ríos. El grupo que traía el meteorito tardó 126 días –cerca de 10 meses– para recorrer apenas 113 km –que era la distancia hasta la estación de tren más cercana–. De allí, el meteorito fue llevado a Salvador, halado por un tren, en un recorrido de 363 kilómetros. Un barco a vapor lo llevó, finalmente, a Río de Janeiro. Los trabajos de remoción comenzaron el 7 de septiembre de 1887 y solo terminaron el 15 de junio de 1888, con la llegada de la masa a Río de Janeiro.

La comisión encargada de la búsqueda del meteorito estuvo formada por tres ingenieros, y encabezada por José Carlos de Carvalho. Al regresar con el meteorito, Carvalho recibiría varios honores y sería galardonado con el título de “Barón de Bendegó”. Sin embargo, la lectura de diferentes fuentes –informes, reportajes de prensa, artículos en revistas científicas– muestra que muchas personas estuvieron involucradas en el proyecto de llevar el meteorito a Río de Janeiro. Además de los ingenieros mencionados, hay que incluir otros personajes: el emperador Pedro II; la princesa regente Isabel; el geólogo americano Orville Derby, director de la sección de mineralogía del Museo Nacional, y el astrónomo belga Luis Cruls, director del Observatorio Astronómico de Río de Janeiro, por nombrar solo los más conocidos. La Comisión Geográfica del Imperio y los miembros de la *Revista de Engenharia* también parecen haber participado en el proyecto. En resumen, el meteorito movilizó las mentes e imaginaciones de los principales administradores del Imperio.

Al llegar al puerto de Río de Janeiro, la masa de hierro fue expuesta a la curiosidad del público en la plaza de San Francisco. La gente quería ver y tocar esa maravilla que había caído del cielo. El número de curiosos era tan grande que se asignó un grupo de oficiales para “vigilar” la piedra por la noche.⁶ El 27 de noviembre de 1888, Bendegó fue finalmente entregado al Museo Nacional, cuando se redactó un “Acta de Recepción del Meteorito Bendegó en el Museo Nacional de Río de Janeiro”.⁷

6 “O Bendegó”, *Novidades*, 27 de noviembre de 1888, p. 1.

7 Ver “Meteorito de Bendegó”, *Revista de Engenharia* 200, 1888, p. 263.

Todo esto sugiere la importancia del meteorito. Hay varios estudios sobre el tema, publicados desde finales del siglo XIX, tanto en Brasil como en diferentes lugares del mundo. Cuando se instaló en el Museo Nacional, el meteorito era el segundo más grande del mundo y el más grande jamás colocado en un museo. Por eso ha causado cierto frenesí en los círculos científicos internacionales. En el siglo XIX, fue descrito y analizado por unos seis autores –alemanes, franceses y un americano– y atrajo la atención de naturalistas, geólogos y astrónomos.⁸ Las piezas del meteorito han sido enviadas a varios museos, y hoy están en 29 instituciones de todo el mundo. Actualmente, el Bendegó está en el puesto 16 entre los más grandes del mundo, pero sigue siendo el más grande de las 57 “rocas y fragmentos de hierro de origen espacial” de la colección brasileña. En 2011, un grupo de investigadores realizó tres investigaciones en el lugar donde había caído el meteorito.⁹

Fotografía y pintura de paisaje en la representación de Bendegó

En el siglo XIX la fotografía, junto con otros dispositivos ópticos, se convirtió en el gran instrumento de difusión de la ciencia y la tecnología, y cambió radicalmente las formas de ver y la experiencia visual en su conjunto.¹⁰ “Una de las primeras aplicaciones de la fotografía, poco después de su descubrimiento, fue exactamente la aplicación del nuevo invento como herramienta en los viajes y expediciones”.¹¹ La fotografía sería ampliamente utilizada para registrar el avance de las líneas de ferrocarril, el conocimiento de la tierra compatible con la agricultura, el contacto con los grupos indígenas, etc. Turazzi señala cómo la técnica y los fotógrafos aumentan junto con los viajes, impulsados por los avances técnicos y un clima doblemente marcado por la curiosidad por lo nuevo y por proyectos expansionistas. La autora apunta que las “expediciones fotográficas” resultaban costosas porque el fotógrafo llevaba un equipaje enorme y

8 Wilton Pinto de Carvalho *et al.* “O Meteorito Bendegó: história, mineralogia e classificação química”, *Revista Brasileira de Geociências*, Vol. 41, No. 1, 1o de marzo de 2011, pp. 141–56, <https://doi.org/10.25249/0375-7536.2011411141156>.

9 Wilton Pinto de Carvalho *et al.* “O Meteorito Bendegó...”, *op. cit.*, 141.

10 J. Cray no se ocupa realmente de la fotografía, sino de la articulación de otros dispositivos ópticos (la cámara oscura, el diorama, el estereoscopio, entre otros) y del surgimiento de un nuevo observador en el siglo XIX. Jonathan Cray *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

11 Maria Inez Turazzi. “Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo, 1839/1889”, *Coleção Luz & reflexão* 4, Rio de Janeiro, Funarte, Rocco, 1995, p. 75. Traducción de la autora.

pesado, y tenía que completar todo el proceso químico *in loco*. Sin embargo, a partir de 1880, con la sustitución del colodión húmedo por “placas secas”, la participación de los fotógrafos en las expediciones se hace más fácil y económica. Hay mucha investigación sobre estas “misiones fotográficas”. De hecho, muchos fotógrafos extranjeros recorren Brasil en el período.¹² Las fotos de la expedición de Bendegó deben incluirse en este ámbito más amplio de las “expediciones fotográficas” del Imperio.

Comencemos con la primera imagen del conjunto presentado en el informe de la Comisión del Bendegó. Se trata probablemente de la primera foto conocida del meteorito (FIGURA 1). Se percibe una intención descriptiva del fotógrafo: mostrar dónde estaba el meteorito en el momento en que fue encontrado por los miembros de la Comisión, su lugar en el río, la distancia de la margen, la vegetación rastrera alrededor. Así, a primera vista, la imagen tiene una función documental, sin embargo, se construye a partir de un típico juego poético presente en la pintura desde el Renacimiento.

Ya se han señalado los vínculos entre la fotografía y la pintura en el siglo XIX. A pesar de los constantes avances en la tecnología de reproducción de imágenes, por más de un siglo la fotografía mantendría los métodos de composición y los temas aprendidos de la pintura.¹³ La fotografía también utilizaría, en Brasil, los recursos de la pintura “incorporándolos, insertándolos en un nuevo tratamiento plástico a los mismos elementos temáticos, y finalmente descomponiéndolos con la construcción de un nuevo modelo.”¹⁴ En Río de Janeiro, la Academia Imperial de Bellas Artes tuvo, desde muy pronto, no solo que coexistir, sino también que “negociar” con la imagen fotográfica. En 1855, en sus “Teses para debate”, el director de la institución, Araújo Porto Alegre, ya preguntaba: “A descoberta da fotografia foi útil ou pernicioso à pintura?”¹⁵ Pocos años después, el pintor Victor Meirelles escribiría lo que quizá sea la primera historia de la fotografía escrita en el Brasil, como señaló Chiarelli, donde comentaría la participación de los fotógrafos en la II Exposición Nacional de 1866. En este contexto, la fotografía y la litografía, que circulan en retratos, álbumes de viaje, entre otros, presionaron los códigos clásicos practicados en la Academia de Río de Janeiro.¹⁶

12 Pedro Vasquez. *A fotografia no Império. Descobrimdo o Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

13 Aaron Scharf. *Art and photography*. Baltimore, Penguin, 1974.

14 Vânia Carvalho. “A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX”, en Annateresa Fabris: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1997. Traducción por la autora.

15 A respeito das “Teses para Debate” ver Leticia Squeff. *O Brasil nas Letras de um Pintor: Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas, Editora da Unicamp, 2004.

16 Tadeu Chiarelli. “História Da Arte/História Da Fotografia No Brasil-Século XIX: Algumas Considerações”, *ARS (São Paulo)* 3, N.º. 6, 2005, pp. 78–87. Disponible en <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000200006>.



Figura 1. "Enchente do rio de Bendegó, depois de suspenso o meteorito", publicado en José Carlos de Carvalho. *Meteorito de Bendegó - relatório apresentado ao ministerio da agricultura, commercio e obras publicas e a sociedade de geographia do Rio de Janeiro sobre a remoção do meteorito de Bendegó do sertão da provincia da Bahia para o Museu Nacional*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1888. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponible en <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/32/1/bendego-port%20ocr.pdf> (acceso el 27 de agosto de 2020).

De hecho, esta imagen aporta varios aspectos compositivos típicos de la pintura de la época. El meteorito, iluminado desde la parte superior e inferior, tiene su sombra proyectada hacia adelante. Su reflejo aparece más oscuro y ligeramente distorsionado. El agua del río, como una especie de espejo acostado, refleja la luz que viene del cielo creando efectos, tonos y reflejos temblorosos.

Y aquí, el acercamiento con la pintura de paisaje o con la pintura de tema pastoral no deja de venir a la cabeza. No es nuestro interés discutir hasta qué punto las opciones del fotógrafo han sido o no conscientes o intencionales. Lo que interesa es que la imagen del meteorito es el resultado de un esfuerzo por reconstruir, por medio de la imagen, la totalidad del ambiente en el que se encontraba el meteorito, empleando una práctica que se remonta quizá a las imágenes de la fauna y de la flora producidas por naturalistas. Proviene de la idea de que una planta o animal necesita ser visto en su integración con el ambiente. Es como si en medio del río el meteorito estuviera en su condición de "naturaleza". En ese sentido, el ángulo elegido por el fotógrafo llama la atención. Por su lente, la masa de hierro de más de dos metros de largo parece un animal

bañándose en el río. Como un bicho salvaje sorprendido en medio del río, él está en su “hábitat” “natural”, formado por un conjunto variado de topografía, flora y también por su entorno. Hay aquí, por lo tanto, la persistencia de un tipo de visualidad típica de los dibujos de campo hechos por naturalistas y botánicos.¹⁷

Hay un cierto consenso en la historiografía sobre la importancia de las ideas de Alexander von Humboldt en la representación de América por los viajeros, al menos hasta mediados del siglo XIX.¹⁸ El diálogo de los paisajistas con la ilustración botánica, y la importancia que tenía un tipo de pensamiento pragmático y científico para la iconografía nacional, fue examinada por varios autores.¹⁹ Sin embargo, la publicación de *El origen de las especies* (1859) tendría un enorme impacto no solo en los relatos, sino en la propia representación del paisaje.²⁰

En Brasil, la práctica científica empieza a cambiar, sobre todo a partir de la década de 1870.²¹ Las expediciones organizadas a partir de ese período ya tenían objetivos precisos, que ya no se ajustaban a una práctica naturalista más generalista. Pero en varias obras se ha señalado que es necesario evitar una interpretación simplificada de la cuestión. Marcus Vinicius de Freitas, por ejemplo, señaló las relaciones entre los antiguos naturalistas y los llamados científicos. Apunta, por ejemplo, a las relaciones del zoólogo y geólogo Louis Agassiz, que dirigió la expedición de Thayer (1865) a través de Brasil, con Humboldt y Martius. Agassiz, y más tarde su querido

17 Marcus Vinicius de Freitas. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no império de Pedro II*. *Humanitas* 68, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

18 Para las vinculaciones entre viajes exploratorios y producción de imágenes en las Américas véanse por ejemplo: Dawn Ades *et al.* *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo, Cosac & Naify Ed, 1997; Marta Penhos. *Ver, conhecer, dominar: imagens de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Arte y pensamiento. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005; Irina Podgorny, Marta Penhos y Pedro Navarro Floria. *Viajes: espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*. Buenos Aires, Teseo, 2009; Valéria Piccoli, Peter John Brownle y Georgiana Uhlyarik (orgs.). *Paisagem nas Américas: pinturas da Terra do Fogo ao Ártico*. Toronto-São Paulo- New Haven-London, Art Gallery of Ontario-Pinacoteca do Estado de São Paulo-Terra Foundation for American Art-In association with Yale University Press, 2016, entre otros.

19 Para las vinculaciones entre viajes exploratorios y producción de imágenes en Brasil véanse por ejemplo: Ana Maria de Moraes Belluzzo. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo-Rio de Janeiro, Metalivros-Odebrecht, 1994; Elaine Dias. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, Editora Unicamp, 2009; Leticia Squeff. “In the heart of Picturesque Brazil: the tropical forest in Rugendas and Porto Alegre”, *Portuguese Studies Review* 18, 2011, pp. 179-202; Leticia Squeff. “Charles-Othon-Frédéric- Jean-Baptiste, Comte de Clarac, ‘Forêt Vierge du Brésil’”, en *Paisagem nas Américas: pinturas da Terra do Fogo ao Ártico*, entre otros.

20 Katherine Manthorne. *Tropical renaissance: North American artists exploring Latin America, 1839-1879*. New directions in American art. Washington, Smithsonian Institution Press, 1989.

21 Véase por ejemplo Maria Margaret Lopes. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. Lógica e filosofia da ciência. São Paulo, Editora Hucitec, 1997; Sílvia Fernanda de Mendonça Figueirôa. *As ciências geológicas no Brasil: uma história social e institucional, 1875-1934*. Lógica e Filosofia da ciência. São Paulo, Editora Hucitec, 1997.

alumno, el geólogo F. Hartt, serían personajes formados en el universo de los naturalistas, pero ya actuando en un contexto de especialización científica.²² Analizando las imágenes de la Comisión Geográfica y Geológica de São Paulo (1886-1931), Claudia Moi señala cómo estas fotografías representan el trabajo científico, pero al mismo tiempo también muestran una perspectiva romántica de la naturaleza, propia de las representaciones de los viajeros.²³ La imagen que hemos discutido anteriormente indica, de hecho, la permanencia de los modelos románticos de representación del paisaje y de la naturaleza en la imagen fotográfica.

La Comisión Bendegó: exaltación de la ciencia y mapeo del territorio

En las siguientes imágenes del informe, curiosamente, el meteorito desaparece, o casi. Aparece escondido por los hombres que luchan para arrastrarlo por el camino. Más que eso, en muchas fotos, deja de ser el centro a favor de otro actor principal: el “carretón”, una especie de carretilla gigante proyectada por José Carlos de Carvalho especialmente para transportarlo. El informe traía un dibujo detallado de la carreta usada para el transporte de Bendegó. Este dibujo ha sido reproducido muchas veces en periódicos y revistas. El ingeniero se enorgullecía de su máquina: gracias a un engranaje que combinaba dos ejes, con ruedas de tamaño y materiales diferentes, la carreta era capaz de andar sobre ruedas o sobre rieles, de acuerdo con las necesidades impuestas por el camino. Así, según el informe explicó detalladamente, la carreta se colocaba sobre rieles para atravesar ríos o regiones muy empinadas. Ya en terreno regular, podía ser arrastrado con la ayuda de las ruedas.

De hecho, la mayor parte de las imágenes muestra etapas del proceso de transporte de la masa sideral, en el que el “carro” tiene un lugar destacado. Desde la recepción festiva del “carretón” o “carro” en el campamento de la Comisión hasta la llegada del ferrocarril que lo llevaría a Bahía. El carretón es el tema principal de varias imágenes: tirado por coches de buey, en una de las primeras imágenes de la serie. O tirado por rieles, cuando la calidad del terreno lo exigía: en áreas empinadas, inundadas o, incluso, muy accidentadas. Las imágenes del transporte del Bendegó son sobre todo las imágenes de la victoria de la ingeniería sobre la naturaleza.

22 Marcus Vinicius de Freitas. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no império de Pedro II*, op. cit.

23 Claudia Moi. “Natureza, Ciência e arte nas imagens da Comissão geográfica e geológica de São Paulo.pdf”, [s.d.].

El informe de la Comisión afirma que en los 113 kilómetros que recorrió, la Comisión abrió carreteras, construyó represas sobre ríos, usó árboles para ayudar a elevar la masa de cinco toneladas encima de montañas y sierras. Las imágenes de la Comisión se suman a otras producidas en la misma época, que trataban del mapeo del territorio y de la exaltación de la técnica como instrumento de la civilización.

Vale discutir otra imagen de la expedición –muy reproducida en sitios y blogs sobre el meteorito–. Los ingenieros posan al lado del meteorito, en el décimo quinto día de la expedición (FIGURA 2). La postura orgullosa de los ingenieros alrededor de la masa y de la bandera del Imperio sugieren que tal vez la fotografía se haya hecho para conmemorar el día en que la masa fue, finalmente, sacada de las aguas del río Bendegó. Los relatos sobre la expedición, incluso el informe, afirman que la expedición demoró hasta poder dar inicio a la marcha.

Los ingenieros miran firmemente a la cámara con su ropa y sus botas brillantes. Apoyan los codos sobre el meteorito que, como un animal salvaje subyugado, parece enorme pero indefenso entre los hombres. Además de ese grupo principal, los trabajadores hacen pose, perfilados. Los más ordenados, un poco más al centro. Los que aparecen a la derecha todavía



Figura 2. “15º día de trabalho”, publicado en José Carlos de Carvalho. *Meteorito de Bendegó - relatório apresentado ao ministerio da agricultura, commercio e obras publicas e a sociedade de geographia do Rio de Janeiro sobre a remoção do meteorito de Bendegó do sertão da provincia da Bahia para o Museu Nacional*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1888. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponible en <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/32/1/bendego-port%20ocr.pdf> (acceso el 27 de agosto de 2020).

traen las varas usadas para controlar a los bueyes usados para arrastrar a “la bestia” dentro del río. La distribución de los personajes explicita relaciones de jerarquía y subordinación. Alrededor de ellos, el terreno también fue sometido por los ingenieros: la tierra está aplanada, se observan algunos utensilios usados por los hombres. Casi en medio de la imagen, la bandera del Imperio ondea atestigüando que la presencia de los ingenieros es otro hito en el imperialismo de la nación sobre sus *sertões*. La imagen de la conquista del Bendegó es la de la conquista del territorio por parte del Imperio. El proceso de destrucción y sumisión de la naturaleza sería uno de los grandes temas de la fotografía en Brasil de fines del siglo XIX.

En el repertorio de imágenes de las expediciones, esta fotografía podría clasificarse como “foto de parada”. Como señaló Marta Penhos, en el caso de las imágenes del álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) sobre la conquista de la Patagonia:

Las fotos de paradas tendrían una función semejante a la de los mojones de piedra y las cruces de madera que se utilizaban normalmente en los viajes y expediciones de diverso tipo: la de dejar marca de la presencia humana en un espacio que así comienza a ser domesticado.²⁴

La foto actúa, así, como una especie de monumento a la proeza de los ingenieros, un marco visual que inventa una narración que muestra cómo el imperio civiliza el *sertão*, organiza y “limpia” el paisaje, y finalmente “rescata” la naturaleza para la ciencia. El meteorito, colocado en el centro de la imagen como una especie de bestia, es el premio de esos hombres.

De este modo, la Comisión de Bendegó debe ser comprendida en un marco más amplio de explotación, apropiación y demarcación del territorio de la nación brasileña. Fruto de una práctica que se remonta a la acción de los naturalistas viajeros, la investigación del territorio adquiere contornos más precisos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. De hecho, si a comienzos del siglo las investigaciones venían siendo llevadas por el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, fundado en 1838, y sobre todo por naturalistas extranjeros, a finales del siglo las comisiones e instituciones científicas se diversifican y especializan. Los “naturalistas” dan lugar a una miríada de profesionales, que se dedican a diferentes áreas del conocimiento. La geografía y la geología surgen como campos de demarcación de nuevos saberes sobre el Brasil, además de permitir la explotación de recursos cada vez más importantes para la naciente industria en lugares como Estados Unidos y Europa.

24 Marta Penhos. “Las fotografías del álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje”, *Dossier búsquedas em artes e designo* 9, 2016, p. 71.

Las expediciones Morgan tuvieron lugar en 1870 y 1871, bajo la supervisión de Charles F. Hartt, cuando era profesor de Geología en la Universidad de Cornell. Las dos expediciones, organizadas con fines educativos, viajaron por la región del Amazonas, de donde trajeron información geológica y etnográfica sobre las poblaciones indígenas.²⁵ También cabe mencionar la Comisión Geológica del Imperio (1875-1877). El grupo de la Comisión, formado por los geólogos Hartt, Orville Derby y Richard Rathburn, también incluía al joven fotógrafo Marc Ferrez. La Comisión recibió apoyo del gobierno para trazar el mapa del territorio del Imperio y evaluar su potencial agrícola y mineralógico. Siguió el modelo de los estudios geológicos – los *geological surveys* – los “compendios geológicos”, la práctica de cartografiar territorios potencialmente utilizables para la agricultura y/o la industria, con una larga tradición en Europa desde principios del siglo XIX.²⁶ Viajaron a través de vastas regiones del país, desde Santa Catarina hasta Pará, incluyendo Minas Gerais y la isla de Fernando de Noronha. Algún tiempo después, O. Derby fue uno de los idealizadores del transporte del meteorito Bendegó de Bahía a Río de Janeiro, como ya se ha señalado. Por lo tanto, es necesario insertar la comisión del Bendegó dentro de las expediciones geológicas que se organizan en Brasil, de manera sistemática, a partir de la década de 1870.

El Bendegó: lento y científico

La última foto del informe muestra el meteorito de nuevo. Esta vez, está sobre vigas de madera, que a su vez se apoyan en piedras menores, amontonadas (FIGURA 3) El ángulo elegido por el fotógrafo nuevamente nos permite ver un animal en la masa de hierro. Pero esta vez, el meteorito parece atado a los troncos de madera como si fuese una vaca o un cerdo aguardando el fuego para ser asado a la parrilla.

La semejanza con un animal, ya percibida en la otra imagen, llama la atención sobre una cosa: la dificultad de registrar esta “piedra” disforme y extraterrestre. Claramente, ella le pareció algo “nuevo” al fotógrafo. ¿Cuál es el mejor ángulo de un meteorito? La pregunta, además de ser algo divertida, apunta en verdad a un tema importante: la construcción de una

25 Marcus Vinicius de Freitas, Sergio Burgi y Vera Maria Fonseca. *Hartt: expedições pelo Brasil imperial, 1865-1878*. São Paulo, Metalivros, 2001.

26 “Esos estudios se encargaban de llevar a cabo todo, desde estudios topográficos y mapas hasta la cartografía de las rocas, los suelos y los minerales, y estaban estrechamente relacionados con las políticas de ocupación de los territorios conquistados en el oeste [de los Estados Unidos]” (en Sílvia Fernanda de Mendonça Figueirôa. *As ciências geológicas no Brasil*, *op. cit.* Traducción por la autora.



Figura 3. “O meteorito do Bendegó”, publicado en José Carlos de Carvalho. *Meteorito de Bendegó - relatório apresentado ao ministerio da agricultura, commercio e obras publicas e a sociedade de geographia do Rio de Janeiro sobre a remoção do meteorito de Bendegó do sertão da provincia da Bahia para o Museu Nacional*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1888. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponible en <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/32/1/bendego-port%20ocr.pdf> (acceso el 27 de agosto de 2020).

visualidad “científica”. La inserción del registro fotográfico dentro de otro canon, no aquella del paisaje y de la observación naturalista, sino el de la “ciencia”. Las imágenes posteriores mostraban ángulos menos “figurativos” del meteorito. En el arsenal de la marina, el meteorito fue fotografiado por el astrónomo L. Cruls, quien buscaba explorar texturas, densidades y otros atributos de la masa. Más tarde, los dirigentes del Museo Nacional escogieron un ángulo diferente al adoptado por el fotógrafo de 1887. Según lo que diría Derby, en un estudio publicado en 1890:

Se puede tomar como normal la posición en que el meteorito yace ahora en el Museo Nacional. En virtud de la forma achatada de la masa, considerada como un todo, es ésta la posición en que descansaría sobre un plano horizontal y en la que yacía en el arroyo de Bendegó.²⁷

La foto nos hace percibir, además, otro aspecto interesante para la historia de la ciencia en el tiempo del imperio. El meteorito recibía las iniciales de los nombres de los tres ingenieros que lideraron la expedición y la fecha 1887. Esta fotografía, elegida para ser la última de la serie de fotos del

27 Orville A. Derby. “Estudo sobre o Meteorito de Bendegó”, en *Archivos do Museu Nacional*. Vol. 9. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1895, p. 108.

informe, explicita una relación de dominación y la afirmación de una propiedad; como si la masa sideral perteneciera a los ingenieros que la arrancaron del medio del *sertão*. De la naturaleza al cautiverio: la bestia Bendegó fue finalmente controlada y “domesticada”.

Cuando se analiza el conjunto de fotografías que acompañan el informe, se puede ver que el meteorito no es el tema principal. Este acaba siendo casi una excusa, un instrumento para mostrar el verdadero tema de las imágenes: el trabajo de la Comisión para dominar la naturaleza “original”. Traer aquella masa pesada del medio del *sertão* hacia el museo fue una tarea muy compleja, tanto desde el punto de vista técnico como humano. El verdadero tema de las imágenes, por lo tanto, era ese: mostrar la gran hazaña de los ingenieros: arrancar el meteorito de la naturaleza. Llevarlo a la civilización y unirlo de forma indivisible a la ingeniería y a la corte de Río de Janeiro.

En este punto, cabe volver a las fotografías de la expedición de Bendegó. Las diversas fotos que documentan el transporte del Bendegó siguen un esquema similar: las imágenes presentan a los trabajadores alrededor del meteorito, en vistas que muestran partes del paisaje: montañas, bosques, ríos, entre otros. Una pregunta que debe hacerse sobre estas imágenes se refiere al estatus de esos trabajadores: ¿eran hombres esclavos o libres? En 1887, año del comienzo de la expedición de Bendegó, los debates y movimientos para la liberación de los esclavos fueron más fuertes que nunca en Río de Janeiro, capital del último país del mundo en abolir la esclavitud.

Esta cuestión puede ser iluminada a partir de un relato literario. El meteorito se convirtió en un personaje de la crónica precisa y perspicaz publicada por Machado de Assis en el diario *Gazeta de Notícias*. El escritor más grande del Imperio, y uno de los escritores más importantes de la lengua portuguesa, inventó una conversación entre el meteorito Bendegó y el ingeniero Carvalho:

Es necesario no perder de vista el meteorito de Bendegó. “Mientras toda la nación bailaba y cantaba, delirante de placer por la gran ley de la abolición, el meteorito de Bendegó venía caminando, lentamente, silencioso y científico, al lado de Carvalho”. Machado continúa: “[...] andan por ahí ideas republicanas y hay ciertas personas para quienes el advenimiento de la república es correctísimo. [El ingeniero] Llegó a leerle un artículo de la *Gaceta Nacional*, en el que se decía que, si ella ya estuviera establecida, ya habría acabado hace muchos años la esclavitud”.²⁸

28 “Cumprê não perder de vista o metereólito de Bendegó. Enquanto toda a nação bailava e cantava, delirante de prazer pela grande lei da abolição, o metereólito de Bendegó vinha andando, vagaroso, silencioso e científico, ao lado do Carvalho.” Machado continua: “[...] andam por aí ideias republicanas, e que há certas pessoas para quem o advento da república é certíssimo. [O engenheiro] Chegou a ler-lhe um artigo da *Gazeta Nacional*, em que se dizia que, se ela já estivesse estabelecida, acabada estaria há muitos anos a escravidão” (en Machado de Assis. “Bons dias”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de mayo de 1888).

El meteorito, sorprendido, le recuerda al ingeniero que antes de ser meteorito había sido general en los Estados Unidos, “y general del Sur, con ocasión de la guerra de la secesión”. Y complementa que la república americana había comenzado justamente proclamando el mantenimiento de la esclavitud. A lo que el ingeniero responde, cerrando la discusión: “Pero es porque allí hablan inglés”. El meteorito resuelve cambiar de asunto, “cada vez más lento y científico”.²⁹ Y así termina la crónica.

El autor llama la atención sobre la percepción de dos tiempos diferentes: el del meteorito, que es llevado de Bahía a Río de Janeiro, penosamente arrastrado por bueyes, hombres y trenes, en un trabajo de meses dentro del *sertão*. Y aquel de la nación, que, en el centro del imperio, era sacudida por cambios importantes. La crónica, publicada el 27 de mayo de 1888, conectaba dos grandes problemas de la vida social y política en aquellos días: la abolición y la campaña republicana. La abolición de la esclavitud, de hecho, ocurrió días antes, el 13 de mayo. Y la república, como sintetiza de modo ingenioso el cronista, de hecho sería implementada, de golpe, al año siguiente. En ese escenario de grandes cambios, el meteorito pasaba ajeno, como ironiza Machado de Assis, “lento y científico”. Con gran sagacidad, Machado coloca en la boca de su meteorito la visión esclavista y monarquista. El meteorito ya había llegado “antiguo” a Río de Janeiro. Su tiempo era otro, aquel de la esclavitud y el del imperio.

La ciencia y la desigualdad en el Imperio

No pude saber, hasta ahora, si de hecho había esclavizados entre aquellos hombres. El informe de la Comisión guarda silencio *interesado* sobre este tema. Sin embargo, otro relato sobre el trabajo del traslado de Bendegó, escrito por Orville Derby, trae un pasaje corto que ayuda a aclarar la cuestión. En un artículo publicado en los Anales del Museo Nacional, ya mencionado aquí, Derby narra la historia de la expedición. Al hablar del coche que fue proyectado para el transporte de la masa sideral, escribe:

Cada eje tenía un par de ruedas de madera anchas y macizas para correr sobre el terreno, y también un par interno de ruedas de ferrocarril, de diámetro un poco menor, ajustadas de modo que cuando se colocaban sobre rieles, las ruedas externas quedaban pendiendo. En declives acentuados y terreno defectuoso usaban los rieles siendo el coche sacado por hombres, o bueyes...³⁰

29 *Ibid.*

30 Orville A. Derby. “Estudo sobre o Meteorito de Bendegó”, en *Archivos do Museu Nacional*. Vol. 9. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1895, pp. 98-99.

Hombres o bueyes. La frase corta de Derby aporta un indicio del significado del trabajo pesado para la Comisión. También proporciona un sentido algo dramático para esas imágenes. De hecho, los bueyes aparecen solo en las dos primeras imágenes que corresponden a la salida del grupo del *sertão*. Pero el camino incluyó el paso por montañas y sierras, áreas estrechas, con muchos árboles, o completamente accidentadas e inundadas, donde los bueyes no podían pasar. En esos lugares, como las imágenes atestiguan, el trabajo fue hecho por hombres.

Al analizar y relacionar las imágenes del informe y el comentario del geólogo, comprendemos otro aspecto de esas fotografías. De hecho, las imágenes muestran muchas aproximaciones con imágenes de los esclavizados, hechas en haciendas de café o en pequeños poblados. Las primeras imágenes de este tipo que circularon en Río de Janeiro aparecieron en el álbum *O Brasil Pitoresco* (1861), de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. Las litografías, hechas a partir de las fotografías de Frond, rompieron con la iconografía tradicional producida en la Academia Imperial de Bellas Artes, que se basaba en exuberantes paisajes tropicales o en la pintura histórica.³¹ Por el contrario, las imágenes realizadas por Frond mostraban escenas de trabajo, tanto en la ciudad como en las haciendas, donde los esclavizados eran los protagonistas, que salían a trabajar a los campos, molían caña o pelaban la yuca. Tal vez por esto, las imágenes se hicieron mucho más conocidas que el texto de Ribeyrolles, que fueron reeditadas varias veces a lo largo del siglo. En la Exposición de Historia de Brasil, organizada por la Biblioteca Nacional en 1881, varias litografías de *O Brasil Pitoresco* fueron expuestas.³² Tal vez en esta ocasión el fotógrafo Marc Ferrez vio *Partida para Roça* (FIGURA 4) de Frond. Su *Partida para Collheita de Café com Carro e Boi* (1885) (FIGURA 5) tiene varios aspectos en común con la imagen hecha por Frond. En ambas fotografías, los capataces fueron representados aparte de los esclavos, para hacer explícitas las relaciones de poder y subordinación.

El fotógrafo que acompañó a la Comisión de Bendegó ciertamente conocía estas imágenes. *Passagem no aterro do Rio Jacuricy*, *Passagem no alto da serra do Acaru*, *Passagem do meteorito no Rio Jacuricy*, entre otras imágenes, siguen una estructura similar. Sin embargo, si Frond y Ferrez buscan representar a un conjunto de esclavizados en el paisaje, el fotógrafo de Bendegó tiene intereses más concretos. Quiere dar protagonismo a los ingenieros y, por supuesto, a la gran masa sideral que se suele colocar

31 Maria Antonia Couto da Silva. "As relações entre pintura e fotografia no Brasil do Século XIX: considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond", *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais* Vol. 4, Ano IV, N°. 2, junho de 2007, pp. 1-18.

32 *Ibid.*



Figura 4. Victor Frond. "Partida para Roça/Le Départ pou la Roça", publicado en Charles Ribeyrolles y Jean-Victor Frond, *O Brasil Pitoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos*. Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1861, litografía, grabado n. 51. Disponible en BN Digital: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_52.jpg (acceso el 27 de agosto de 2020).



Figura 5. Marc Ferrez. *Partida para a colheita do café com carro de boi*, c. 1885, 18 x 240 cm. Monocromática, Negativo de vidro, Gelatina plata, Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

entre los trabajadores. Los ingenieros siempre aparecen separados del grupo de trabajadores para demarcar su posición y estatus social. Por eso, el fotógrafo de Bendegó evita la vista panorámica del paisaje, presente en las imágenes de Frond y sobre todo de Ferrez. Utiliza encuadres más restringidos. Su interés es mostrar los personajes y el meteorito.

Las imágenes del Bendegó ponen en evidencia la técnica y el control del territorio. Pero también representan la desigualdad. En las imágenes colectivas, como por ejemplo *Passagem do Meteorito no Rio Jacuricy* (FIGURA 6), trabajo y jerarquía social se escenifican y son representados en muchas ocasiones. Al frente, siempre uno o más ingenieros. Se destacan fácilmente entre los demás: están siempre separados de los grupos más grandes, generalmente colocados más cerca del fotógrafo. También su indumentaria los destaca. Usan botas de montar, tienen una postura confiada, muchas veces con el brazo apoyado sobre el meteorito.

Las imágenes colectivas tratan, de este modo, de los milagros de la ingeniería y también de la invisibilidad: los ingenieros aparecen elegantes y orgullosos. Detrás de ellos, mal vestidos –pantalones arriados, ropas sucias y rasgadas–, aparecen los hombres en la faena cotidiana de arrastrar aquella piedra descomunal. Ellos no tienen rostros. Sus rasgos –sus características raciales– no podían ser percibidos en las imágenes originales. Las imágenes de Bendegó promueven así una especie de blanqueamiento de la Comisión. Las características raciales del grupo no se explicitan. Los trabajadores no tienen raza, identidad o historia. Son parte del escenario agreste, ora pedregoso, ora lleno de árboles.

Al querer delimitar lo que era considerado civilizado, o “científico”, se determinaba también lo que estaba fuera de aquel ámbito, lo que era bárbaro, “primitivo”, no civilizado.³³ En el caso del Brasil del siglo XIX, este proceso posee trazos aún más trágicos a causa de la esclavitud. En este contexto, la ciencia era atributo de los ciudadanos del Imperio, que eran hombres, blancos, con muchos recursos financieros y alfabetizados. Desde la independencia, todo el resto de la población quedaba fuera tanto del ámbito de la ciencia como de aquella parte de la población que podía votar. Es decir, en el Brasil del siglo XIX, la ciencia y la ciudadanía eran privilegios.

Las imágenes transmitidas en la prensa de la época, reproducidas abundantemente en sitios y blogs aún hoy en día, traen así un dato paralelo: la violencia. Violencia sobre los cuerpos que se doblan en el trabajo que debería ser de los animales de carga. Violencia de la falta

33 Santiago Castro-Gómez. “Ciências Sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro”, en *A colonialidade do Saber; eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, Colección Sur Sur, 2005.



Figura 6. "Passagem no aterro do rio Jacuricy", publicado en José Carlos de Carvalho . *Meteorito de Bendegó - relatório apresentado ao ministerio da agricultura, commercio e obras publicas e a sociedade de geographia do Rio de Janeiro sobre a remoção do meteorito de Bendegó do sertão da provincia da Bahia para o Museu Nacional*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1888. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponible en <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/32/1/bendego-port%20ocr.pdf> (acceso el 27 de agosto de 2020).

de identidad. Las fotografías de la Comisión, desde este punto de vista, expresan, aunque sea de modo no programado –¿o tal vez sí?– las relaciones de trabajo propias de la sociedad de pasado esclavista y nada “civilizada” del imperio. Ciencia y violencia se articulan así, en la historia de uno de los más importantes “objetos” científicos del Museo Nacional.



TAREA

OTROS ARTÍCULOS

Carla Guillermina García. “Una voz propia. Intervenciones profesionales de Mario J. Buschiazzo entre 1937 y 1946”, *TAREA* 7 (7), pp. 126-149.

RESUMEN

Este trabajo se detiene en la trayectoria del arquitecto argentino Mario Buschiazzo en el período previo a la creación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, que estuvo bajo su dirección durante más de veinte años en la Universidad de Buenos Aires. El recorrido propuesto subraya su participación en instituciones públicas dedicadas a la conservación del patrimonio y a la definición de un espacio de acción privilegiado en el ámbito universitario. La principal idea que aquí sostenemos es que sus intervenciones profesionales desde mediados de la década de 1930 estuvieron orientadas al diseño de un perfil que le permitiera ubicarse como una voz especializada en arte y arquitectura.

Palabras clave: *Historiografía, arte colonial, universidad, patrimonio, intelectuales.*

ABSTRACT

“A Voice of its Own. Mario J. Buschiazzo and its Professional Interventions between 1937 and 1946”

This article analyses the Argentine architect Mario Buschiazzo's professional career prior to the creation of the Institute of Latin American Art and Aesthetic Studies, which he chaired for over twenty years at the University of Buenos Aires. Our reading highlights his participation in public institutions dedicated to the conservation of cultural heritage, and the delimitation of a privileged scenario within the academia context. The main idea we hold is that his professional interventions since mid-1930s were oriented towards the design of a profile that would let him be pointed as a specialized voice in art and architecture studies.

Keywords: *Historiography, Latin American Art, University, Artistic Heritage, Intellectuals.*

Fecha de recepción: 7/7/2020

Fecha de aceptación: 27/8/2020

TAREA

Una voz propia

Intervenciones profesionales de Mario J. Buschiazzo entre 1937 y 1946

Carla Guillermina García¹

Introducción²

El arquitecto argentino Mario J. Buschiazzo (Adrogué, 1902-1970) se ubica como un actor clave para el desarrollo de la historiografía en América Latina, en particular de los estudios relativos al arte y la arquitectura del período colonial en Sudamérica. El acontecimiento más importante de su desarrollo profesional lo constituyó la creación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA) en el año 1946. Este espacio resultó pionero dentro de la universidad argentina por desarrollar bases metodológicas sólidas para los estudios artísticos junto a pautas editoriales para su difusión y por concentrar la emergencia de figuras especializadas que comenzaron a trazar un perfil específico de historiadores del arte, varios años antes de que esta especialidad se estableciera como formación de grado en la Universidad de Buenos Aires (UBA).³

La contundencia del IAA como espacio sin precedentes en el ámbito local, pero con fuerte lazos con experiencias institucionales

1 CIAP/UNSAM-CONICET, Argentina. cgarcia@unsam.edu.ar. ORCID 0000-0002-1908-2064.

2 La investigación en torno a este artículo fue financiada por el CONICET y recoge aspectos sobre la figura de Buschiazzo desarrollados en mi tesis doctoral.

3 La carrera de Historia de las Artes fue creada en 1963 por el crítico e historiador argentino Julio E. Payró (1899-1971) dentro de la Facultad de Filosofía y Letras. Véase Ana Schwartzman y Carla García. "Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA" (1915-1986)", *Boletín de Arte*, UNLP 15, 2015, pp. 51-57.



Figura 1. Recorte del periódico *La Mañana*, Montevideo, 23 de septiembre de 1938, s/n. (fragmento).

relativamente recientes en el extranjero,⁴ nos motiva a revisar la posición de Buschiazzo dentro del campo historiográfico y las experiencias profesionales que desarrolló durante el período anterior a constituirse como su director. Es decir, de qué modo logró definir una voz propia en el interior de un contexto local no especializado en los estudios artísticos universitarios y qué medios arbitró para obtener un protagonismo en el ámbito internacional. Este trabajo descansa, entonces, sobre una hipótesis ligada a la relevancia de las acciones sostenidas por el arquitecto en las décadas previas a la creación del IAA, como un período de definición de su perfil de especialista en historia del arte y de la arquitectura. A esta hipótesis sumamos la idea de que su orientación profesional resultaba novedosa para la época en el ámbito local y que la apertura del organismo que lo tuvo como director desde 1946 condujo a su fortalecimiento. En ese sentido, el establecimiento del IAA no estuvo relacionado solo con las políticas públicas sostenidas por el peronismo en la educación superior, sino con las distintas posiciones que Buschiazzo asumió al intervenir en instituciones educativas y culturales del contexto nacional e internacional (FIGURA 1).

4 Como el Instituto de Investigaciones Estéticas liderado por Manuel Toussaint en la Universidad Autónoma de México.

Nuestro principal objetivo en este trabajo es dar cuenta, a partir del análisis de fuentes documentales y bibliográficas, de la especificidad de este perfil profesional asumido por Buschiazzo y de las distintas modalidades de intervención que contribuyeron a su definición. Para ello, haremos foco en los siguientes ejes: su participación en las instituciones públicas ligadas a la difusión del patrimonio histórico, el desarrollo del eje docencia-investigación dentro de la Universidad y su injerencia en redes internacionales, en particular con España.

Los pasos iniciales de Buschiazzo en el ámbito historiográfico porteño deben situarse a mediados de la década de 1930, un período muy particular para el desarrollo de instituciones oficiales relacionadas con el conocimiento histórico y con la delineación de una memoria nacional a partir de las políticas de Estado.⁵ Precisamente, los intereses oficiales ligados a la difusión del pasado patrio y su acervo material suscitaron un acercamiento de los profesionales de la historia, que volvió permeable la intervención directa de estos en los organismos ligados a la educación y la cultura.⁶ En este marco, iniciativas como la creación de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (CN) resultaron centrales para el resguardo y difusión del patrimonio, espacio donde Buschiazzo intervino en carácter de arquitecto asesor desde sus inicios como Superintendencia (FIGURA 2).⁷

Como se ha señalado,⁸ su incorporación en este ámbito estuvo directamente relacionada con los acontecimientos suscitados en el II Congreso Internacional de Historia de América celebrado en Buenos Aires durante julio de 1937, puntualmente en la sección Historia del Arte. Allí tuvo lugar un consenso entre los principales referentes de los estudios coloniales⁹ sobre la necesidad de promover instituciones

5 Véase Diana Quattrocchi Woisson. *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1995.

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

7 La Superintendencia de Museos y Lugares Históricos fue creada en enero de 1938 bajo la órbita de la Academia Nacional de la Historia y pocos meses después se convirtió en Comisión Nacional como dependencia del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

8 Carla García. "Contextos locales y vínculos transnacionales en la institucionalización de los estudios sobre arte colonial. Los proyectos de Manuel Toussaint y de Mario Buschiazzo desde México y Buenos Aires", en *XL Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM (en prensa).

9 La sección Historia del Arte estuvo liderada por Manuel Toussaint, José Gabriel Navarro, Martín Noel y José Uriel García.



Figura 2. Fotografía de los miembros de la Comisión de Museos y Monumentos reproducida en el *Boletín* n. 2., 1940.

específicas para el cuidado de los monumentos americanos y de conformar un frente alternativo al de las acciones gubernamentales. Como consecuencia, se creó el Instituto Americano de Arte con principal asiento en Buenos Aires, pero con perspectiva de establecer sedes en distintas ciudades del continente. Aunque este proyecto no llegó a desarrollarse tal como fue planeado, sentó un precedente importante en dos sentidos: permitió un acercamiento profesional entre Buschiazzo y Manuel Toussaint, el director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y figura clave para los estudios americanistas en aquel entonces, e instaló un punto de referencia para acciones sucesivas dentro del ámbito local, como la mencionada CN.¹⁰ Su cercanía a los circuitos intelectuales oficiales, y en particular al II Congreso, le resultó particularmente apropiado a Buschiazzo para comenzar a definir una posición en un ámbito que carecía –desde su perspectiva– de profesionales con conocimientos objetivos sobre arte y arquitectura americanos. Como mencionaba, al respecto, en una carta a Toussaint: “Preferiría hablar de mi patria, pero de todas maneras, me consuela el saber que muy pocos, o tal vez ninguno, conoce Panamá, Colombia y Venezuela tanto como yo, pese a no haberme llegado nunca hasta allí”.¹¹

10 La resolución sobre protección del patrimonio surgida del Congreso (en el contexto de la cual se creó el Instituto) se incluye como uno de los antecedentes de la Ley 12.665 sobre Museos, Monumentos, Lugares y Documentos Históricos. Véase *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos* 3, 1941, pp. 229-233.

11 En referencia a un proyecto de Martín Noel para reunir en un libro distintos trabajos de los especialistas que participaron en el II Congreso de Historia de América. M. Buschiazzo, carta a Manuel Toussaint, Adrogué, septiembre 12 de 1937, Archivo del Instituto de Investigaciones

En este marco que hemos presentado, Buschiazzo fue convocado para conformar la Superintendencia de Monumentos¹² y desarrollar un catastro del patrimonio artístico nacional, que, en sus palabras, le daba la oportunidad “de recorrer mi patria en todo sentido, y de realizar un tarea estupenda”.¹³ Las acciones desarrolladas por el arquitecto en la restauración de monumentos históricos, siendo las más importantes las del Cabildo de Buenos Aires y la Casa Histórica de la Independencia en Tucumán, han sido oportunamente recuperadas en estudios específicos que hicieron foco en distintos aspectos. Entre ellos, se ha subrayado tanto su apego a los documentos históricos y a los relatos orales para proyectar la reconstrucción de los edificios¹⁴, como su adaptación a factores urbanísticos y simbólicos que envolvían a cada monumento.¹⁵ En el contexto de este escrito quisiéramos apartar la referencia exclusiva a la práctica de la restauración y detenernos en otras cuestiones que nos permitan articular los intereses públicos de la acción patrimonial y los desarrollos de la historiografía artística; más precisamente, la preocupación de Buschiazzo por motivar una especialización frente a disciplinas más generales que nucleaban los estudios sobre patrimonio —en particular, la Historia—. Es entonces en el *Boletín*,¹⁶ publicado por la CN desde 1939, donde encontramos un ámbito muy apropiado para el arquitecto en el desarrollo de dos acciones concretas: por un lado, los numerosos informes sobre los edificios relevados¹⁷ y los artículos monográficos de su autoría, y por otro, sus primeras notas críticas en la sección “Bibliografía” del boletín en cuestión. En ese marco, su participación se desdoblaba entre la tarea del arquitecto profesional que proveía de soluciones técnicas a

Estéticas-UNAM, exp. 386, f. 4513.

12 Buschiazzo la menciona como Superintendencia de “Sitios” y Monumentos Históricos.

13 Mario Buschiazzo, carta a M. Toussaint, Buenos Aires, 7 de enero de 1938. Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, exp. 386, f. 4519.

14 Daniel Schávelzon. *El laberinto del patrimonio cultural. Cómo gestionarlo en una gran ciudad*. Buenos Aires, APOC, 2008. Schávelzon realiza un abordaje minucioso de la intervención de Buschiazzo como restaurador en la CN y recorre en detalle los diferentes proyectos en los cuales participó. Véase *Mejor olvidar. La conservación del patrimonio cultural argentino*. Buenos Aires, De Los Cuatro Vientos, 2008.

15 Juan C. Marinsalda. *La casa histórica de la independencia argentina*. Tesis doctoral, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Universidad de Sevilla, 2015, inédita.

16 *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos* 1, 1939.

17 El primer informe elaborado por Buschiazzo corresponde a su viaje por el noroeste argentino y Bolivia y a sus gestiones para la conservación del templo de San Pedro Telmo en Buenos Aires. “Informe del arquitecto Mario Buschiazzo, sobre monumentos históricos de Salta y Jujuy”, *op cit.*, pp. 145-155.

las reparticiones estatales¹⁸ y la del historiador motivado a producir conocimientos sobre su área de especialidad.

En el artículo “Arquitectura religiosa popular en la Argentina” (FIGURA 3),¹⁹ Buschiazzo realiza un relevamiento de capillas procedentes de distintas provincias del norte del país, y de sus elementos característicos, basándose en primeras clasificaciones (tipos de fachada, orientación de la torre) sobre un tema poco explorado. Para ello parte de relevamientos *in situ* e incorpora en el texto sus propios dibujos de plantas y fachadas, cuestiones que refuerza en la escritura al señalar, en primera persona, las vicisitudes de su trabajo y el riguroso enfoque adoptado en el análisis de las piezas. En ese sentido, explica sus observaciones del altar de la iglesia de Humahuaca, en Jujuy, al comprobar la autoría “criolla o mestiza” de la pieza:

semiborrada por las capas sucesivas de pintura encontré, escondida en la parte inferior de la mesa de dicho altar, esta inscripción: “DONACIÓN DE DON LORENZO SERPA HIZO ESTE RETABLO DE CRISTO CRUCIFICADO D. COSME DUARTE AÑO DE 1790”. El nombre de su autor, así como el detalle de los materiales invertidos y su costo, se registran minuciosamente en un libro conservado en la capilla, cuyo título es *Libro nuevo de la Cofradía La virgen NSA madre de dios de Copacauana desde Pueblo de S. Antonio de Vmagueaca*, libro que fue detenidamente estudiado por Márquez Miranda.²⁰

Así como Buschiazzo exponía su posición metodológica centrada en la observación rigurosa y en el apego a las fuentes documentales mediante este tipo de artículos, algo que como veremos desarrollaba contemporáneamente en otras publicaciones oficiales, la sección dedicada a la bibliografía dentro del mismo *Boletín* le permitía avanzar sobre su consideración crítica del contexto historiográfico. En la publicación oficial de la CN Buschiazzo comparte esta sección con el historiador José Torre Revello, cuyos comentarios adoptan un tono en general descriptivo del material reseñado. En contraste, contamos con distintos ejemplos de intervenciones más reflexivas por parte de Buschiazzo que lo conducen a una toma de posición bien definida. Sobre el artículo “Arquitectura colonial uruguaya” de su colega Juan Giuria, agrega: “el autor de este trabajo ha logrado reunir una abundante documentación [...] excepcional en nuestro medio, donde aún aparecen con demasiada frecuencia los libros donde la cita de fuentes y documentos está omitida o relegada al

18 Véase Cecilia Parera. “Arquitectura pública y técnicos estatales: la consolidación de la arquitectura como saber de estado en la Argentina, 1930-1943”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* “Mario J. Buschiazzo” 42, 2012, pp. 139-154.

19 Mario J. Buschiazzo. “Arquitectura religiosa popular en la Argentina”, *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, Año IV, N°. 4, 1942, pp. 211-236
20 *Ibid.*, p. 217. Las mayúsculas y cursivas son del original.

los desarrollos historiográficos de la época, como Ángel Guido²³ y sus “personalísimas teorías”.²⁴ Al margen de sus diferencias concretas con el autor y con el catálogo en cuestión que reseña, suma comentarios que se orientan a brindar un diagnóstico sobre ciertos obstáculos para resolver entre los abordajes americanistas:

Antes de lanzarnos a teorizar sobre arte americano, es necesario proceder a una prolija y seria investigación sobre autores, procedencia, cronología, clasificación, etc. de las piezas artísticas, labor que aún no se ha hecho en nuestro país con respecto a la pintura y escultura coloniales.²⁵

Este acento polémico –aunque moderado– de sus reseñas alcanza a obras que no siempre responden a sus propios temas de especialidad, como su comentario sobre la monografía de Jorge Romero Brest dedicada a Prilidiano Pueyrredón, un estudio que, en sus palabras, “nada agrega a lo investigado por José León Pagano sobre la vida y obras de Pueyrredón, como acertadamente hizo notar *La Nación* en su reciente comentario bibliográfico”.²⁶

En este punto resulta relevante traer a colación la sección “Notas bibliográficas” que comenzó a incluir la revista *Anales* del IAA desde su primer número aparecido en 1948, las cuales constituyeron un espacio privilegiado desde el cual el novel instituto y sus integrantes definieron una posición frente al contexto local en la formulación de críticas y adhesiones a determinados planteos historiográficos.²⁷ En relación, entonces, con las políticas editoriales de la revista del IAA, leemos el antecedente de sus intervenciones en el *Boletín* de la CN en un sentido más amplio; como acciones que, en el marco de publicaciones distribuidas y leídas por especialistas, le permitan ubicarse como un experto sumamente lúcido y actualizado sobre los estudios contemporáneos. Punto que, por otro lado, parecía animar un contraste con el resto de los

23 En particular, su trabajo sobre el acervo de arte colonial del Museo Histórico de la ciudad de Rosario. Véase Pablo Montini. “Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario”, *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”*, 2011, pp. 17-76.

24 Mario J. Buschiazzo “Museo Histórico Provincial, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, Coronación de la Virgen del Rosario*; Rosario de Santa Fe, 1941, 60 pp. de texto + 122 pp. de ilustraciones + (32) pp. de catálogo. Prólogo de Ángel Marc [sic], texto de Ángel Guido”, *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Histórico*, Año IV, N°. 4, 1942, p. 648.

25 Mario J. Buschiazzo. “Museo Histórico Provincial...”, *op. cit.*

26 Mario J. Buschiazzo. “Jorge Romero Brest, Prilidiano Pueyrredón. Monografías de Arte Americano. Serie Argentina., N. 1. Editorial Losada S.A, 1941. 36 + XXII + (2) pp., con 32 láminas en negro y una en color”, *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Histórico*, Año IV, N°. 4, *op. cit.*, p. 650.

27 Véase Carla García. “Los fósiles de la Academia. Martín Noel, Mario Buschiazzo y los itinerarios institucionales de la historiografía artística argentina”, *Caiana* 9, 2016, pp. 54-70.

colaboradores del *Boletín*, entre los cuales nuestro arquitecto ocupaba un lugar destacado por sus conocimientos artísticos.

Otro organismo central para la década de 1930, en sintonía con las prácticas institucionales de preservación del patrimonio impulsadas por la CN, fue la Academia Nacional de Bellas Artes (AN). Su creación en 1936 es anterior a la de la CN, y sus principales objetivos se orientaron, a grandes rasgos, a promover la conservación y la difusión, por parte del Estado, de las “riquezas artísticas” del país.²⁸ Dos diferencias fundamentales entre la CN y la AN conciernen a la composición de su cuerpo colegiado y al desarrollo de los proyectos editoriales. Mientras la CN se conformaba en su mayoría por historiadores,²⁹ la AN incluía entre sus miembros a pintores, escultores, arquitectos y coleccionistas, lo que definía, de este modo, una línea de acción patrimonial interesada en las “Bellas Artes”, y en menor medida en los monumentos relacionados, por ejemplo, con la historia patria. A su vez, mientras que la CN limitó sus publicaciones al mencionado *Boletín*, la AN colocó como centro de interés la concreción de una serie de volúmenes denominados *Documentos de Arte Argentino*, aparecidos en un primer tramo entre 1939 y 1947.³⁰ Desde el punto de vista historiográfico, este proyecto resultaba novedoso por otorgarle visibilidad, desde la esfera oficial, al arte del período colonial en el área rioplatense. Sin embargo, los textos formulaban un planteo ensayístico sin avanzar sobre cuestiones documentales o datos precisos respecto del repertorio analizado, cuestión que materializaba una intención editorial explícita desde el primer cuaderno dedicado a la iglesia de Yavi, en Jujuy, cuyo prólogo firmaba Martín Noel.³¹

Como prologuista,³² Buschiazzo procuró diferenciarse de aquel modelo general que presentaba, por un lado, el texto del autor invitado, y por otro, la sección de láminas con fotografías de Hans Mann. En primer lugar, el autor evita una mera descripción de los edificios o piezas artísticas para imponer un estado de la cuestión especializado y señalar, por ejemplo,

28 *Academia Nacional de Bellas Artes. Decretos y Reglamentos*, Buenos Aires, 1936, p. 13.

29 Su presidente era Ricardo Levene, y entre sus miembros se encontraban Emilio Ravignani, Rómulo Zabala, José Torre Revello y Enrique de Gandía. El arquitecto Martín Noel participó de la Academia desde sus primeros años como Junta de Historia y Numismática Americana. Véase Nora Pagano y Miguel Galante. “La Nueva Escuela Histórica: una aproximación institucional del Centenario a la década de 1940”, en Fernando Devoto (comp.): *La historiografía argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Editores de América Latina, 2006, pp. 65-108.

30 Esta serie se articulaba con el proyecto denominado “Archivo Fotográfico de los Tesoros del arte”, dedicado a reunir documentos gráficos sobre obras arquitectónicas y artísticas de diversas zonas del país, para el que había sido contratado el fotógrafo alemán Hans Mann. Véase Carla García. “Los fósiles...”, *op. cit.*

31 *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de Yavi*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno I, 1939.

32 Buschiazzo participó de seis estudios preliminares en cuadernos que aparecieron entre 1940 y 1945.

dataciones imprecisas o errores interpretativos. Para esto, y como segundo punto, recurre a las fuentes documentales y las reproduce en párrafos extensos con aclaraciones adicionales que refuerzan su valor. Por ejemplo, sobre la construcción de la bóveda de madera de la iglesia de la Compañía de Córdoba, a cargo del padre Felipe Lemer, Buschiazzo agrega:

Nótese que el documento transcrito dice haber realizado su trabajo sin conocer otro ejemplo, lo que prueba una vez más que el techo de la capilla doméstica es posterior. Además [...] no fue personalmente a las misiones del Paraguay a disponer del corte de la madera, como reiteradamente se ha escrito, sino que la hizo traer...³³

El tercer aspecto de la participación de Buschiazzo, y el que considera de mayor relevancia, concierne a su voluntad de cuestionar el planteo más importante de la colección, relativo a la presentación de láminas en tamaño completo en una sección separada del ensayo principal. Vale aquí una aclaración: en la documentación relativa a la preparación de varios cuadernos, hemos identificado que existía un proceso previo de evaluación del material fotográfico reunido y que a partir de allí se convocaba a los colaboradores para la elaboración del prólogo.³⁴ La colección planteaba, de este modo, una disociación entre el material escrito y las imágenes, que al no ser aportadas por los propios autores, no conformaban un punto de partida para que estos piensen sus contribuciones. En efecto, las láminas tampoco eran referidas para completar la explicación del tema del cuaderno.

En algunos de sus prólogos, Buschiazzo muestra una clara intención de desviar este formato: incluye comentarios sobre la ausencia de determinadas imágenes, justifica la inclusión de alguna en particular y busca salvar la fractura entre estas secciones al articularlas dentro del texto. De este modo, parte de ellas para recuperar las obras como objetos de estudio particulares y plantea, aunque de manera aproximada, algunos interrogantes (FIGURA 4):

intrigante problema plantea la pequeña tabla pintada que se conserva en el Museo Arqueológico e Histórico del convento de San Francisco (lámina LXXXIII), donde aparece Cristo rodeado por ángeles y sayones, con inscripciones cúficas en la parte posterior del cuadro. No solo estos detalles son totalmente extraños a nuestro medio, sino la técnica pictórica misma [...]. Aún más, las caras de los personajes y especialmente la de Jesús, son evidentemente reproducción de modelos sirios.³⁵

33 *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de la Compañía de Córdoba*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno XII, 1942, p. 14.

34 Acta N°. 86, sesión preparatoria del 16 de mayo de 1944, *Libro de Actas*, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo 1, p. 345.

35 *Documentos de Arte Argentino. Por los valles de Catamarca*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno VII, 1942, p. 12. El resaltado es nuestro.



Figura 4. Láminas incluidas en el cuaderno *Por los valles de Catamarca* de la serie *Documentos de Arte Argentino*.

A partir de estas observaciones, puede señalarse la adopción de un enfoque crítico que, aunque por momentos se acercaba al tono ligero de la colección,³⁶ buscaba dotar de mayor rigurosidad a sus propios textos.³⁷

36 Con algunas expresiones ligadas a la colonia como un momento heroico donde “el conquistador hispano penetró hasta el corazón de nuestra tierra, para abrir nuevo ciclo a la historia”, *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de la Compañía...op. cit.*, p. 7.

37 De hecho, se registran pedidos especiales de su parte, como la reproducción de una

Principalmente, nos interesa subrayar que estas estrategias editoriales coexistieron con las intervenciones que señalamos unas páginas antes, respecto del *Boletín* de la CN (tanto en los artículos como en las críticas bibliográficas) y que prefiguraron el espacio de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* tanto en la reproducción de fuentes históricas, el uso de la fotografía como evidencia documental (tal como aparece en el párrafo arriba reproducido) y en conjunto, la postulación de un discurso experto. Ciertamente, en esa línea Buschiazzo introduce, también en su colaboración en el cuaderno dedicado al templo cordobés, la siguiente aclaración:

Aun a riesgo de confundir la investigación histórica con un acarreo de ladrillos, como decía [Paul] Groussac, he abundado en la transcripción de datos, cifras y documentos con el propósito de poner en claro [...] el proceso de erección del más grandioso conjunto arquitectónico colonial de la República Argentina...³⁸

La oportunidad de marcar una posición metodológica en el interior de una publicación reticente de una renovación historiográfica —y enfocada, por el contrario, a la descripción y difusión del patrimonio desde el material fotográfico provisto por su propio archivo institucional— muestra un interés de Buschiazzo por destacar su conocimiento en torno a los debates sobre la escritura de la historia suscitados durante las primeras décadas del siglo XX.³⁹ En esa línea, en la recuperación de Groussac podría leerse una crítica en relación con el modo en que la AN “acumulaba” sus documentos gráficos y los presentaba sin asociarlos con enfoques más precisos, aunque no contamos con una fuente directa que confirme esta idea ni la intención del autor. Sin embargo, Buschiazzo recurrió, pocos años después, a la misma cita de Groussac. Lo hizo en el marco de carta dirigida a Martín Noel, en la que lo alertaba sobre los

ilustración a color de la bóveda de la iglesia de la Compañía dentro del cuaderno respectivo. Véase *Libro de Actas*, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo 2, Acta n. 67, p. 247. La inclusión de una imagen a color se da en otro cuaderno con prólogo de su autoría, el de la iglesia del Pilar, mediante la reproducción desplegable de una pintura colocada detrás del altar de la Virgen Dolorosa. *Documentos de Arte Argentino. La Iglesia del Pilar*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, cuaderno XXI, 1945.

38 *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de la Compañía...*, op. cit., p. 23.

39 La cita a la que alude Buschiazzo se inscribe en la contienda entre el historiador y crítico francés Paul Groussac (1848-1929) y los miembros de la Nueva Escuela Histórica (entre ellos, Diego Luis Molinari, Roberto Levillier y Rómulo Carbia). Mediante su obra *Mendoza y Garay*, Groussac cuestionaba el método de una historia científica que este nuevo grupo pretendía normalizar con la “deificación” de reglas sobre la recolección de los documentos y la escritura de textos desprovistos de una orientación estética. Véase Gustavo Prado. “La historiografía argentina del siglo XIX en la mirada de Rómulo Carbia y Ricardo Levene: problemas y circunstancias de la construcción de una tradición. 1907-1948”, en Nora Pagano y Martha Rodríguez (comps.): *La historiografía rioplatense en la posguerra*. Buenos Aires, La Colmena, 2001, pp. 9-37.

errores que presentaban los cuadernos cuyos prólogos firmaba José León Pagano⁴⁰ dedicados a arquitectura colonial porteña: “Y ya ve que no tengo miedo de que se me confunda con un apilador de adobes, porque esas palabras de Groussac se dirigen a quienes ignoraban el otro aspecto de la investigación documental: la interpretación de los documentos”.⁴¹ Al margen del partido que haya tomado Buschiazzo en esta contienda histórica (por la posición de Groussac en favor de la crítica documental o la de la Nueva Escuela por la elaboración de un discurso científico), la referencia le resultó efectiva para introducir una lectura personal sobre la manera en que los estudios artísticos se plasmaban en las publicaciones del área y para marcar una posición profesional de cara a la disciplina.

Excede los límites de este escrito el desenlace de las relaciones que mantuvo Buschiazzo con la AN, precisamente porque su crítica a la serie de los *Documentos* ocasionó su enfrentamiento con Noel y, en consecuencia, su alejamiento de las actividades de la institución hasta la muerte de aquel en 1963.⁴² Sin embargo, es interesante advertir que nuestro arquitecto hizo públicas sus diferencias metodológicas hacia la AN y sus ediciones una vez que, creado el IAA, conto con su propia bandera historiográfica a través de la revista *Anales*. En otras palabras, cuando logró establecer un lugar propio desde el cual desplegar estrategias hacia otros espacios institucionales,⁴³ que previamente le habían permitido insertarse dentro de un circuito académico y que luego postuló como antagonicos para definir su propia identidad profesional.

Abonando al planteo anterior, conviene hacer un breve paréntesis para atender a los vínculos de Buschiazzo con el peronismo, sobre todo por su recurrente filiación con una actitud “antiperonista y de derecha conservadora”⁴⁴ que a primera vista no encuadra con la circulación dinámica que observamos de su parte en el interior de las instituciones.

40 *Documentos de Arte Argentino. El templo de San Ignacio*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno XXII, 1947; *Documentos de Arte Argentino. Los templos de San Francisco y Santo Domingo*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno XXIII, 1947.

41 Mario Buschiazzo, carta a Martín Noel, Adrogué, mayo 29 de 1948. Reproducido en R. Gutiérrez. “La polémica Noel-Buschiazzo”, en Ramón Gutiérrez et al.: *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, p. 242.

42 Ramón Gutiérrez. “La polémica Noel-Buschiazzo”, *op. cit.*, pp. 237-246.

43 En este punto tomamos el concepto de estrategia de Michel de Certeau, pensando en prácticas propias de la racionalidad política, económica o científica y distinta a las tácticas, configuradas desde el “lugar del otro”. En *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. L.

44 Daniel Schávelzon. “Historias de papel y tinta... Las tapas de *Anales* y los libros del Instituto de Arte Americano”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”* 41, 2011, p. 235. Sin ir más lejos, el mismo IAA ha sido definido como un “refugio de la derecha liberal, democrática y no peronista (antiperonista), burguesa, intelectual”. Véase Daniel Schávelzon. *Mejor olvidar...*, *op. cit.*, p. 275.

Si nos atenemos a los documentos, su renuncia a la CN se encontró vinculada con sus diferencias con el gobierno de Juan Domingo Perón. En ellos se refiere de manera explícita a “los años trágicos de la dictadura” durante la cual los integrantes de la Comisión habían sido, en sus palabras, perseguidos.⁴⁵ Aun así, es importante considerar que el acceso a su mayor liderazgo académico dentro de la UBA como director del IAA tuvo lugar durante la gestión del delegado interventor Julio Otaola, también arquitecto y cercano a Buschiazzo a través de los Cursos de Cultura Católica,⁴⁶ en el marco de acciones concretas de la universidad orientadas al reconocimiento de las corporaciones de los arquitectos y sus instancias de profesionalización,⁴⁷ así como de la necesidad de fomentar un “ámbito de cultura” dentro de los claustros como estrategia de política universitaria.⁴⁸

Por otra parte, no contamos con fuentes sobre su parecer político que sean cercanos a la creación del IAA y que adviertan de manera fehaciente sobre un malestar de Buschiazzo hacia el nuevo gobierno. Precisamente, el documento anteriormente citado debe leerse en paralelo a otros discursos del arquitecto que fueron inmediatos a la Revolución Libertadora, como su famoso prólogo al libro *Cinco proyectos de Amancio Williams*,⁴⁹ posiblemente relacionados con su necesidad de adecuarse a cierto *status quo* con otros pronunciamientos institucionales.⁵⁰ Frente a estos elementos, y partiendo de enfoques que cuestionan la relación entre intelectuales y peronismo dentro de la universidad como dos polos opuestos carentes de intercambios,⁵¹ creemos conveniente pensar en una posición ideológica flexible por parte de Buschiazzo, al privilegiar la consolidación de su propio espacio profesional en un contexto de

45 Mario J. Buschiazzo. “Diez años al servicio de los monumentos históricos de mi patria”, 1956, mimeo, p. 2. Archivo Familia Buschiazzo.

46 Ana Cravino. *Enseñanza de arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955. La inercia del modelo Beaux arts*. Buenos Aires, Nobuko-Sociedad Central de Arquitectos, 2012.

47 Anahí Ballent. “Los arquitectos y el peronismo. Relaciones entre técnica y política. Buenos Aires, 1946-1955”, *Seminario de Crítica*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1993.

48 Ana M. Rigotti (ed.). *Ermete de Lorenzi. Ideas, lecturas, obras, inventos*. Rosario, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, 2003, p. 79.

49 El Director [Mario Buschiazzo]. “Nuestra contribución”, en *Cinco proyectos de Amancio Williams*. Buenos Aires, Cuadernos del Instituto de Arte Americano, 1955, s/n.

50 Véase, por ejemplo, “La Revolución Libertadora”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año 1, N°. 1, noviembre de 1955; Walter Hylton Scott. “Nunca más”, *Nuestra Arquitectura*, Año 26, N°. 313, agosto 1955.

51 Véase el trabajo de Judith Naidorf y Guido Riccono. “La Universidad de Buenos Aires durante los años peronistas: imágenes, mitos, verdades y posverdades”, *Revista Eletrônica de Educação*, Vol. 11, N°. 3, sept./dic., 2017, pp. 770-788.

transformaciones dentro del cuerpo de profesores y estudiantes.⁵² Como veremos a continuación, la adopción que el arquitecto hizo de la universidad como escenario privilegiado favoreció desde el momento previo a la creación de su instituto la producción de contenidos ligados a su área de interés y su expansión como especialista hacia el extranjero.

II

Buschiazzo se desempeñó como docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires desde 1935, cuando ingresó como profesor adjunto.⁵³ Cinco años más tarde obtuvo el cargo de profesor titular en la materia Historia de la Arquitectura II, en un orden de mérito que compartió con los arquitectos Héctor Greslebin (segundo lugar) y Alejandro Eugenio Moy (tercer lugar). Hasta ese momento contaba con antecedentes sólidos para pugnar por ese espacio: su presencia en la función pública como restaurador, sus publicaciones sobre arte americano y, principalmente, una gran aptitud retórica que, creemos, resultó decisiva para la obtención del cargo frente a los también amplios antecedentes de su colega Greslebin. En palabras del jurado evaluador, Buschiazzo “reveló excelentes condiciones de expositor, gran bagaje cultural, precisión en los términos usados y gran capacidad de síntesis y de análisis que lo definen como un docente de singulares aptitudes”.⁵⁴

Su liderazgo en este espacio, que ocupó desde 1941, no produjo cambios curriculares en lo inmediato,⁵⁵ pero avanzada la década comenzaron a alterarse los contenidos. Como se observa en los planes de clase elaborados por Buschiazzo al menos desde 1945,⁵⁶ la organización de las unidades temáticas incluía una introducción teórica con cuestiones

52 Como señala Pablo Buchbinder, con la transformación de la Universidad durante el peronismo tuvo lugar una política de intervenciones que buscó neutralizar la politización estudiantil e hizo efectiva la cesantía de profesores de filiación opositora, muchos de ellos a través de la renuncia directa. Véase *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

53 *Archivos de la Universidad de Buenos Aires*, septiembre-diciembre de 1935, año X, p. 688. Desde 1933 había participado como docente libre y dos años más tarde se incorporó de manera formal.

54 Dictamen del concurso, en Facultad de Ciencias Exactas. Copias duplicadas actas del Consejo Directivo del 18 noviembre de 1940, carpeta N°. 4703, p. 4, Archivo de la Universidad de Buenos Aires.

55 El programa de 1941, por ejemplo, reproducía el del anterior titular, el arquitecto Raúl E. Fitte, que incluía un extenso recorrido por las arquitecturas medievales y renacentistas de Europa y del siglo XVIII francés, soslayando por completo ejemplo alguno del Barroco.

56 No hemos dado con los programas de materias vigentes entre los años 1943-1947, por lo que tomamos como referencia estos documentos.

de Estética y Teoría del arte y ampliaba el enfoque anterior de la materia, centrada en un canon clásico que ubicaba al Renacimiento como momento consagrado de la historia de la arquitectura, para darle lugar al Barroco. En este marco, también incorporó como apartado final la "Arquitectura colonial en Hispanoamérica"⁵⁷ de la mano de una breve reflexión historiográfica sobre la "reciente incorporación de América a la historia del arte. Revisión de la 'leyenda negra'"⁵⁸. Intervenciones resultaron previas a una serie de cambios en los planes de estudios de la carrera de Arquitectura, el primero con la creación de la Facultad en 1947,⁵⁹ y el siguiente en 1954, que ocasionó la apertura de la cátedra de Historia III con la inclusión progresiva de temas de arquitectura americana y argentina y el desarrollo de líneas de investigación específicas.⁶⁰ En ese sentido, estos contenidos ocuparon una posición, aunque menor frente a temas de la cultura europea, mucho más temprana dentro de la carrera y directamente relacionada con la intención de Buschiazzo de otorgarle visibilidad al objeto de estudio que constituía sus propias investigaciones.

Las referencias a la inclusión de temáticas americanistas en el ámbito de la UBA resultan aisladas. Cabe mencionar al húngaro Juan Kronfuss, quien como docente de la Escuela de Arquitectura a principios de siglo rescató los edificios coloniales del interior del país.⁶¹ Décadas después, y en coincidencia con la actividad de Buschiazzo en Arquitectura, Ángel Guido y Martín Noel participaron durante el período 1941-1946 en la asignatura Historia del Arte, que se dictaba en la Facultad de Filosofía y Letras. Allí sumaron apartados específicos, desligados de los temas dedicados al arte europeo y orientados hacia el arte prehispánico y colonial, con algunas incursiones de Guido en contenidos teóricos de su especialidad.⁶² Lo que distingue al caso de Buschiazzo, en relación con las ideas que sostenemos en este artículo, es la necesidad de definir a su cátedra como un reducto para el estudio del arte y la arquitectura colonial a modo de objeto programático que, sostenido desde el enseñanza, se proyectaba hacia el IAA y a la figura de su Director como especialista. En síntesis, comenzaba a formularse dentro de la historiografía artística

57 Cuaderno de clases de Mario Buschiazzo, curso de 1945, 46ª clase, s/p. Archivo Familia Buschiazzo.

58 *Ibid.*

59 Hasta ese momento, la Escuela de Arquitectura de la UBA había funcionado dentro de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales. Luego se creó la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, actual FADU.

60 Alberto de Paula. "Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* 31-32, 1996-1997, pp. 15-71.

61 Alberto de Paula. "Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano", *op. cit.*

62 Véase Ana Schwartzman y Carla García. "Historia del arte y universidad, *op. cit.*", p. 53.

local una articulación entre docencia y la investigación que postulaba como centro el espacio universitario.

En paralelo a su debut como profesor titular en 1941, Buschiazzo realizó un viaje a los Estados Unidos becado por la American Federation of Learning Societies en conjunto con el Departamento de Estado. Su visita se encuadraba en una misión cultural que incluía a otros intelectuales, y, en su caso, estaba particularmente orientada al intercambio universitario.⁶³ Esta experiencia resulta muy rica para comprender los vínculos que el arquitecto procuraba establecer en el ámbito internacional y sobre las modalidades que adaptó al respecto. Las conferencias y las clases fueron muy importantes entre las actividades que protagonizó; estas últimas consistían en introducciones generales sobre un tema de análisis y en la proyección de diapositivas con la exposición de casos concretos. Mientras tanto, el formato de las conferencias le brindaba mayores posibilidades para precisar sus aportes profesionales y su conocimiento experto del contexto historiográfico, por lo que el preámbulo habitual en estas disertaciones residía en acercar un balance del campo: “Los juicios de valor sobre el arte colonial de la América Latina han atravesado en medio siglo por las más variadas apreciaciones, desde el desconocimiento casi total hasta el equilibrio actual, pasando por épocas de exageración superlativa”.⁶⁴ En esa línea, y en franca sintonía con el espíritu panamericanista que alojaba su experiencia en el extranjero, adoptaba una voz plural que reunía a los estudiosos del continente en un proyecto cultural común que debía orientarse a revitalizar el estudio del arte americano como enfoque superador de los historiadores europeos, principalmente españoles.⁶⁵ Buschiazzo les atribuía una lectura parcial del arte en América hispana como una simple imitación de los estilos de la Península, cuestión que volvió a afirmar pocos años después, en su libro *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*.⁶⁶

Al colocarse como portavoz de los estudios artísticos desde Sudamérica, el arquitecto expone en sus discursos un reconocimiento del ámbito académico norteamericano y del rol de ciertos colegas, como el caso de George Kubler, colocándolos a la par de estudiosos

63 *The Department of State Bulletin*, Government Printing Office, January 18, 1941, Vol. IV, N°. 82.

64 Mario J. Buschiazzo. “Nuevos problemas, nuevas soluciones”, borrador, 1. Archivo Familia Buschiazzo.

65 Mario J. Buschiazzo. “Indian influence in Spanish Colonial Art”, s/f, 1, borrador. Archivo Familia Buschiazzo.

66 Mario J. Buschiazzo. *Estudios de arquitectura colonial hispano americana*. Buenos Aires, Kraft, 1944. En el prólogo de la obra, sin dar nombres concretos, se refiere a los “arquitectos españoles”, que suponemos por la reflexión historiográfica que lo animaba, se aproximaba a figuras como Josep Pijoan.

pioneros de América Latina, como Martín Noel, Manuel Toussaint y José Gabriel Navarro. A su vez, en otros documentos que hemos analizado ligados a este viaje, Buschiazzo hace referencia a sus encuentros personales con Kubler en Yale y con Kenneth Conant⁶⁷ en Harvard, con los que solía mantener intercambio por correspondencia, pero que en esta oportunidad podía conocer en sus gabinetes de trabajo y fortalecer vínculos de reciprocidad. En efecto, menciona el futuro envío de 1500 negativos sobre monumentos coloniales sudamericanos provenientes de su propio archivo a las Universidades de Yale y Columbia, y, en paralelo, su acceso a material bibliográfico y fotográfico que le permitiría “incluir en mi cátedra de la Universidad de Buenos Aires el estudio de la arquitectura norteamericana, desde las primeras manifestaciones de la Nueva Inglaterra hasta los rascacielos”.⁶⁸

El intercambio de conocimiento también alcanzó un asesoramiento bibliográfico. Precisamente, durante el viaje había llevado consigo un borrador de *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*,⁶⁹ que apareció seis años más tarde como el primer libro del IAA, y que sirvió de base para el libro *Guide to the Art of Latin America*,⁷⁰ editado en 1948 por Elizabeth Wilder y Robert Smith. Estos gestos académicos promovidos por el país del Norte en el marco de su agenda político-cultural⁷¹ encontraron una alta adhesión por parte de Buschiazzo, quien no dudaba en reconocer a Washington como “lugar de cruce y encuentro de las actividades intelectuales panamericanas”.⁷² El protagonismo que supo forjar en el interior de estas redes constituyó un punto de partida singular que se prolongó en las décadas siguientes: tanto mediante sus viajes como

67 La relación con Conant en materia de intercambios intelectuales resultó fructífera; en 1947 visitó la Argentina y dictó conferencias en la UBA, que luego fueron publicadas a través del IAA.

68 Carta de Mario Buschiazzo a Charles Thomson, Buenos Aires, abril de 1941, Archivo Familia Buschiazzo, p. 3. Thomson era el entonces jefe de la División de Relaciones Culturales de la Secretaría de Estado. En el plan de clase de Historia de la Arquitectura de 1945 que mencionamos previamente ya aparecía como contenido la arquitectura en Estados Unidos entre los siglos XVII y XIX. Años después introduce, además, “La arquitectura contemporánea: los nuevos materiales...”, *Plan de estudio 1948*, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1948, p. 1.

69 Mario J. Buschiazzo. *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1947. Véase Carla García. “Estrategias institucionales en torno a *Bibliografía de Arte Colonial Argentino* (Mario Buschiazzo, 1947)”, *Historia da Historiografia* 25, 2017, pp. 10-25.

70 Robert Smith y Elizabeth Wilder. *Guide to the Art of Latin America*. Washington, Hispanic Foundation-The Library of Congress, 1948.

71 Nos referimos, siguiendo a Ricardo Salvatore, al despliegue de una “articulación neocolonial” impulsora de acciones económicas y culturales que incluían un exhaustivo acopio de información social y artística sobre América Latina que fue incorporada de forma paulatina en el ámbito académico. Véase *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p. 59.

72 Carta de Mario Buschiazzo a Charles Thomson, *op cit.*, p. 2.

Visiting Professor en universidades norteamericanas,⁷³ como en el diseño de proyectos editoriales. En ese sentido, la posterior publicación en el marco del IAA de los libros de Martín Soria⁷⁴ y del matrimonio Mesa Gisbert⁷⁵ como becarios de la Fundación Guggenheim, es el ejemplo más contundente del alcance de sus vínculos profesionales con los Estados Unidos y de su concreción en acciones que favorecían el perfil especializado de su Instituto para los temas del área.

En línea con el apartado anterior, debemos considerar otro jalón de su desempeño profesional ligado al ámbito de la universidad, como fue su participación en el proyecto *Historia del arte hispanoamericano*,⁷⁶ liderado por Diego Angulo Íñiguez (1901-1986). Angulo encierra una importancia particular para la historiografía artística del siglo XX por su respaldo a los historiadores americanistas y por su firme propósito de establecer puentes entre figuras de distintas latitudes. Dos antecedentes resultan señeros en ese sentido: la incorporación del argentino Martín Noel a la cátedra de Arte Hispanoamericano, establecida por Angulo y Francisco Murillo Herrera en la Universidad de Sevilla a fines de la década de 1920, y, poco después, su vínculo con Manuel Toussaint y el impulso para la creación de un Laboratorio de Arte en la UNAM, que continuaba el modelo español.⁷⁷ De cara a estas referencias cercanas, Buschiazzo pudo ubicarse en el momento previo al IAA como un continuador, desde Sudamérica, de los vínculos académicos que comenzaban a establecerse en torno al arte americano con su participación como autor en dos tomos de la colección dirigida por Angulo.

La aparición de *Historia del arte hispanoamericano* puso en el centro de la escena la cuestión disciplinar al poner en valor el papel de los autores como especialistas. Ciertamente, el enfoque que auspicia Angulo en el prólogo al primer tomo de la colección se orienta a la búsqueda de rigor científico como principal desafío metodológico:

73 Por ejemplo, la Beca Rockefeller obtenida en 1960 para realizar una estancia de investigación en las universidades de Ann Arbor, Michigan y Austin, Texas. "Bio-bibliografía de Mario Buschiazzo", carpeta Mario Buschiazzo, Academia Nacional de Bellas Artes, p. 10.

74 Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sud América*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956.

75 José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962.

76 Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, tomo I, 1945.

77 Véase, respectivamente, Ramón Gutiérrez. "La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929", *Atrio* 4, 1992, pp. 147-152, y Clementina Díaz y de Ovando y María E. Barragán Martínez. "Origen y genealogía", en Hugo Arciniega y Arturo Pascual Soto (coords.): *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una memoria de 75 años. 1935-2010*. México, UNAM-IIE, 2010, pp. 39-53.

Buena parte de los capítulos son verdaderos trabajos de investigación y no de simple resumen: pocos son los que, por lo menos, no aportan novedades de cierto interés y no faltan los que dan a conocer por primera vez noticias documentales buscadas con el fin de completarlos.⁷⁸

Por lo tanto, la propuesta resultaba superadora en relación con formatos enciclopédicos conocidos⁷⁹ y postulaba como mayor innovación la presentación de contenido exhaustivo elaborado por expertos universitarios.

Al menos desde 1942, Buschiazzo ya había sido convocado para el libro, y en la correspondencia que mantiene con el historiador español deja entrever las primeras preocupaciones en torno a su participación; principalmente, la reunión de bibliografía especializada y el acceso a documentos y fotografías remitidos por diversas fuentes.⁸⁰ Efectivamente, como ha confirmado Ramón Gutiérrez en su pesquisa, este proyecto desplegó una verdadera red de circulación de material entre los autores y sus colegas para cada tema abordado en los capítulos,⁸¹ y la primera participación de Buschiazzo en el segundo tomo ilustra tal situación. En dicho tomo, aparecido en 1950,⁸² se le había encomendado como tema la arquitectura colonial del Brasil, una región particular, excluida del título de la obra y de su consideración del ámbito “hispano” como marco de lectura propuesto por Angulo.⁸³ Frente a este reto, basado principalmente en la insuficiente bibliografía en torno al objeto de estudio,

78 Diego Angulo Iñiguez. “Prólogo”, en *Historia del arte hispanoamericano*, op. cit., p. VII.

79 Notoriamente, en el prólogo de su libro de 1944 antes señalado, Buschiazzo elaboraba una crítica a las enciclopedias europeas que incluían apenas algunas páginas o excluían por completo el arte americano (Woermann, Pijoan, los tomos de *Historia del arte*, de Labor), y de este modo preparaba las condiciones para la aparición del proyecto de Angulo, del cual participaba desde hacía dos años. Pareciera que, de forma deliberada, Buschiazzo omite en ese marco la obra de Miguel Solá dentro de la “Biblioteca de iniciación general”, de Labor, titulada *Historia del Arte hispano-americano. Arquitectura, escultura, pintura y artes menores en la América española* y publicada en 1935. Véase Mario J. Buschiazzo. *Estudios de arquitectura colonial hispano americana*, op. cit., pp. 23-24.

80 Carta de Mario Buschiazzo a Diego Angulo Iñiguez, Adrogué, 6 de febrero de 1942, reproducida en Carmen Sotos Serrano. “La vocación americanista de Diego Angulo y Enrique Marco Dorta”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 97, 2007, pp. 101-128.

81 Ramón Gutiérrez. “La historia del arte hispanoamericano, la formación de redes y los cambios historiográficos de las décadas del 60 y 70 del siglo XX”, en Ramón Gutiérrez, Wifredo Rincón García y Fernanda Vela Cossío (coords.): *Una empresa memorable de España hacia América. La edición de Angulo Iñiguez, Marco Dorta y Mario Buschiazzo sobre el arte americano (1945-1956)*. Madrid, Rueda, 2015, pp. 165-189.

82 El tercer volumen, en el que también participó Buschiazzo, apareció en 1956 y el cuarto volumen fue proyectado, pero no llegó a publicarse.

83 De hecho, en una carta a Buschiazzo menciona, sobre la planificación del tomo III, la necesidad de tratar “más sumariamente” el arte brasileño en vistas de otorgar más espacio a los países de habla española. Diego Angulo Iñiguez, carta a Mario Buschiazzo, Sevilla, 28 de agosto de 1948, p. 2. Archivo Familia Buschiazzo.

Buschiazzo no dudó en recurrir a la ayuda de Juan Giuria (1880-1957), creador del Instituto de Arqueología Americana de la Universidad de la República (luego convertido en Instituto de Historia de la Arquitectura). Giuria había publicado una década antes un extenso estudio titulado “La riqueza arquitectónica de algunas ciudades de Brasil”,⁸⁴ producto de sus viajes por el área y de la obtención de fotografías y la elaboración de plantas arquitectónicas. Este conjunto de materiales, junto a indicaciones precisas de Giuria y referencias a datos personales constituyeron un primer acercamiento para Buschiazzo, tal como se confirma en la correspondencia que existió entre ambos:

Recibí sus dos cartas: la manuscrita y la escrita a máquina y por ellas me enteré de los quebraderos de cabeza que le proporciona el asunto “Historia del Arte en Hispano-América”. Realmente que usted tiene razón: son escasos los datos que se pueden obtener respecto a arquitectura brasilera del siglo XVI [...] muchas de las cosas que usted me solicita podré enviárselas pero quiero también acompañar una larga carta con explicaciones: por eso es que le pido un poco de tiempo para buscar, seleccionar, hacer imprimir y “empacar” todo.⁸⁵

El resultado de su participación en este primer volumen⁸⁶ consistió en un capítulo centrado en los siglos XVI y XVII, que introducía aspectos de la colonización de Brasil y de las primeras fundaciones para luego considerar los aportes de las órdenes religiosas más importantes: los edificios jesuíticos y franciscanos, y algunas ciudades como Recife, Bahía, Río de Janeiro y San Pablo. Como corolario, abordaba la arquitectura civil y las construcciones holandesas en el norte del país. El texto tuvo como resultado un carácter descriptivo con énfasis en los elementos arquitectónicos de las construcciones reseñadas, y en él llama la atención la carencia de conclusiones generales, más aún, de reflexiones metodológicas, de gran peso en otras producciones del autor. Es decir que, aunque se trató de un proyecto consagratorio por la particularidad de su formato y objetivos, no propició un desarrollo mayor en el que emergiera, como un discurso historiográfico propio, la voz de Buschiazzo.

Aunque su participación en *Historia del arte hispanoamericano* resultó posterior al período que estamos analizando (como indicamos, el

84 Juan Giuria. “La riqueza arquitectónica de algunas ciudades del Brasil”, *Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*, tomo VIII, 1934-1937, pp. 5-245.

85 Juan Giuria, carta a Mario Buschiazzo, Montevideo, 8 de junio de 1945. Archivo Familia Buschiazzo.

86 Mario J. Buschiazzo. “La arquitectura de los siglos XVI y XVII en el Brasil”, en Diego Angulo Iñiguez, Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazzo: *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, tomo II, 1950, pp. 219-256. En el tercer tomo su participación ocupó once capítulos, los cuales incluían, además de la continuación de la parte de Brasil durante el siglo XVIII, el Perú, Bolivia, Chile, Argentina y Paraguay.

segundo tomo apareció recién en 1950), el que haya sido convocado para un proyecto de tal envergadura como especialista sudamericano a inicios de la década de 1940 nos da la pauta de que, junto a su desempeño individual y varios logros académicos reunidos, existió un contexto académico que decidió reconocerlo como una voz especializada y como continuador de figuras fundadoras. Esta experiencia resulta clave, entonces, para comprender su continuidad en redes de especialistas y la constitución de una plataforma de intercambios que, una vez establecido el IAA, supo expandir en dirección a sus propios intereses historiográficos.

Conclusión

Este artículo ha sintetizado momentos específicos de la intensa actividad de Mario Buschiazzo antes de la creación del Instituto de Arte Americano, que nos permitieron avanzar sobre la caracterización de su perfil profesional durante el período pautado. Principalmente, encontramos una intención que no estuvo centrada solo en su interés por participar de determinados circuitos académicos, sino en ostentar en el interior de estos una actitud comprometida de cara a la disciplina y construir una voz propia desde la cual diferenciar su posición.

¿En qué consistió, entonces, este perfil propio de Buschiazzo? Como se ha mencionado, la Historia del Arte como una formación universitaria resultó tardía en la Argentina –así como en otros países del continente– y aquellas figuras dedicadas principalmente a la historia, la arquitectura y el coleccionismo fueron las encargadas de divulgar en distintos formatos la producción histórico-artística hasta muy avanzado el siglo XX. La presencia de Buschiazzo en el escenario de la década de 1930, nos introduce en su propia experiencia dentro de las condiciones intelectuales que mencionamos y en su intención de definir una voz de autoridad para los estudios artísticos. Desde su posición, definió la historia del arte y de la arquitectura como un área de especialidad e hizo explícita una posición metodológica, centrada preferentemente en su apego a las fuentes documentales y en la producción de un discurso preciso sobre los objetos estudiados.

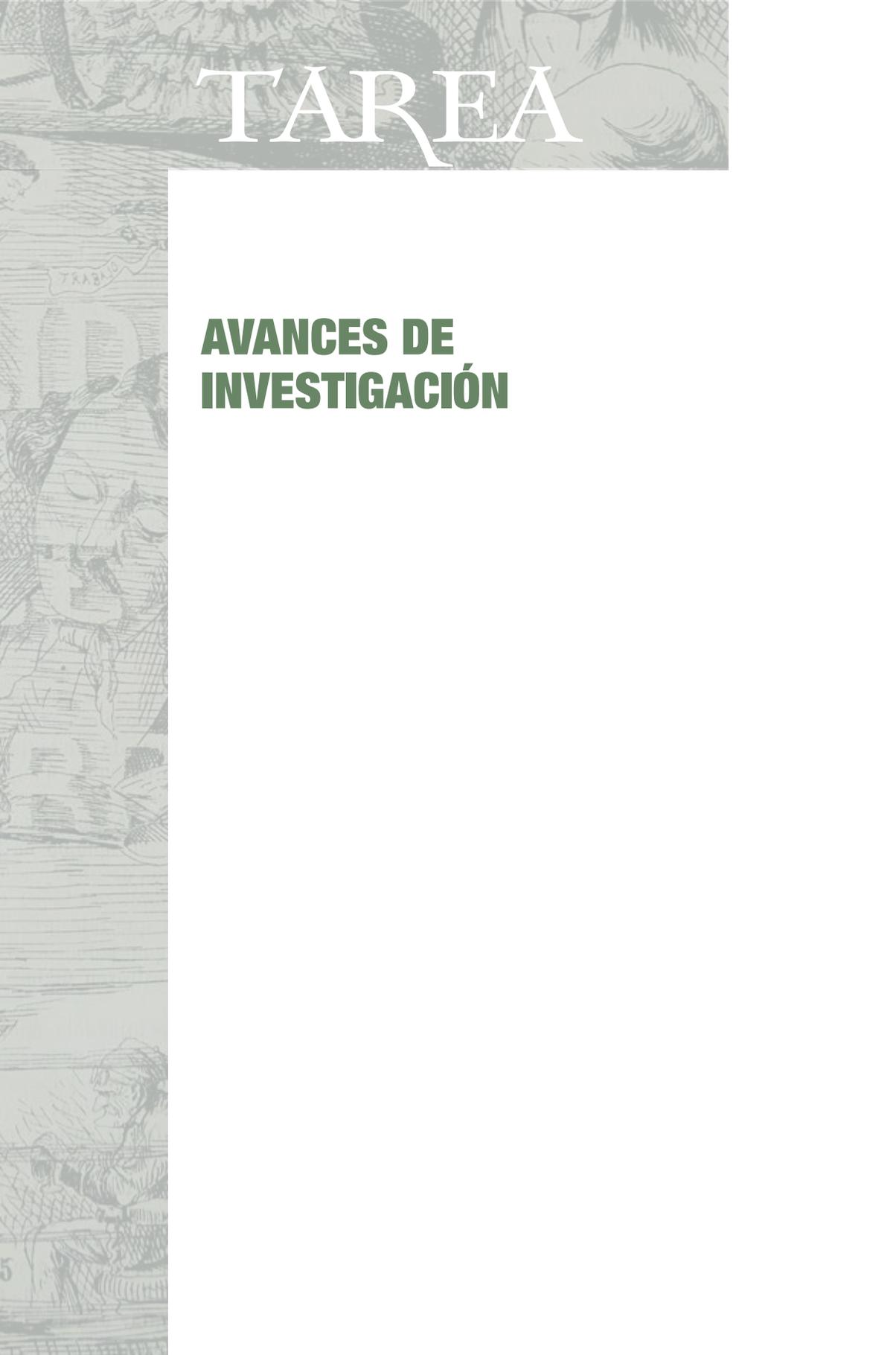
La identificación de esta etapa temprana de su formación profesional resulta significativa para comprender la posterior creación del IAA dentro de la Universidad de Buenos Aires. Como mencionamos en la introducción, existió un contexto político que favoreció la concreción de espacios para la investigación y permitió el desarrollo de estudios artísticos en articulación con los espacios de enseñanza. Aun así, la búsqueda de un protagonismo para los estudios americanistas en paralelo a

su crecimiento como especialista ubicó a Buschiazzo como un principal promotor del desarrollo de estas áreas desde las décadas previas. La profesionalización alcanzada una vez establecido el IAA, es decir, cuando se aunaron esfuerzos a través de una institución concreta que codificó la disciplina y sus métodos independientes de investigación y divulgación,⁸⁷ habilitó la emergencia de recorridos propios con gran impacto para los estudios de arte en la Argentina.⁸⁸ Este aspecto, analizado con detalle en otros trabajos,⁸⁹ ha dado cuenta de un momento formativo de la historiografía artística dentro de la universidad y de la necesaria relación entre los recorridos concretos de los actores involucrados y las dinámicas institucionales de las que éstos tomaron parte.

87 Aquí tomamos el planteo general sobre la profesionalización de la historia del arte presentado por Elizabeth Mansfield. *Making Art History. A changing discipline and its institutions*. Routledge, New York, 2007. Nos apartamos, entonces, de una comprensión estrictamente económica del término y enfatizamos en la formalización de métodos compartidos entre pares y lazos de pertenencia con instituciones para que los propios historiadores puedan pensarse como especialistas.

88 El caso de Héctor Schenone, secretario del IAA y uno de los especialistas en arte colonial más relevantes de Sudamérica, es un caso modelo.

89 Véase Carla García. *La consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina: Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires (1946-1970)*. Tesis doctoral, 2019, inédita.

The background of the page is a detailed pencil-style illustration. At the top, a fisherman is shown from the chest up, wearing a hat and a patterned shirt, looking towards the right. Below him, a large fish is depicted, possibly a cod, with its head and scales visible. The word 'TRABAJOS' is written on a banner or piece of paper near the fisherman. The overall style is that of a classic woodcut or engraving, rendered in a light grey tone.

TAREA

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Fabio Eduardo Ares. "Archivos y estética. Artes de la imprenta en el espacio planográfico (Buenos Aires, 1917)", *TAREA* 7 (7), pp. 152-173.

RESUMEN

A través de seis planos técnicos fechados en 1917 y custodiados por el Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, dependiente de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, que representan cinco establecimientos gráficos situados en diferentes barrios, se revisarán una serie de elementos propios de su visualidad. Entendidos además como una unidad conceptual, se los relacionará con la evolución de la trama urbana porteña, con el mundo laboral en el rubro, las especialidades y sus excluidos, y con las nuevas tecnologías en los tiempos de Yrigoyen y la Gran Guerra. Ante la ausencia de los expedientes que las acompañaron originalmente, estas obras gráficas, exponentes de nuestra cultura visual, se constituyeron en un novedoso dispositivo para interpretar su tiempo y espacio, y desandar grandes y pequeñas historias.

Palabras clave: *Archivos, imprenta, planos, dibujo técnico, tipografía.*

ABSTRACT

"Archives and aesthetics: Printing arts in the planographic space (Buenos Aires, 1917)"

Through six technical plans dated in 1917 and guarded by the Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, dependent on the Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, representing five graphic establishments located in different neighborhoods, a series of elements of their visuality will be reviewed. Also understood as a conceptual unit, they will be related to the evolution of Buenos Aires' urban layout, with the world of work in the field, specialties and their excluded, and with new technologies in the times of Yrigoyen and the Great War. In the absence of the files that originally accompanied them, these graphic works, exponents of our visual culture, became a novel device to interpret their time and space, and retrace large and small stories.

Keywords: *Archives, Printing, Plans, Technical drawing, Typography.*

Fecha de recepción: 3/6/2020

Fecha de aceptación: 20/8/2020

TAREA

Archivos y estética

Artes de la imprenta en el espacio planográfico (Buenos Aires, 1917)

Fabio Eduardo Ares¹

[...] un plano, un mapa, es otra cosa que una suma de referencias y dimensiones: es la historia de una tinta, de un papel, de una manera de dibujar y trazar líneas, la historia de un archivo, de un coleccionista, de una biblioteca, también una decisión política, una vista administrativa y, en ocasiones, una perspectiva judicial. [...] es también un objeto cultural que posee una dimensión ligada a su materialidad y a la manera simbólica que, debido a esta materialidad, ha circulado.

Claudio Canaparo²

Introducción

Los archivos públicos constituyen de alguna manera el registro de la cultura de los pueblos. Allí se acumulan y custodian una serie de materiales heterogéneos que reflejan las actuaciones de diferentes grupos sociales.

Están regidos por una serie de normas reguladoras que establecen qué, y de qué manera, debe ser protegido un determinado bien, como patrimonio invaluable para las futuras generaciones. De esta manera, materiales de distinta índole son cuidadosamente

1 Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. fabioares_dcv@yahoo.com.ar.

2 En "La especulación cartográfica", en Sergio Pedernera: *Ars cartographica. Cartografía histórica de Buenos Aires 1830-1889*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2015, p. 17.

registrados, organizados y clasificados de acuerdo con criterios políticos y/o coyunturales.

Los archivos, además “constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias”.³ Según la historiografía clásica, los historiadores los revisan en busca de evidencias que permitan construir una historia desde el presente.

Para el caso de la historia del arte, el canon mandaba confrontar las obras con las fuentes y los contextos, pero especialmente a partir de mediados de siglo XX se comenzaron a tejer nuevos paradigmas.

Suely Rolnik habla de un verdadero furor por el archivo de arte desde hace dos décadas hasta la actualidad –lo que Hal Foster denominó “impulso de archivo”–,⁴ que se traslada a las investigaciones y a las exposiciones basadas parcial o íntegramente en archivos rescatando no solamente lo técnico, sino también la carga poética.⁵ Además, visto desde Latinoamérica, piensa este fenómeno como una forma de reivindicación y escape al destino impuesto por los modelos neoliberales, especialmente tras las disputas y las nefastas experiencias políticas de los sesenta y los setenta.

Las últimas tendencias archivísticas apuntan fundamentalmente hacia la democratización del acceso a los acervos, que se evidencia mediante acciones concretas como la desclasificación de contenidos reservados o la digitalización, lo que permitió el acceso remoto vía web y propició el concepto de los repositorios globales o universales en detrimento de las colecciones locales. Herramientas colaborativas como Collective Access retoman el concepto de democratización, para construir un *software* que permite administrar y publicar *on line* colecciones heterogéneas de museos y archivos, con complicadas catalogaciones.

Este tipo de iniciativas debe animarnos como investigadores del arte a superar el natural agobio inicial ante el volumen del archivo, sus taxonomías y sus lógicas administrativas, y poder generar propuestas novedosas a partir del cruce de campos diversos.

El Archivo Histórico y su acervo

El Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, dependiente de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico (GCBA), custodia manuscritos

3 Andrea Giunta. “Archivos”. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago, Palinodia, 2010, p. 31.

4 Hal Foster. *El impulso de archivo*. Traducción de Constanza Qualina. *Nimio* 3, septiembre de 2016, pp. 102-125.

5 Suely Rolnik. “Furor de Archivo” (Traducción de Damián Graus), *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, N°. 18-19. Vol. IX, 2008, p. 10.

correspondientes al período 1854-1920. Son documentos procedentes de la administración municipal de la ciudad de Buenos Aires y está compuesto por las series: Corporación Municipal (1856-1879), Gestión Torcuato de Alvear (1880-1887), Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1888-1920), Municipio de Flores, Municipio de Belgrano y Parque Tres de Febrero. Se trata de expedientes históricos de gestión administrativa clasificados temáticamente en las áreas de: abasto, agua, alumbrado, calles, celebraciones, comercio, comunicaciones, culto, diversiones, edificios, enfermedades y epidemias, higiene de la ciudad, hospitales, impuestos, industria, parques, paseos, prostitución, sociedades de socorros, terrenos y transporte; y “dan cuenta de las acciones del gobierno municipal y de las relaciones mantenidas por las instituciones con los habitantes [...] en un relevante momento de la historia local”.⁶

Este ordenamiento —que puede verse como algo arbitrario— vincula cronológicamente un sistema de actuaciones que median entre lo público y lo privado, y es una clara muestra de lo indescriptible de esa y cualquier sociedad. En términos foucaultianos, estas reglas internas constituyen “la ley de lo que puede ser dicho”, un sistema discursivo fragmentado “que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”, pero que hace que todos esos dichos “no se amon-tonen indefinidamente en una multitud amorfa”.⁷

A su vez, el fondo documental del Archivo Histórico se encuentra conformado por documentos cartográficos y planográficos únicos —ya que en su gran mayoría fueron realizadas a mano alzada—, correspondientes a las diferentes gestiones municipales. Se trata de cartas, croquis, mapas y planos, que corresponden a las secretarías de la administración y acompañaron las presentaciones de empresas privadas o de particulares.⁸ Para Estela Pagani, exdirectora del Archivo Histórico, estas piezas documentales,

permiten apreciar puntualmente aspectos del diseño del espacio, del ordenamiento jurídico, la determinación de la circulación urbana, localización de actividades, instalación de servicios, políticas de expansión inmobiliaria, innovaciones tecnológicas aplicadas, obras de infraestructura urbana y de servicios. Tópicos y regularidades que se expresan en la totalidad del corpus documental como un todo conceptual integrado.⁹

6 Estela Pagani. *Guía de cartografía histórica de la ciudad de Buenos Aires 1854-1900*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2003, p. 13.

7 Michel Foucault. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI Editores, 1990, pp. 219-221.

8 Las piezas documentales tratan sobre temas tales como: abasto, aguas corrientes y servidas, apertura de calles, aplicaciones legislativas, comercios, delineación de frentes, ochavas, terrenos, ferrocarriles, iluminación, mataderos, mercados, veredas, tranvías, pavimentos, loteos de terrenos, parquizaciones, plazas y paseos, puerto, ribera del Río de la Plata y del Riachuelo y saneamiento urbano.

9 Estela Pagani. *Guía de cartografía histórica de la ciudad de Buenos Aires 1854-1900*, *op. cit.*, pp. 13-14.

Los planos como producción artística y pieza de comunicación visual

Los planos, los mapas y las cartas representan un espacio geográfico a través de un conjunto de elementos del lenguaje visual, entre los que se encuentran los íconos, las líneas, los plenos, las texturas, el color, y por supuesto las letras. Para Pagani,

trazo, texto e imagen se combinan con el objetivo de proporcionar el aspecto cosmovisual [...] se establece así una conexión entre el perceptor y el contenido que se trata de comunicar, articulando al sujeto en relación con su entorno espacial. Estas son las condiciones que posibilitan [...] la estética cognitiva y pedagógica del plano.¹⁰

Dentro de este amplio repertorio gráfico es difícil encontrar aquellos documentos que prescindan de las letras como una forma de referenciar, explicitar, nominar, indicar, informar o identificar e, incluso, para decorar. Constituyen un elemento necesario para el plano y un complemento indispensable para la imagen como forma de representación de un espacio determinado. Son elementos activos, un complejo conjunto de signos que opera a través de sus formas, significados y contextos de aplicación, que se complementa con los íconos, y así da vida a los planos. Se ubican dentro de cartelas, cenefas y/o recuadros, o simplemente aparecen como título o encabezado. Los estilos caligráficos, tipográficos y/o letrográficos se integran estéticamente al resto de los elementos y su elección suele responder a las tendencias de cada época.

La mayoría de la cartografía está realizada en papel entelado, por lo general a plumín, y en algunos casos coloreada con tintas aguadas. Hay, además, impresos, tipográficos y litográficos –en algunos casos policromos–, muchas veces intervenidos por los firmantes mediante líneas y anotaciones.

También son comunes las copias de contacto, que se reconocen fácilmente por su fondo azul. Se trata de copias heliográficas –también conocidas como cianotipos o *blueprints*–, que eran reproducciones de un plano o un dibujo técnico, generalmente realizadas sobre papel vitela –también se podía hacer sobre lino–. Se trataba de una técnica fotográfica¹¹ ideada en Inglaterra por John Herschel, en 1842, utilizada hasta mediados de siglo XX, que daba

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ En la cianotipia, una solución fotosensible –compuesta por citrato de amonio férrico y ferrocianuro potásico– recubría la superficie del soporte. Las áreas de la solución que eran expuestas a la luz se convertían en ferrocianuro férrico azul insoluble –azul de Prusia–. Los productos químicos solubles eran eliminados con agua y dejaban una impresión estable de color azul profundo.

como resultado una copia invertida –pero no espejada– del original en líneas blancas sobre fondo azul oscuro, resistente a la luz y al agua.

Aparecen orlas y motivos ornamentales para acompañar al resto de los elementos. Es común verlas junto a los recuadros o bordes lineales con que se solía enmarcar los planos, o bien como esquineros. Un recurso que recuerda la iluminación de manuscritos.

Si pensamos de manera “etimológica” a la tipografía, debemos reparar en el sistema de impresión gutenberiano, y se hace necesario estudiar “las tipografías” como los establecimientos donde se desarrollaba la práctica del arte, es decir, las imprentas; y por supuesto el contexto social y productivo que las rodeaba –por ejemplo, el origen de sus letrerías–, así como la circulación de suministros –insumos–.

Desde el año 2009 me dedico al estudio del arte tipográfico argentino, especialmente el porteño, y puedo afirmar que los planos no constituyen fuentes habituales para el estudio de los talleres tipográficos. No son precisamente las piezas que más se analizan, aun ante la ausencia de evidencias físicas –como el local, sus maquinarias, sus letrerías– o de sus producciones –impresos–, que generalmente son el único registro de su existencia. En ese sentido, este trabajo plantea el análisis de la estética y la visualidad de este tipo de documentos, como una forma novedosa de acercarse a la cultura gráfica local.

Sobre el conjunto de planos que nos convoca

En el año 2017, la arquitecta Marta Picó, quien habitualmente realiza tareas de catalogación en el Archivo Histórico, compartió conmigo el hallazgo de una serie de planos técnicos para solicitar habilitación comercial y/o reformas arquitectónicas de locales para imprentas.

Se trataba de seis planos arquitectónicos que se encontraban separados de su expediente –o documento asociado–, lamentablemente un hecho bastante común, especialmente a partir de los tiempos de la dictadura cívico-militar, en que solían separarse del cuerpo del expediente que se generaba en la Mesa de Entradas de la Municipalidad, materiales que resultarían de cierto interés. Según Pagani,

cada pieza documental está acompañada, en su mayoría, por un manuscrito estandarizado en forma de expediente, que describe y enuncia las razones de la producción cartográfica, aportando claves para su interpretación y expresando la historicidad discursiva de las producciones.¹²

12 Estela Pagani. *Guía de cartografía histórica de la ciudad de Buenos Aires 1854-1900*, op. cit., p. 14.

Por lo tanto, la ausencia del expediente presenta un verdadero desafío para el historiador, ya que es el plano quien debe “hablar” por su autor y tratar de expresar las razones de su existencia. Tampoco estaban descriptos, por lo que para este artículo se realizó el fichado correspondiente atendiendo a la normativa propuesta por el Archivo Histórico (ver ANEXO).

Todos los planos están fechados en el año 1917, o sea que por entonces cumplían cien años de confeccionados. Corresponden a un importante taller gráfico dedicado fundamentalmente a la producción editorial, situado en el barrio de Montserrat (en adelante los llamaremos T1 a y b), a tres imprentas menores o “barriales”, sitas en los actuales barrios de Constitución (T2), La Boca (T3) y Almagro (T4), y a un taller de fundición de tipos móviles para imprenta ubicado en Palermo (T5).

El propósito de este análisis, más allá de integrar la descripción documental clásica –y necesaria–, es vincular las representaciones gráficas espaciales que propone el conjunto de planos con el contexto sociocultural porteño, con la evolución de trama urbana y, específicamente para el ramo, con la vinculación con el mundo del trabajo y sus excluidos, con las nuevas especialidades que se impusieron y con las tecnologías gráficas, en tiempos de Hipólito Yrigoyen y la Primera Guerra Mundial. Además, se recurrió a la consulta de fuentes secundarias complementarias para poder confrontarlos con la mirada de especialistas.

Antes de sumergirnos en el análisis de los planos consideramos necesario el desarrollo de una breve cronología¹³ que permita visualizar el contexto demográfico, político y económico que rodeó a la ciudad en los años previos a 1917, año de la confección de los seis documentos.

Breve cronología

Entre la federalización del año 1880 y el comienzo de la Gran Guerra, Buenos Aires experimentó un acelerado proceso de urbanización. En la primera década recibió el impacto del aluvión inmigratorio que trajo desde Europa unos 200.000 extranjeros, que en su gran mayoría se quedó en Buenos Aires, hacinados en viviendas colectivas de inquilinato, que dieron origen a los conventillos. Lentamente se poblaron las zonas más alejadas del centro, lo que creó nuevos barrios.

13 Los principales hitos que la integran fueron extraídos de la obra *Ciudad de Buenos Aires: un recorrido por su historia*, editada por la Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, repartición que hacia 2009 tenía bajo su órbita al Archivo Histórico, y de la que formé parte como diseñador e investigador.

Paulatinamente se densificó la red de transporte, que extendió sus líneas principales hacia las localidades periféricas de la ciudad, como Belgrano, Flores y Liniers, y también se mejoró el servicio ferroviario urbano y suburbano. Los cambios en los medios de transporte jugaron un rol central en la expansión de la ciudad.

El presidente Julio A. Roca eligió como primer intendente de la ciudad a Torcuato de Alvear, que transformó la fisonomía de la ciudad reorganizando la administración municipal a partir de un Estado centralizado y burocrático, e impulsando la obra pública —extendió los sistemas cloacales y de aguas corrientes, pavimentó y amplió calles, construyó hospitales, embelleció plazas y proyectó la apertura de la Avenida de Mayo—. ¹⁴

La licenciada Estela Pagani ya había observado el desarrollo de la trama de Buenos Aires a partir de planos, y había asegurado que

permiten visualizar la evolución del espacio urbano de la ciudad, desde el núcleo del antiguo radio del municipio, hoy Casco Histórico, pasando por la expansión en las direcciones Norte y Oeste [...] hasta la incorporación e integración de los Municipios de Flores y Belgrano. ¹⁵

Estas localidades fueron cedidas por la provincia de Buenos Aires a la Nación, por la Ley N° 2089 de septiembre de 1887, por lo que pasaron a formar parte de la Capital y se constituyeron oficialmente en nuevos barrios.

En 1890 asumió la presidencia el doctor Carlos Pellegrini. Sus acciones de gobierno se limitaron fundamentalmente a la superación de la crisis económica y financiera, por lo que el desarrollo industrial tomó fuerza y se sumó como factor clave de la economía urbana. La planta urbana tradicional se transformó rápidamente, se consolidó el área central y los barrios fueron adquiriendo diferentes funciones y jerarquías.

En las elecciones nacionales de 1892 asumió Luis Sáenz Peña. Le tocó gobernar en un difícil momento del país y tuvo que concentrarse en solventar gran parte de la deuda externa y en renovar los créditos. A pesar de esto, se amplió el puerto de Buenos Aires y se construyeron caminos y puentes.

La población de mayores recursos históricamente se había ubicado al sur, pero ante las deficientes condiciones de salubridad que presentaba lo abandonó y construyó sus nuevas residencias hacia la zona norte del

14 Durante su gobierno, por ejemplo, se levantaron los edificios del Congreso Nacional, el Correo Central, el Palacio de Justicia y el Teatro Colón.

15 Estela Pagani. *Guía de cartografía histórica de la ciudad de Buenos Aires 1854-1900*, op. cit., p. 14.

casco histórico, en los barrios de Retiro y Recoleta, y luego más allá, hacia Palermo.

Durante la gestión de José Evaristo Uriburu, quien sucedió a Saenz Peña, se realizó el segundo Censo Nacional que arrojó una población de cuatro millones de habitantes. La Ciudad de Buenos Aires tenía 664.000, una población que siguió creciendo aceleradamente y se triplicó a lo largo del último tercio del XIX.

En 1898 asumió como intendente Adolfo Bullrich. Durante su administración comenzaron a circular los tranvías eléctricos. Se proyectaron parques y paseos, se pavimentaron alrededor de 1500 cuadras, se instaló el alumbrado a gas y eléctrico. Se aceleró el trazado de calles, el adoquinado y la construcción de hospitales y escuelas.

En 1906, asumió la presidencia Figueroa Alcorta, cuya administración estuvo signada por la agitación de grupos anarquistas y se sucedieron huelgas en todo el país.

Por esos años comenzó el proceso de incorporación del automóvil, lo que hizo necesaria la construcción de caminos adecuados. Para cubrir la creciente necesidad de movilidad de la población, se incrementó la red de tranvías, y en 1913 se inauguró el subte, el primero en Iberoamérica.

El año del centenario, 1910, mostró una Buenos Aires cosmopolita, una gran metrópoli llena de inmigrantes pobres y con una oligarquía rica. En octubre asumió la intendencia Joaquín de Anchorena.

En las siguientes elecciones resultó electo el candidato de la Unión Nacional, Roque Sáenz Peña, pero en agosto de 1914 falleció y asumió la presidencia su vice, Victorino de la Plaza, a quien le tocó gobernar durante parte de la Primera Guerra Mundial. La industria nacional prosperaba a fuerza de las circunstancias y, ante la falta de artículos manufacturados, el proteccionismo se impuso al liberalismo económico.

El censo de 1914 indicó que se había superado el millón y medio de habitantes, con la inmigración como principal factor de crecimiento. La configuración espacial tendrá como característica la permanente expansión de sus límites y la consolidación de la ocupación. Para Gonzalo Prieto, “la ciudad fue creciendo a dos velocidades. Los motivos fueron principalmente los hábitos culturales y la diferente calidad del transporte”.¹⁶

El 12 de octubre de 1916 asumió la presidencia el radical Hipólito Yrigoyen, el primer presidente elegido a través del voto universal, libre, obligatorio y secreto previsto por la nueva Ley Electoral.

16 Gonzalo Prieto. *La evolución de Buenos Aires a través de los mapas*. Madrid, Geografía Infinita, 2018, s/p. Disponible en <https://www.geografiainfinita.com/2018/06/1a-evolucion-de-buenos-aires-a-traves-de-los-mapas/>.

Los planos hablan

De la evolución urbana de Buenos Aires

Estela Pagani, sostiene que

lo que hace visible el corpus documental son los modos operativos y tipológicos, a través de los cuales se materializó la evolución del espacio urbano. De los planos emergen las tensiones, divergencias, conflictos, estrategias operativas, acuerdos y consensos como expresiones normalizadoras y legitimadoras de la concepción “moderna” de la construcción del espacio público-privado.¹⁷

En concordancia con la línea mencionada por la autora, se tomó como dispositivo para el análisis los planos correspondientes a los cinco establecimientos de impresión y se pudo observar con cierta claridad el fenómeno expansivo radial en la locación de las imprentas, que se aleja desde el centro histórico hacia la periferia. El importante taller de artes gráficas T1 se ubicó en Montserrat, el barrio fundacional que concentró a las primeras imprentas porteñas. A unas pocas cuadras, hacia el sur, atravesando “el barrio del tambor” y frente a la Santa Casa de Ejercicios Espirituales, se ubicó T2, un local mucho más modesto. Retomando la calle larga hacia el sur y antes de llegar a Barracas —zona que concentró a los grandes establecimientos multigráficos—¹⁸ doblamos hacia el sudeste y llegamos donde estuvo T3, un taller pequeño ubicado cerca del antiguo puerto, en el actual barrio de La Boca. Volviendo al punto de inicio donde se ubicó T1, más precisamente, en la planta baja y el sótano de un importante edificio (aún existente y con protección patrimonial de categoría estructural) que se desarrollaba entre los números 438 y 472 de la avenida Belgrano, y tomando hacia el oeste por la Avenida de Mayo, luego Rivadavia, doblamos hacia el norte por la calle Salguero para encontrar el sitio donde funcionó la imprenta T4, otro taller “barrial”, alejado del centro y a medio camino hacia el lejano barrio de Belgrano. Precisamente en esa dirección, a unos kilómetros y frente a las vías del Ferrocarril Central Argentino (luego Ferrocarril General Bartolomé Mitre), se ubicó T5, el último de los establecimientos representados por uno de los planos. Se trataba del taller de fundición de tipos móviles ubicado en el límite del actual barrio de Palermo.

La confrontación entre la cartografía histórica de la ciudad y el plano actual de Buenos Aires, sumado a la tecnología de geolocalización

¹⁷ Estela Pagani. *Guía de cartografía histórica de la ciudad de Buenos Aires 1854-1900*, op. cit., p. 14.

¹⁸ Para ampliar este punto recomiendo la consulta del artículo de mi autoría, titulado “Barracas, territorio multigráfico”, en *Barracas. Esencia de barrio porteño*. Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2015, pp. 124-141.



Figura 1. Conjunto edilicio que alojó a los Talleres Gráficos de José Tragant (T1), en la actualidad. Fotografía tomada por el autor.

(Google Maps), permitió la ubicación exacta de los antiguos solares y, además, poder comprobar la persistencia de las fachadas donde funcionaron T1, T2 y T5, y la desaparición de los locales de T3 y T4 (FIGURA 1).

De los cambios tecnológicos y laborales en la rama gráfica

↳ Motores

En cuatro de las imprentas se observan motores para accionar la maquinaria gráfica. Para 1917, los motores eléctricos ya remplazaban la motorización a gas, así como desde las últimas décadas de siglo XIX, el gas había sustituido al vapor: “los motores a gas [...] de entre uno y cuatro caballos de fuerza [...] eran los más adecuados para el uso de las imprentas por consumir poco gas, no hacer ruido, y no necesitar conductor, además de ser más económicos que los motores a vapor”.¹⁹

Asociada a la fuerza motriz se observa la instalación de ejes de transmisión, con ruedas y bandas que bajan a las distintas máquinas (FIGURA 2). Este recurso, ya común en las industrias desde siglo XIX, permitía, por una parte, economizar recursos, ya que un motor podía

¹⁹ Ángel Estrada. *Muestrario de tipos, máquinas y útiles para imprenta y litografía. Depósito general de papeles y tintas de todas clases*. Buenos Aires, Ángel Estrada, 1883, s/p. Gentileza de Marina Garone Gravier.



Figura 2. Rueda, eje y bandas de transmisión de la imprenta del Hospicio de las Mercedes, actualmente Hospital José T. Borda. Fotografía tomada por el autor; y Corte "A. B." del plano T4 donde se ve una minerva motorizada (Exp. 7164/917, GCBA. AH-DGPMYCH).

alimentar a varias máquinas, y por otra, poder instalarlo lejos de los operarios, lo que contribuía a su seguridad. Por lo general se instalaban cerca del techo, aunque también podían ubicarse en el piso o bajo el piso, como se observa en el plano T1.

Precisamente, T1 tenía once motores para alimentar once líneas para máquinas impresoras, para estereotipia y para rústica. T3, en cambio, poseía dos motores de dos caballos de fuerza para alimentar impresoras y guillotina, y uno más pequeño de 1/2 hp, para la linotipo. T4 se valía de dos motores, uno para alimentar una impresora de gran porte y otro para dos impresoras de menor tamaño. T5 tenía un único motor para alimentar cuatro máquinas de fundición.

El taller T2, de M. Marpons, era un "taller sin motor", tal cual se consigna en el plano. Sus máquinas eran manuales y a pedal, tal cual veremos más adelante.

➤ División de tareas

Desde los tiempos de Gutenberg, los talleres gráficos se dividieron en secciones de acuerdo con las tareas que se realizaban (impresión, composición tipográfica, rústica, tienda de venta, administración, etcétera). Estas tareas se fueron haciendo cada vez más específicas con el avance de las tecnologías, lo que generó especialistas. De esta manera se incorporaron secciones como fotograbado, estereotipia, encuadernación y linotipia, entre otras.

Los planos también nos dan una idea de esta sectorización. Los talleres gráficos de José Tragant (T1) se desarrollaban en dos plantas: en la planta baja se ubicaban las secciones de tipografía, mecánica, estereotipia y rústica, aunque también hicieron lugar a trece minervas (una utilizada para timbrar); el sótano alojaba la sección de impresión y encuadernación. Esta división de tareas, además del equipamiento —el cual desarrollaremos más adelante—, evidencia que era un establecimiento de

importante escala y se dedicaba fundamentalmente a la producción editorial.²⁰ Entre ambas plantas ocupó alrededor de 2500 m².

Los otros casos hablan de talleres de una escala mucho menor. T2 compartía en una habitación de 5,5 por 4,5 m, la impresión y la producción de sellos de goma, y en otra se hacían tareas de rústica. Entre ambas sumaban apenas unos 50 m². T3 no indica secciones, pero separa en dos áreas las máquinas para imprimir y cortar de la linotipo, que es una máquina para componer. En total, el único espacio casi alcanzaba los 400 m².

El plano T4 muestra con claridad la división histórica del rubro. Por la puerta ubicada en Salguero 767, escaleras arriba –una verdadera curiosidad–, se accedía a un taller de imprenta de escala “barrial” que se ubicaba sobre una típica casa chorizo con acceso por el 777. Entrando a la izquierda, y alrededor de una mesa de mármol, se agrupaban quince chibaletes con las “cajas” que contenían las lettererías, que conformaban la sección “Tipografía”, es decir, la de composición tipográfica. Luego, sobre la pared contraria a la medianera se sucedían cuatro máquinas de impresión que integraban una sección nombrada en el plano como “Minervas”, y más allá se encontraba una impresora de mayor tamaño; entre estas cinco integraban la sección de impresión. Al fondo, antes del desnivel que conducía al baño y al lavatorio, se encontraba la sección de encuadernación.

T5 se ubicó en los fondos de una casa chorizo en el número 60 de la calle Gobernador Paz (actual Ciudad de la Paz). Apenas en un espacio de 68 m², que agrupaba máquinas y bancadas, suponemos que se desarrollaron todas las tareas inherentes a la fundición de tipos móviles, que por lo general eran el fundido, el moldeado, el pulido, el corte, el cepillado, el control de calidad, el embalado y el etiquetado (FIGURA 3). Se estima que la producción de los lingotes de material tipográfico se hacía en otro lugar ya que, como se puede observar, este carecía de horno.

↳ Maquinaria

En las últimas décadas de siglo XIX, en Buenos Aires se consolidaron grandes talleres multigráficos, que concentraron a una gran cantidad de trabajadores con diferentes especializaciones –como es el caso de T1–.

20 Fundado en 1903, con sede en Bolívar 319, se dedicó especialmente a la producción de libros y periódicos.



Figura 3. Sección Encuadernación del Taller de Publicaciones del Museo de La Plata, c. 1900. Archivo General de la Nación (N°. 181.347).

Para Damián Bil,

hacia las primeras décadas del siglo XX, se extiende el régimen de gran industria; la instauración de la fábrica, el proceso productivo regido por el sistema de máquinas. Aquí, la transformación fue radical con el avance de la composición mecánica sobre la manual desde 1901, y con las mejoras en las máquinas de impresión y en el encuadernado, objetivando en los dispositivos las acciones que antes ejecutaba el obrero. Esto tendió a descalificar al trabajador volviendo obsoletos conocimientos antes necesarios.²¹

Muchas tareas antes realizadas por obreros pasaron a hacerse con máquinas, lo que aumentó la productividad, la concentración de capital y la descalificación. También los reclamos, lo que devino, tras una importante huelga, en la creación del sindicato por rama y la firma del primer convenio colectivo en 1907.

En 1917, según un informe de Robert Barret, los diez establecimientos más importantes concentraban la mitad de los obreros gráficos. Solamente

21 Damián A. Bil. "Transformaciones en la industria y luchas de los obreros gráficos en Buenos Aires (1878-1940)", en Fabio Ares (comp.): *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1840)*. Buenos Aires, Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018, p. 273.

los talleres de imprenta de la Compañía General de Fósforos ocupaban a 900. Para el mismo año, en los dieciocho establecimientos periodísticos de la ciudad había instaladas 183 linotipos, máquina que posibilitaba componer hasta 8000 caracteres por hora frente a los 1000 de la composición tipográfica manual (FIGURA 4). También, existían prensas que imprimían 50.000 ejemplares por hora frente a los 1000 de la etapa previa.²²

Los operarios desplazados de estas grandes industrias gráficas pudieron independizarse abriendo imprentas de menor escala, con máquinas impresoras pequeñas, motorizadas o bien de “tracción a sangre”, como las minervas, incluso incorporando la comercialización de otros productos como materiales de librería y sellos de goma (como es el caso de T2).

Si bien algunas empresas se dedicaron, además, a la fundición de tipos móviles (como T5), por lo general esta actividad estuvo más vinculada al rubro de insumos y se manejó por fuera de los talleres gráficos (FIGURA 5). Cabe señalar que la inhalación de los vapores del plomo era altamente tóxica —producía la patología conocida como saturnismo— y produjo incansables reclamos gremiales, que se hicieron más frecuentes a partir de la generalización de la linotipia.

Los talleres gráficos de Tragant (plano T1) concentraron maquinaria muy diversa. En el sótano contamos catorce impresoras —al parecer grandes planocilíndricas—, tres dobladoras, diez cosedoras, una encoladora, tres guillotinas y dos sacabocados. En la otra planta se ubicaban dos doradoras, una cepilladora, una minerva timbradora y doce minervas para impresión, tres máquinas para el taller mecánico y cuatro para estereotipia.

T2 es el taller más pequeño. Apenas declaró dos minervas a pedal, una prensa para grabado (o tórculo) y una guillotina. A partir de 1994, la firma aparece registrada como Lexigraf SRL, pero para 2017, el local ubicado en Salta 855, frente a la Casa de Ejercicios Espirituales, estaba cerrado y en la fachada podía verse un cartel de venta.

El plano T3 deja ver tres minervas —una de importante tamaño—, una plana, una guillotina, una máquina manual para rayar —servía para hacer cuadernos y libros comerciales— y, más allá, una linotipo.

En T4 encontramos tres minervas —dos a pedal—, dos planocilíndricas —una de tamaño importante— y una guillotina (FIGURA 6).

En el taller T5 se instalaron cuatro máquinas motorizadas para la fundición de tipos de imprenta. Según los croquis incluidos en el plano podría tratarse de máquinas automáticas, como las desarrolladas a partir de la última década del siglo XIX (FIGURA 7).

²² Robert Barret. “Paper, paper products and printing machinery in Argentina, Uruguay and Paraguay”, *Special Agents Series* 163, 1918, pp. 120-122.

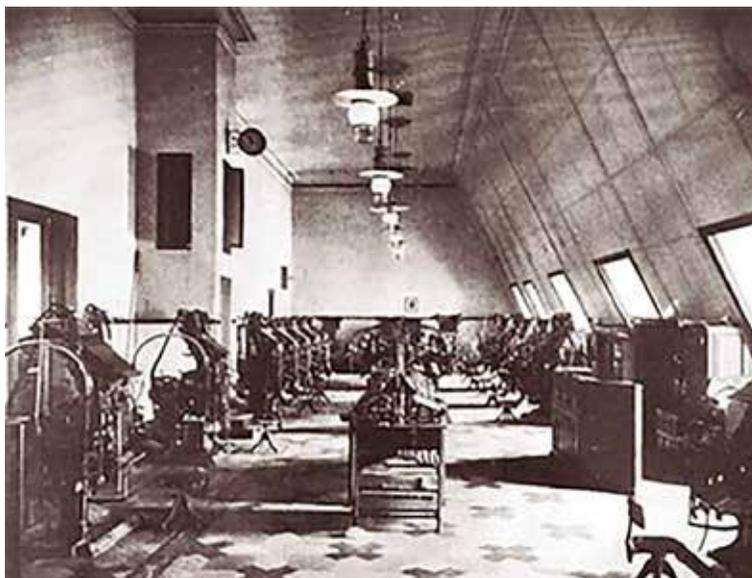


Figura 4. Sección de linotipos del diario *La Prensa*, 1917. Imagen publicada en el Informe Barret, de 1918.

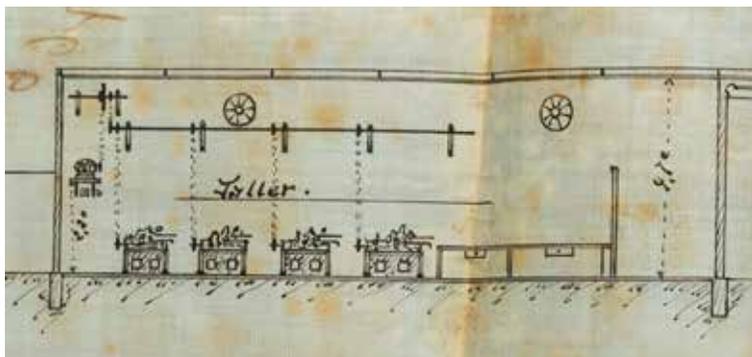


Figura 5. Detalle del taller de fundición representado en T5 (Exp. 6690/917, GCBA. AH-DGPMYCH).

Desde la visualidad

➤ Elementos para la representación

La confección de los planos que integran el fondo documental del Archivo Histórico estuvo a cargo de particulares o técnicos –como



Figura 6. Minerva y planas tipográficas alemanas, marca Augsburg, importadas desde Leipzig por la firma Curt Berger y Cía. Aviso publicado en *Éxito Gráfico*, N°. 43. Vol. IV, julio de 1909.

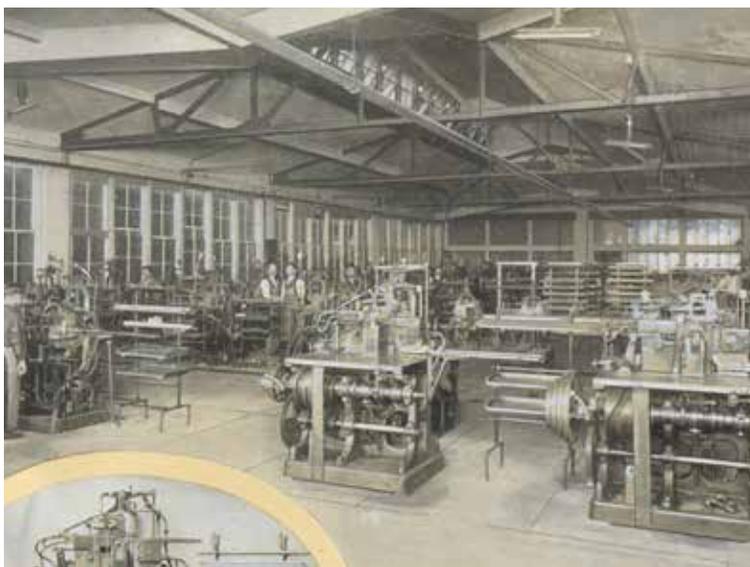


Figura 7. Departamento de Fundición Automática de la planta central de la American Type Foundry, en Jersey, EE. UU. (ATF Specimen Book of Type Styles, 1912). Imagen de dominio público tomada de The Internet Archive.

dibujantes, arquitectos, ingenieros o agrimensores—. Representan un espacio geográfico o físico a través de un conjunto de elementos del lenguaje visual, entre los que se encuentran las líneas, los plenos, las tramas, las texturas y el color; y también los íconos y las letras, a los que nos referiremos más adelante.

Además, incluyen una serie de normas y códigos propios del dibujo técnico, que ayudan a su correcta decodificación. El dibujo técnico pretende transmitir de manera precisa cierta información sobre el espacio representado —a través de escala, cotas, medidas, referencias, nortes, procesos constructivos, etc.—, a diferencia del dibujo artístico, que se concentra principalmente en las connotaciones.

Lo hace a través de vistas —como las plantas que podemos ver en los cinco documentos, o los laterales, como en T5— y cortes —como en T4—. Por general utiliza la línea continua, en diferentes grosores, o discontinua —también se aprecia en todos los planos—, pero también se vale del pleno, como en T3; de la trama, como en T1, T3, T4 y T5; y de la textura y el color.

En concordancia con Ezequiel Castillo Brun, podemos afirmar que estos documentos “están impregnados de la impronta técnica y estilística de su época”,²³ lo que puede verse en el instrumental utilizado, las tintas, los soportes y los recursos gráficos que los componen (FIGURA 8).

↳ Nivel iconográfico

La iconografía describe un tema a través de imágenes artísticas. Los planos siempre se valieron de ellas como complemento de la información contenida, pero también como un vehículo para incorporar recursos estéticos. Como muestra, bastaría pensar en los dibujos coloreados o en la “rosa de los vientos” de la cartografía náutica portuguesa del siglo XVI.

Muchos de los documentos que integran el fondo del Archivo Histórico son verdaderas obras de arte. Incluyen una amplia variedad de imágenes, como nortes, flechas, cruces, vegetación, maquinaria, edificios y vehículos, muchas veces coloreados mediante acuarelas y con diferente grado de iconicidad, que va desde el dibujo realista hasta el croquis o el esquema (FIGURA 9).

Cuatro de los planos que trabajamos en esta oportunidad se valieron de íconos para representar la capacidad instalada de los talleres. T1 y T3 se valieron de esquemas, o sea, de formas básicas —lineales en el primer caso y plenas en el segundo— que representan máquinas, pero que necesitan referencias textuales, del contexto o de la experiencia para

23 Ezequiel Castillo Brun. *Relación tipográfica de la cartografía en México (siglos XVI a XX)*. Seminario de Investigación “Historia de la Tipografía en México”. México, ENAP-UNAM, 2013, s/p.

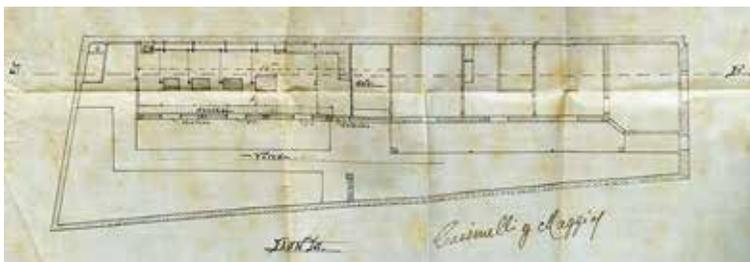


Figura 8. Representación de la planta de T5 (Exp. 6690/917, GCBA. AH-DGPMvCH).



Figura 9. Croquis y convenciones en los planos T4, T3 y T5 (Exp. 7164/917, 6854/917 y 6690/917, GCBA. AH-DGPMvCH).

su reconocimiento y/o identificación. T4 y T5, en cambio, utilizaron pictogramas producidos mediante la técnica del croquis, lo cual nos dio una idea más acabada del tipo de máquina de la que se trataba. En T3 aparece una flecha, una convención generalmente utilizada para marcar el acceso al edificio.

🔗 Nivel textual

Dentro del amplio repertorio de recursos visuales que los integran es difícil encontrar planos que prescindan de los textos como una forma de referenciar, explicitar, nominar, indicar, informar o identificar e, incluso, para decorar. Es necesario incorporar textos a los planos cuando los íconos y los signos cartográficos, aun con su supuesta universalidad, no alcanzan para transmitir determinado concepto y superan las convenciones instauradas. Los planos requieren de títulos, nombres, referencias y otras situaciones en las que los códigos cartográficos resultan insuficientes. Así, tendremos letras que describen el plano, que aluden a un sitio, que evocan a personas, y otras más “técnicas” relacionadas con datos como la escala, las cotas o los puntos de referencia. Existen al menos tres formas de generar letras y todas están presentes –de alguna manera– en el diseño de planos.

Una es la letra trazada, mediante la quirografía o la caligrafía, dos términos que suelen asociarse, pero que es necesario diferenciar; otra es la letra dibujada, y la tercera es la letra impresa. Salvo esta última, el resto está presente en el conjunto que nos convoca. Podríamos agregar la rúbrica o firma, como otra manera de incluir letras, vinculada también a la escritura y representante directo del autor del plano, también del responsable o de administrativos. Podemos verlas en los seis documentos analizados.

La escritura era el recurso que tenía más a mano quien quería incorporar letras a un plano, aunque difícilmente recurría a la forma de escribir que normalmente utilizaba en la vida cotidiana, es decir, a la quirografía –cursiva, ágil, espontánea y muchas veces ilegible–. Bastante de esto sucedió en el taller T2.

Para garantizar que el receptor entendiera el mensaje, se esforzaba en hacer “buena letra”, que por estricta definición, la acercaba a la caligrafía, es decir, al “arte de escribir con letra artística y correctamente formada”.²⁴ En los planos T1, T3 y T4 se utilizó “letra de imprenta”, es decir, letra monolineal de palo seco, especialmente en mayúsculas, como una manera de asegurar la legibilidad. Pero en T3 aparece como titular la leyenda “Imprenta de / Mariano Pastor”, trazada con pluma flexible en estilo cursiva inglesa.

Por otra parte, la letra dibujada –rotulación o *lettering*– es la que se construye mediante el dibujo, y no la escritura o el trazo caligráfico. Es el caso de los caracteres dibujados con instrumental, o el de las complejas composiciones que pueden verse en los encabezamientos litografiados presentes en tantos impresos de siglo XIX, rayados, sombreados y muchas veces acompañados de orlas y viñetas. En los planos suelen aparecer como título. Y este es el caso que vemos en T1b, para el caso de la leyenda “TALLERES GRAFICOS DE JOSE TRAGANT”, una composición centrada que se vale de letras de estilo romano, ligaduras y juegos de tamaño y posición, simple, pero muy al estilo del cartelismo *art nouveau* (FIGURA 10).

Los documentos vistos no incluyen letras impresas, es decir, la forma de producción de letras que se relaciona directamente con la tipografía, y refieren al conjunto de caracteres que poseen características de diseño en común y se agrupan en fuentes y familias que pueden ser elegidas por el usuario de acuerdo con sus necesidades de composición gráfica.

24 José Martínez de Sousa. *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Gijón, Trea, 2004, pp. 139-140.



Figura 10. Quirografía, rúbrica, caligrafía y letografía (Exp. 6423/917, 6854/917 y 7238/917, GCBA. AH-DGPMYCH).

A modo de conclusión

Nuestros archivos custodian un valioso patrimonio artístico, muchas veces oculto para el común de la gente, aun cuando en los últimos años sus heterogéneos materiales se abrieron a nuevas interpretaciones y tendencias para su difusión.

Actualmente, los historiadores proponen novedosos modelos de estudio, intervención y exhibición, que rompen con las tendencias historiográficas clásicas. La creatividad en el uso de nuevas fuentes, técnicas y tecnologías contribuye en gran medida a estos aportes.

Los planos tienen un lugar importante dentro de la historia de las representaciones visuales. Si bien su principal función era informar mediante las normas y las técnicas del dibujo técnico, son piezas únicas que además incorporaron elementos simbólicos, decorativos y estilísticos. Vistos desde la actualidad, tienen la capacidad de reflejar las tendencias estéticas de su época y despertar las emociones del observador. La incorporación de este tipo de documentos como fuente primaria, y la posibilidad de observar su estética desde la visualidad, constituye un planteo novedoso para el estudio de la imprenta.

El hallazgo de los planos correspondientes a cinco imprentas porteñas que declararon obras o solicitaron habilitación municipal en 1917 fue el punto de partida para este trabajo que posibilitó conocer

su historia desde otros puntos de vista, una historia llena de matices que seguramente comparte con otros establecimientos del rubro, pero también con otros comercios, con quienes compartieron espacio y tiempo cronológicos.

Gracias a su ubicación geográfica fue posible hacer un paralelo con la evolución de la trama urbana de la ciudad, en un desarrollo centro-periferia coincidente con la creación de los nuevos núcleos poblacionales y la apertura de imprentas barriales de escala reducida; fenómeno este último observado en estudios previos, que fue alimentado por la descalificación de muchos obreros de la rama, que se independizaron y abrieron sus propios emprendimientos ante los avances de la tecnología gráfica.

A través de la representación espacial de los talleres, fue posible visualizar su organización interna expresada en la división en secciones, donde se realizaban las diferentes tareas específicas del proceso de producción, de acuerdo con la escala del establecimiento.

El nivel icónográfico permitió adentrarnos en su equipamiento, darnos una idea de su capacidad instalada e, incluso, del tipo de maquinaria utilizada; y el nivel textual mostró diferentes tipos de producción de letras, desde la escritura informal hasta muestras letrográficas de cierta complejidad. En ambos fue posible observar la pericia de sus ejecutantes.

PLANO T1b

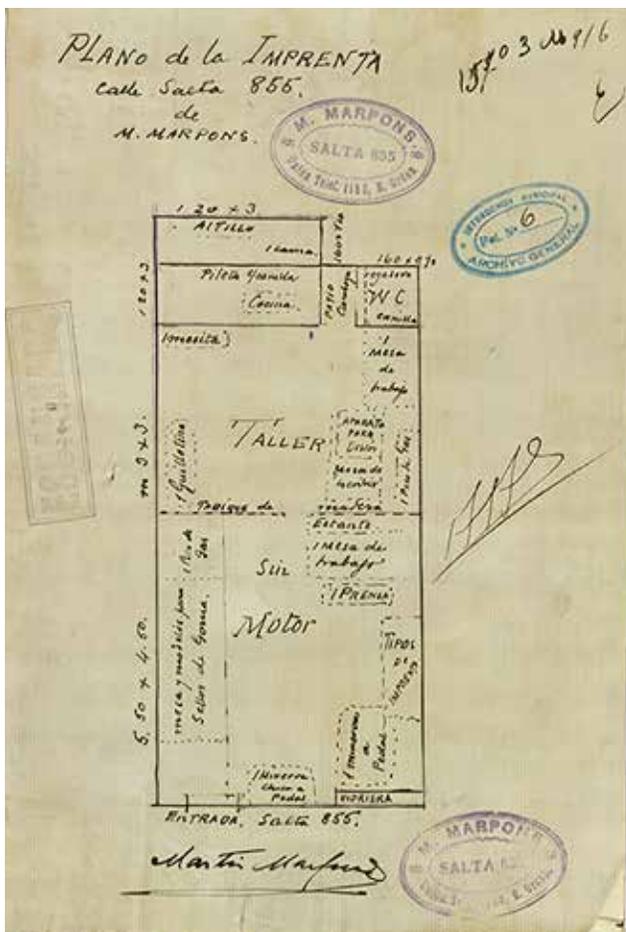
Talleres gráficos de José Tragant, Exp. 7238/917, GCBA. AH-DGPMvC



Título	"Talleres graficos / de / JoseTragant /Sótano"
Razón	No figura en el plano. No se puede determinar sin el expediente asociado.
Lugar y fecha	Buenos Aires, 1917.
Firmado por	Sin firma.
Formato	40,9 x 46,6 cm.
Soporte	Papel vitela.
Observaciones	Copia heliográfica. Escala 1:100. Plano arquitectónico: planta. Representación de maquinaria.
Localización	Exp. 7238/917, GCBA. AH-DGPMvCH.

PLANO T2

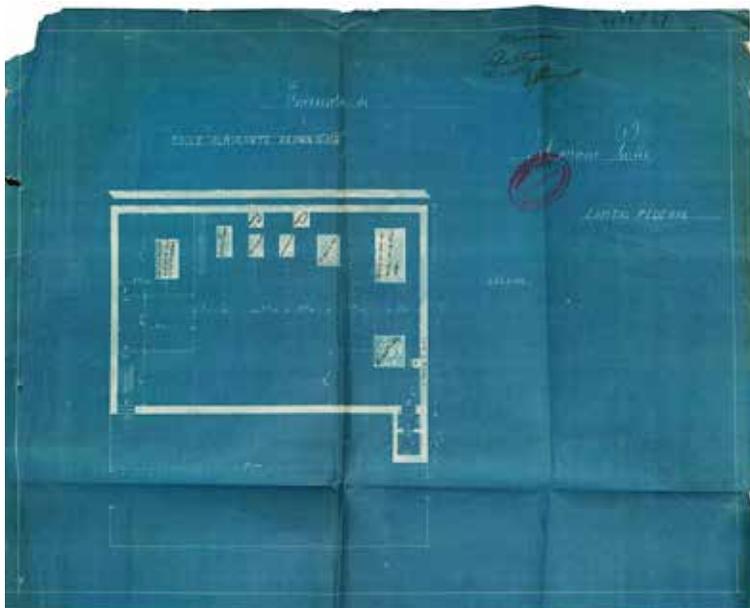
Plano de la Imprenta. Calle Salta 855 de M. Marpons, Exp. 6423/917, GCBA. AH-DGPMvCH



Título	"Plano de la Imprenta / Calle Salta 855 / de / M. Marpons"
Razón	No figura en el plano. No se puede determinar sin el expediente asociado.
Lugar y fecha	Buenos Aires, 1917.
Firmado por	Martín Marpons, s/f.
Formato	17,2 x 25,4 cm.
Soporte	Papel entelado.
Observaciones	Manuscrito original en tinta negra. Sin indicación de escala. Medidas expresadas en metros y/o centímetros. Presenta anotaciones, firmas y sello de archivo. Plano arquitectónico: planta. Representación de maquinaria
Localización	Exp. 6423/917, GCBA. AH-DGPMvCH.

PLANO T₃

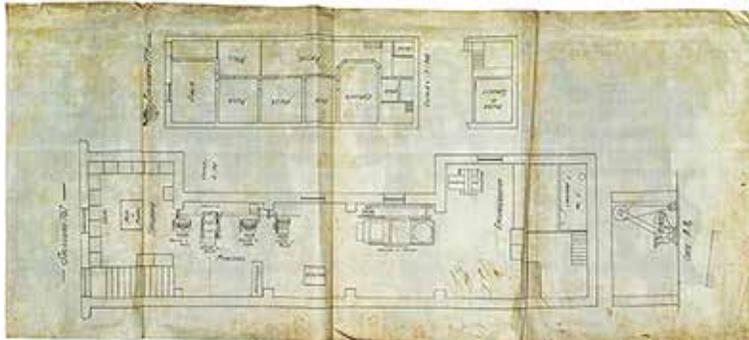
Imprenta de Mariano Pastor, Exp. 6854/917, GCBA. AH-DGPMvCH



Título	"Imprenta de / Mariano Pastor"
Razón	No figura en el plano. No se puede determinar sin el expediente asociado.
Lugar y fecha	Buenos Aires, 1917.
Firmado por	Sin firma.
Formato	40 x 51 cm.
SopORTE	Papel vitela.
Observaciones	Copia heliográfica intervenida con pluma flexible. Escala 1:100. Medidas expresadas en metros. Presenta anotaciones, firmas y sello de archivo. Recuadro simple. Plano arquitectónico: planta. Representación de maquinaria.
Localización	Exp. 6854/917, GCBA. AH-DGPMvCH.

PLANO T₄

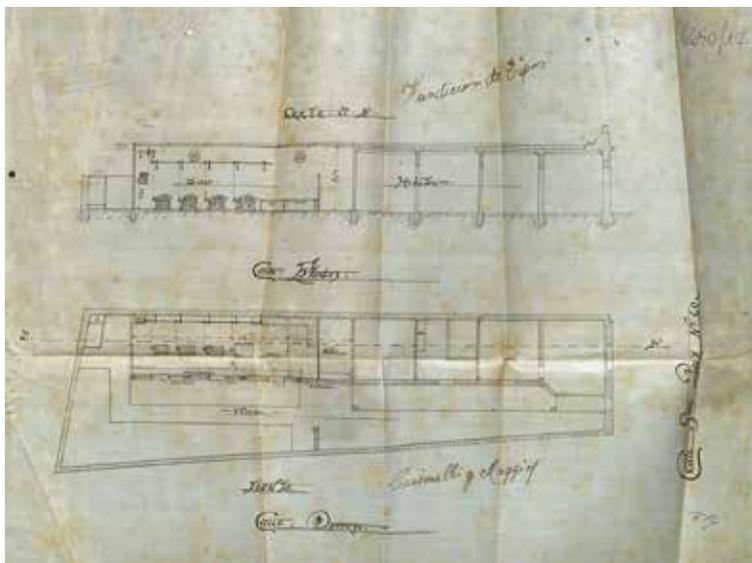
Plantas de las propiedades situadas en Salguero 767 y 777, Exp. 7164/917, GCBA. AH-DGPMvCH



Titulo	"Plantas de las propiedades situadas en Salguero 767 y 777"
Razón	No figura en el plano. No se puede determinar sin el expediente asociado.
Lugar y fecha	Buenos Aires, 1917.
Firmado por	Sin firma.
Formato	34,4 x 78 cm.
Soporte	Papel entelado.
Observaciones	Manuscrito original en tinta negra. Escalas 1:100 y 2:100. Plano arquitectónico: planta. División en secciones por función. Representación de maquinaria.
Localización	Exp. 7164/917, GCBA. AH-DGPMvCH.

PLANO T₅

Fundición de Tipos, Exp. 6690/917, GCBA. AH-DGPMvCH



Título	"Fundición de Tipos"
Razón	No figura en el plano. No se puede determinar sin el expediente asociado.
Lugar y fecha	Buenos Aires, 1917.
Firmado por	Cassinelli y Maggio (?), s/f.
Formato	42 x 56 cm.
Soporte	Papel entelado.
Observaciones	Manuscrito original en tinta negra. Sin indicación de escala. Medidas expresadas en metros. Plano arquitectónico: corte vertical y planta. División en secciones por función. Representación de maquinaria. Presenta sello de origen y sello de archivo.
Localización	Exp. 6690/917, GCBA. AH-DGPMvCH.

Romina Gatti. “Estudios iconográficos y materiales para la restauración del *Cristo de la paciencia*, de la iglesia San Ignacio de Loyola”, *TAREA* 7 (7), pp. 180-194.

RESUMEN

El presente trabajo describe los procesos de conservación y restauración llevados a cabo en la obra *Cristo de la paciencia*, una pintura colonial sudamericana perteneciente a la iglesia de San Ignacio de Loyola, en Buenos Aires. Durante la intervención, la aparición de imágenes ocultas bajo sucesivos estratos de pintura alteró significativamente la composición y generaron la inquietud sobre un cambio iconográfico de la pieza. Los nuevos hallazgos exigieron un estudio histórico, técnico y material más exhaustivo, que llevó a cambiar el plan de trabajo inicial, para conservar la funcionalidad, historia y deseos del propietario de la obra.

Palabras clave: *Restauración, pintura colonial, cambio iconográfico, estudio material.*

ABSTRACT

“Iconographic and Material Studies for the Restoration of *The Christ of Patience* in San Ignacio de Loyola Church”

This work describes the conservation and restoration processes carried out in the work *Cristo de la paciencia*, a South American colonial painting, belonging to the Church of San Ignacio de Loyola in Buenos Aires. During the intervention, the appearance of images hidden under successive layers of painting, significantly altered the composition and raised concerns about an iconographic change in the piece. The new findings required a more exhaustive historical, technical and material study, which led to the change of the initial work plan, to preserve the functionality, history and wishes of the owner of the work.

Keywords: *Restoration, Colonial painting, Iconographic change, Material study.*

Fecha de recepción: 31/7/2020

Fecha de aceptación: 27/8/2020

TAREA

Estudios iconográficos y materiales

para la restauración del *Cristo de la paciencia*,
de la iglesia San Ignacio de Loyola

Romina Gatti¹

La restauración permite abordar las obras por intervenir desde variadas dimensiones y, mediante el trabajo interdisciplinario, este acercamiento otorga la posibilidad de conocer de manera integral todos los aspectos que conforman una pintura.

Este estudio presenta la restauración del *Cristo de la paciencia*, una obra que inicialmente no tenía grandes problemáticas ni un gran atractivo estilístico. Sin embargo, en el comienzo del tratamiento, la aparición de ciertas figuras en la composición pictórica, que modificaban la estética de la obra y su temática, alteró la propuesta primera de intervención y exigió una nueva estrategia de trabajo.

A fines de 2016, ingresó al IIPC-TAREA un cuadro de estilo colonial que, según su propietario, provenía de la zona del Cuzco y que podía asociarse a simple vista con un “Cristo de la paciencia”. La descripción que Héctor Schenone hiciera de aquel tema iconográfico indica que Jesús espera la muerte sentado sobre una piedra, desnudo con su corona de espinas; su mejilla se apoya sobre su mano

¹ TAREA-IIPC/UNSAM, Argentina. rgatti@unsam.edu.ar.

derecha, mientras que su brazo izquierdo descansa sobre una de sus rodillas; se observa además una soga alrededor del cuello de Cristo, cuyo cuerpo exhibe huellas de la flagelación en el pecho, muñecas, codos, rodillas, muslos, tobillos y rostro (FIGURA 1).²

Cuando la obra arribó al taller para ser restaurada, la figura principal, ubicada en el centro de la composición, era la única figura visible en la pintura y, en el ángulo superior derecho, una rústica ventana cuadrangular enrejada completaba la pieza. Todo el fondo de la obra estaba cubierto, de manera plana, con una tonalidad azul en el cielo y una tierra rojiza en el suelo. Ya, a simple vista, era sospechosa la opacidad y la falta de tonalidades en la pintura. Las pinceladas que cubrían el fondo carecían de matices o modulaciones y, sin recurrir a demasiados estudios, se percibía una pieza completamente repintada.³

El *Cristo de la paciencia*, por su apariencia, estaba realizado con una técnica mixta sobre una tela que luego de los estudios pertinentes pudimos identificar como fibra de lino. La obra llegó en forma de rollo, sin ningún tipo de montaje o bastidor, y esta condición generó una pronunciada deformación en el soporte. Las dimensiones aproximadas no superaban 140 cm x 90 cm y el lienzo presentaba algunas roturas, parches, costuras y todo el perímetro del lienzo era irregular. Toda la pieza se encontraba sucia tanto en el reverso como en el anverso, donde además de percibir una imagen bastante alterada por las diferentes intervenciones, la ausencia de un barniz protector era evidente por la escasez de brillos y un acabado mate en toda la superficie pictórica.

La obra carecía de firma y fecha y conducía la investigación hacia dos focos. Por un lado, el estudio iconográfico sobre las características de la imagen podía orientarnos hacia un período estilístico, mientras que, por el otro, el estudio técnico de los distintos materiales de la estructura pictórica permitía aproximarnos a un posible período de elaboración.

Antes de dar comienzo al diagnóstico del estado de conservación y al estudio material de la pintura, indagamos sobre la iconografía relacionada con el *Cristo de la paciencia*. Este tema iconográfico, difundido en las regiones de misiones jesuíticas del Paraguay, fue traído al continente americano por los católicos alemanes o nórdicos, sin embargo, circularon escasas reproducciones en el Río de la Plata y otras partes de América. En el antiguo continente, las primeras apariciones con esta iconografía tuvieron lugar en el siglo XIV bajo el título “Señor de Piedad”, y se

2 Héctor H. Schenone. “Iconografía del arte colonial. Jesucristo”, en Mario Valledor (ed.): *Arte España*. Fundación, 1998, p. 316.

3 Romina Gatti y Nicolás Kwiatkowski. “Un Cristo de la Paciencia (y los preparativos para la crucifixión)”, en *EADEM UTraque Europa*. Buenos Aires, Argentina, 2018, pp. 203-217.

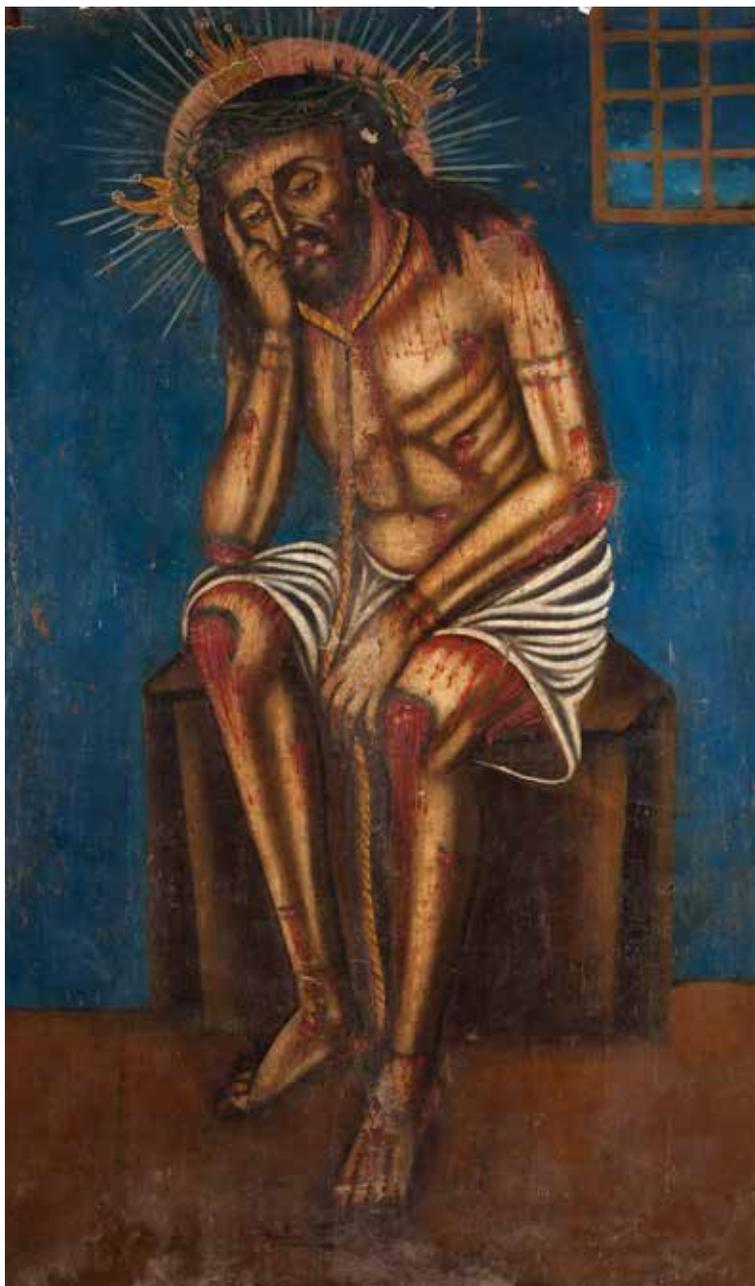


Figura 1. Anónimo, *Cristo de la paciencia*, año desconocido, técnica mixta sobre tela, dimensiones 140 x 90 cm. Foto: Sergio Redondo, TAREA-IIPC, UNSAM.

dispersaron por los países de Francia, Alemania y Flandes hasta el siglo XVI, pero con poco éxito en el territorio español, donde se encuentran escasas representaciones. La temática se mantuvo durante tres siglos como una imagen de devoción popular, pero sin lograr tener una obra maestra de gran revuelo, generando obras artísticas de poca importancia.⁴

En lo que se refiere a nuestro Cristo, distinguíamos dos particularidades que nos remitían a su elaboración durante el período colonial tanto su temática religiosa como las características de un barroco de la Contrarreforma católica, reflejado en el cuerpo simple y estilizado de nuestro caso de estudio. La estética sincrética, desarrollada en la escuela cusqueña, reinterpretaba los modelos europeos que circulaban en el territorio, pero con una sensibilidad distinta, producto de sus creencias, vivencias y sentimientos,⁵ con imágenes estereotipadas y rígidas y con una paleta cromática restringida.⁶

La imagen fue el instrumento más potente y eficaz que dispusieron los conquistadores y misioneros para incorporar a su mundo la población nativa de América. Frente a las barreras de comunicación debida, en los inicios, al desconocimiento mutuo de los idiomas y, más adelante, a la limitada difusión de la lectura, las imágenes, mucho más que los libros, permitieron el acceso de los conquistados al conocimiento de la cultura y la religión europea. [...] Este marco explica el extraordinario desarrollo del arte pictórico colonial, en especial el de narraciones gráficas basadas en textos que relataban algún tema religioso, como las vidas de la Virgen, de Cristo y de los santos. Así se difundieron las series de cuadros dedicados a tales temas.⁷

La elección de los temas que representaban se debía a la demanda de las necesidades devocionales y litúrgicas, y los principales talleres artísticos estaban instalados en Potosí y Cuzco y exportaban incesantemente sus pinturas al resto del continente. Con el tiempo, estos centros se volvieron protoindustriales y los diferentes artistas se dividían las tareas de manufactura de una pintura, lo que generaba trabajos en menor tiempo, sin arrepentimientos y utilizando los materiales justos y necesarios. De esta manera especulábamos que la obra en cuestión provenía de estos talleres y que, sin duda, aunque el Cristo carecía de mayores atributos representativos, existía un grabado de referencia del cual se copió.

Respecto a la composición de los estratos analizados, fue posible distinguir dos tipos de pigmentos diferentes: aquellos de origen industrial,

4 Héctor H. Schenone. "Iconografía del arte colonial...", *op. cit.*

5 Víctor Mínguez Cornelles. "Sincretismo cultural", *Perú : indígena y virreinal* 1, 2005, pp. 196-201.

6 Andrea Jáuregui y Marta Penhos. "Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte", en *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Vol. 1, 1999, pp. 45-105.

7 José E. Burucúa *et al.* *TAREA de diez años*. Buenos Aires, Fundación, 2000.

debido a su pequeño tamaño de partícula, y los pigmentos antiguos, los cuales poseen una dispersión de partículas heterogéneas con formas y tamaños irregulares, que se condice con una molienda artesanal.⁸ Considerando que la pintura se asociaba con el período colonial, época en la que los pigmentos se molían a mano, es posible inferir que todos aquellos estratos de molienda industrial, que fueron registrados, son agregados posteriores a la ejecución de obra. De esta manera, además del azul y la tierra rojiza, que recubrían todo el fondo de la imagen y que se identificaban como un grotesco repinte a simple vista, las tres coronas y algunas zonas de la cabeza del Cristo, a través de la observación de las estratigrafías, también se verificaron como reintegraciones más modernas.

Asimismo, durante los testeos de limpieza y remoción de repinte se vislumbró una figura al costado del Cristo, que fue confirmada con la observación de las estratigrafías. Con la necesidad de conocer el total de la superficie pictórica, se realizó un mosaico de imágenes radiográficas para buscar los elementos figurativos ocultos, y el estudio evidenció dos diferencias sustanciales. Por un lado, la construcción original del Cristo poseía una gran calidad técnica y, por otro, dos imágenes recortadas y de aspecto siniestro flanqueaban la imagen central. De esta manera, se confirmó entonces que los repintes ocultaban una iconografía diferente, pero además, que la obra había sido recortada, ya que las figuras laterales se encontraban incompletas (FIGURA 2).

Con estos nuevos hallazgos iconográficos se presentó como interrogante si nuestra obra se mantenía como un “Cristo de la paciencia”. Por un lado, la ventana y los colores indicaban que nuestro personaje estaba en un interior, mientras que las distintas descripciones sobre este tema hablan de un Cristo al aire libre luego de haber atravesado la Vía Dolorosa. El segundo indicio inquietante lo provocaban los nuevos personajes, una presencia ajena a este tipo iconográfico (FIGURA 3).

Las diferentes pesquisas nos condujeron al norte y centro de Europa donde, desde fines del siglo XV, comenzaron a reproducir, con el nombre *Christus Im Elend*, un Cristo de la paciencia resignado a la espera de su muerte, desnudo y con su corona de espinas, maniatado con cuerdas pero que, ocasionalmente, se lo podía ver rodeado de verdugos que cavaban los pozos de las tres cruces o que terminaban los ajustes de la crucifixión. De ese modo son relevantes las pinturas de Hans Holbein el Viejo (ca. 1500),

8 Mariana Calderón Mejía *et al.* “The role of restoration and scientific examination for the accurate attribution of a European painting in South America”, *Rendiconti Lincei. Scienze Fisiche e Naturali*, abril de 2020. I. Osticioli *et al.* “Analysis of natural and artificial ultramarine blue pigments using laser induced breakdown and pulsed Raman spectroscopy, statistical analysis and light microscopy”, *Spectrochimica Acta - Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, Vol. 73, N.º. 3, 2009, pp. 525-531.

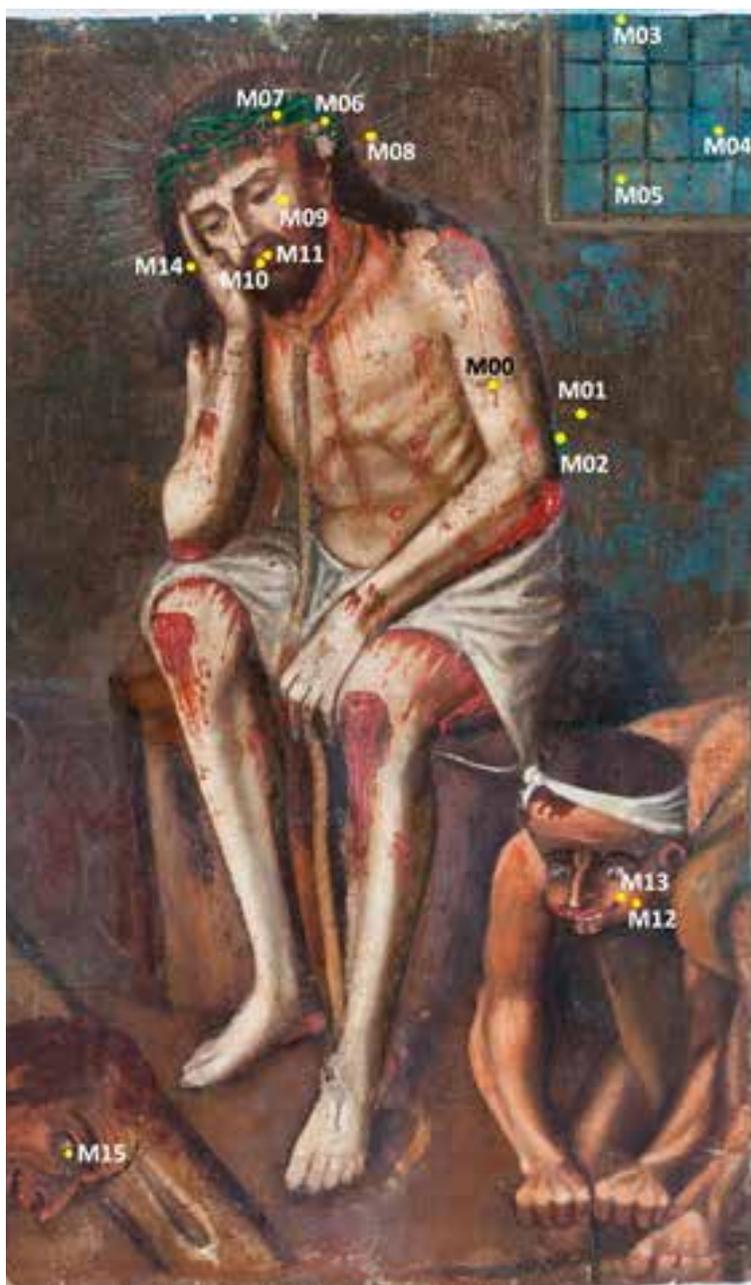


Figura 2. Tomas de muestras, equipo XRF. Anónimo, *Cristo de la Paciencia*, año desconocido, técnica mixta sobre tela, dimensiones 140 x 90 cm. Foto: Laboratorio TAREA-IIPC, UNSAM.

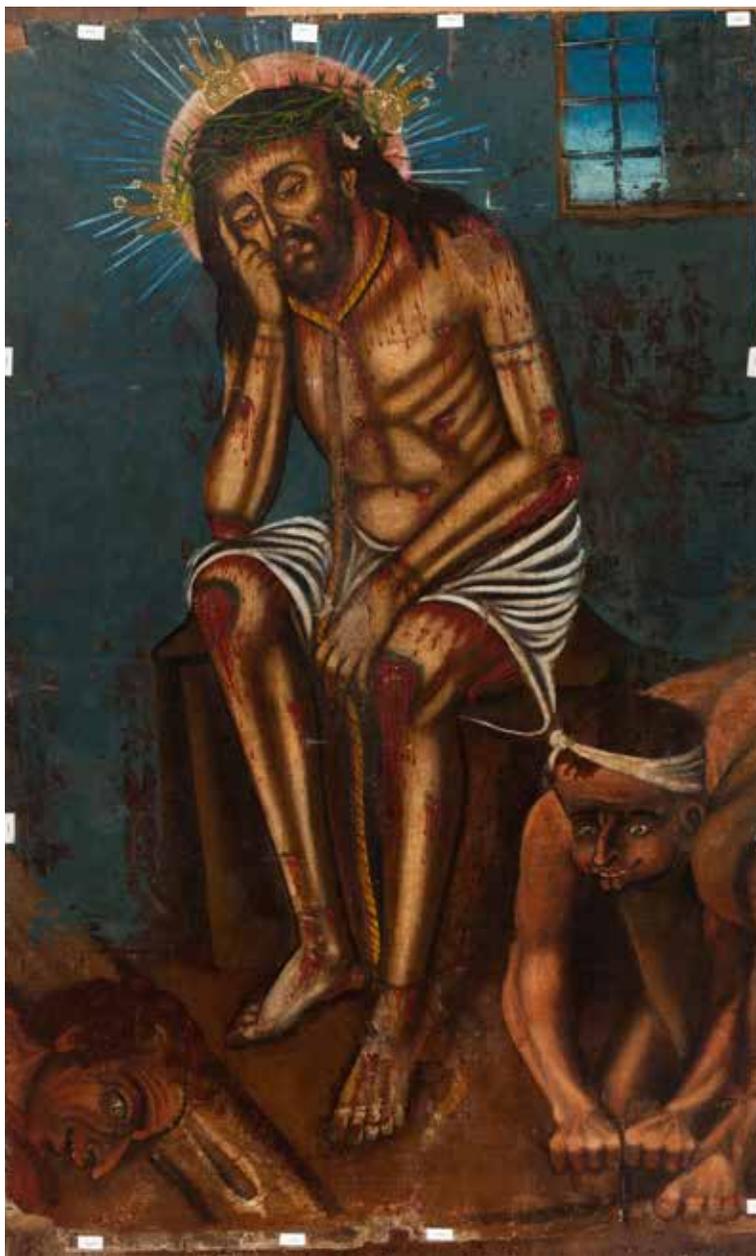


Figura 3. Avances de remoción de repintes. Anónimo, *Cristo de la Paciencia*, año desconocido, técnica mixta sobre tela, dimensiones 140 x 90 cm. Foto: Sergio Redondo, TAREA-IIPC, UNSAM.

para la iglesia de Donaueschingen, y la de Cornelis Engebrechtsz (ca. 1520), ubicada en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

No obstante, esta temática llegó al mundo hispánico posteriormente. En 1620, Juan Ribalta pintó en Valencia una obra sobre el tema de los preparativos de la crucifixión, que se conserva en el monasterio de San Miguel de los Reyes y, por otra parte, hacia 1635 Alonso Cano llevó a cabo el *Cristo de la clemencia*, que podemos apreciar en la iglesia de San Ginés de Madrid, donde aparece un esbirro carpintero a la derecha de Jesús. Con los hallazgos de estas imágenes suponemos que estas u otras similares pudieron servir como modelo para ser copiadas por los artistas coloniales (FIGURAS 4 y 5).

Es así como creemos que, originalmente, nuestra obra fue pintada como un *Cristo de la paciencia con los preparativos para la crucifixión*, pero que, producto de posibles daños y deterioros, se tomó la decisión de cortar el lienzo. De esta manera, se mutilaron personajes y desaparecieron características iconográficas, y los personajes remanentes e incompletos fueron cubiertos con una base azul para la parte superior y terrosa para el suelo. De ese modo, quedaron ocultas las figuras que podían remitirnos al tema original, y con esta nueva apariencia la imagen resultaba más cercana al *Cristo en la piedra fría*, como el célebre grabado de Collaert (FIGURA 6) que a la iconografía conocida como *Cristo de la paciencia*.⁹

Establecido el tema iconográfico se continuó con los estudios materiales para corroborar la época de la pintura. En ese sentido recurrimos a la fluorescencia de rayos X (XRF, por sus siglas en inglés), una técnica espectroscópica no invasiva, ya que no exige la toma de muestras y permite conocer los elementos químicos presentes en pigmentos y cargas. Como toda pintura de caballete, el Cristo estaba constituido por una combinación amplia de diversos estratos y pigmentos. Sin embargo, en este caso, se analizaron los “colores diagnóstico” (blanco, amarillos, rojos, azules y verdes), los cuales podían aportarnos los datos necesarios para contextualizar la obra cronológicamente. Aquellos que resultaron relevantes para nuestra indagación fueron, en primer lugar, un azul con presencia de cobalto (Co), que indicaba la posibilidad de un azul smalte, un pigmento encontrado en obras del altiplano jujeño y áreas de Cuzco y Potosí.¹⁰ Este color también fue encontrado en las obras del célebre pintor colonial Mateo Pizarro, a fines del 1600.¹¹ El smalte es un mineral

9 Romina Gatti y Nicolás Kwiatkowski. “Un Cristo de la Paciencia...”, *op. cit.*

10 Gabriela Siracusano. *Hacer, saber y poder*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 2003.

11 Andrea Jáuregui y Marta Penhos. “Las imágenes en la Argentina colonial...”, *op. cit.*



Figura 4. Alonso Cano, *Cristo de la clemencia*, óleo sobre tela, ca. 1635, dimensiones 153 x 147 cm. Foto: Iglesia de San Gines, Madrid.



Figura 5. Juan Ribalta, *Preparativos para la crucifixión*, ca. 1620, óleo sobre tela, dimensiones 310 x 237 cm. Foto: Monasterio San Miguel de los Reyes, Valencia.



Figura 6. Jan Collaert, *Cristo en la piedra fría*, en el ciclo de la pasión, a partir de un dibujo de Stradano, grabado, ca. 1600.

de cobalto que comenzó a circular por Europa en el siglo XV y finalizó su producción hacia 1952,¹² lo que se condice con la presunta época de

¹² Max Doerner. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Editorial, 1998, pp. 41-84. Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Hermann Blume Ediciones-

nuestra obra. Otro pigmento encontrado fue el trisulfuro de arsénico, conocido como oropimente, producto a la presencia de arsénico (As) y su alta concentración en comparación con los restantes elementos registrados. Fue utilizado por los artistas, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, pero existen registros de que su empleo perduró hasta fines del siglo XIX, donde la aparición del amarillo de cadmio –descubierto en 1817 pero implementado a partir del año 1830– logró sacarlo de circulación.¹³ De esta manera, la presencia de este pigmento en el Cristo habla de una pintura de una cierta antigüedad. Para terminar, otro de los pigmentos que llamó nuestra atención –aunque aún los resultados no fueron completamente concluyentes– fue el verde de Scheele, producto de la presencia de cobre (Cu) entre los elementos registrados, que fue empleado desde 1778 hasta principios siglo XIX y que restringiría la ejecución de la obra a un período aún más acotado. El resto de los colores identificados, como el blanco de plomo, por la alta concentración de plomo (Pb) en los elementos registrados, y rojo bermellón, producto de la presencia de mercurio (Hg), no resultaron determinantes ya que fueron usados por largos períodos e incluso algunos se siguen utilizando en la actualidad.

La indagación continuó con el fechado del material del soporte de la obra, mediante la técnica de datación por carbono 14 (C14), utilizando espectrometría de masa por aceleración (AMS, por sus siglas en inglés). Tomada una pequeña muestra de las fibras de la tela del soporte pictórico, se realizó un proceso de purificación y fue convertida a carbón grafitico para luego ser analizada por AMS mediante un protocolo desarrollado anteriormente.¹⁴ La medida calibrada de la concentración experimental de C14 arrojó, con un 95,4 % de confianza, que la muestra del lienzo analizada data del período comprendido entre el año 1670 y 1945. Dentro de este rango tan amplio, un porcentaje del 40,8 % pertenece a fechas entre 1670-1780, un 39,6 % al período comprendido entre 1795 y 1895 y solo un 15 % para las fechas ubicadas entre el año 1905 y 1945.

Si cruzamos los datos obtenidos por C14 con la información relacionada con los pigmentos investigados de la obra y sus épocas de uso, se

Tursen, 1993, pp. 26-187. Mauro Matteini y Arcangelo Moles. *La química en la restauración*. San Sebastián, Nerea S.A., 2001.

13 Max Doerner. *Los materiales de pintura...*, op. cit. Elisabeth West FitzHugh y Rosamond D. Harley. *Artists' Pigments*. Editado por Wes Fitzhugh Elisabeth. London, National G. London, Archetype Publications, 1997. Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*, op. cit.

14 F. Barile et al. "The new sample preparation line for radiocarbon measurements at the INFN Bari Laboratory", *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research, Section A: Accelerators, Spectrometers, Detectors and Associated Equipment*, octubre de 2018, pp. 9-11.

podría inferir que, de los períodos más probables arrojados por la datación, en aquel comprendido entre 1795 y 1895 se encuentra la mayor ocurrencia de los pigmentos caracterizados. Entre los otros rangos de tiempo algunos colores ya no se encuentran, ya sea por el hecho de que no fueron descubiertos o porque su uso se había discontinuado. De esta manera podemos concluir que la datación más probable del *Cristo de la paciencia y los preparativos para su crucifixión* ubica a la pintura entre el fin del siglo XVIII y el transcurso del siglo XIX.

Al finalizar la etapa de documentación, registro e identificación de los materiales se planificó un tratamiento para combatir los principales problemas de conservación y mejorar las condiciones estructurales y estéticas del objeto. Superadas la limpieza y la remoción de barnices y repintes, se corrigieron las deformaciones del soporte y se arreglaron los tajos, cortes y faltante del lienzo. Con la ayuda de alargues marginales adheridos en todo el perímetro del lienzo se tensó la pintura en un nuevo bastidor y la obra recuperó, de ese modo, la planimetría. La etapa final incluyó una minuciosa y larga tarea de reintegración cromática para completar las mermas y equilibrar el balance perdido luego de las diferentes intervenciones que sufrió el Cristo durante su accidentado derrotero (FIGURA 7).

Dada la complejidad y especialización requeridas en la realización de los análisis fisicoquímicos, el trabajo interdisciplinario se vuelve fundamental a la hora de encarar un trabajo de investigación de esta índole. Del mismo modo, los interrogantes sobre la iconografía original y sus alteraciones, el origen de las imágenes y las posibles atribuciones exigen otra mirada especializada.

De esta manera, la historia del arte y las ciencias químicas responden muchas de las preguntas que se plantean de forma aislada, sin embargo, es necesario que el restaurador conozca los resultados que cada disciplina aporta, con el fin de integrar toda la información, para luego concluir el diagnóstico de una manera holística.

El trabajo interdisciplinario llevado a cabo durante la restauración del *Cristo de la paciencia* y presentado en este estudio permitió develar los diferentes interrogantes que nos planteamos inicialmente sobre la iconografía original, el período al que correspondía la obra, las fuentes iconográficas de nuestra pintura, la evolución de los materiales y el devenir de la pieza.

Luego de finalizado el trabajo podemos concluir que, en cuanto a la materialidad, todos los estudios nos señalan que la obra pertenece al período colonial y que los nuevos personajes ocultos tras los repintes son originales. Los aportes más importantes fueron otorgados tanto por el análisis de los pigmentos, cargas y base de preparación mediante el uso de la fluorescencia de rayos X, como por los resultados obtenidos de la



Figura 7. Anónimo, *Cristo de la paciencia con los preparativos para su crucifixión*, ca. 1800, temple sobre tela, dimensiones 140 x 90 cm. Foto: Sergio Redondo, TAREA-IIPC, UNSAM.

interpretación de la datación por radiocarbono, la cual nos aportó un rango temporal al cual podría pertenecer la obra. Esto permitió relacionar los períodos más probables obtenidos por datación con la factibilidad del uso de los pigmentos encontrados en ellos. De esta manera, la correlación de los datos experimentales obtenidos, sumado al tipo de soporte proveniente de un lino reutilizado y la iconografía de la imagen descubierta, reunieron todas las características para afirmar que se trata de una pintura de la época colonial.

Durante la restauración, la sorpresa de la aparición de nuevos personajes nos llevó a elaborar otra estrategia de trabajo que fue guiada por las investigaciones preliminares. Por un lado, la observación de las estratigrafías nos permitió identificar los repintes y agregados y, a través de los estudios radiográficos, confirmamos la presencia de dos nuevas figuras y una gran calidad técnica en la ejecución del Cristo, ocultas tras las capas de repinte.

Los nuevos hallazgos exigieron un estudio histórico, técnico y material más exhaustivo. Así, se comenzó a indagar sobre las posibles fuentes iconográficas de la obra. La comparación con otras pinturas de la misma temática y del mismo período temporal alteró en parte la iconografía y mantuvo el *Cristo de la paciencia*, pero con el agregado de *los preparativos para su crucifixión*.

Especulamos que con el paso del tiempo la pieza sufrió distintos daños y, a causa del deterioro sufrido, el lienzo fue recortado. Asimismo, varios de los personajes de la iconografía primera se perdieron y, en el afán de preservar una imagen de culto, las figuras fragmentadas fueron cubiertas, quizás por incompletas o por su horrenda apariencia. De esta manera la pintura funcionó por algún tiempo, no determinado aún, como un *Cristo de la paciencia*, aunque la imagen se parece más al *Cristo en la piedra fría*, de Jan Collaert, del siglo XVII. Con la intervención de esta pintura colonial sudamericana, además de restaurar una pieza deteriorada y obtener datos de su composición material, se recuperó el mensaje original de la obra y el posible motivo que llevó a tapar las imágenes, además de sus nuevas dimensiones.

De este modo, a través de un trabajo interdisciplinario, las distintas tareas de restauración del *Cristo de la paciencia y los preparativos para su crucifixión* pudieron mejorar, recuperar y atenuar diferentes alteraciones que habían modificado la pintura original.



TAREA

LECTURAS

Damasia Gallegos y Lucio Burucúa. *“La Loggia di Amore e Psiche. Raffaello e la sua bottega in Villa Farnesina. Roma, Italia”*, TAREA 7 (7), pp. 196-200.



LA
ESPER
BACU
UN
3

TAREA

La Loggia di Amore e Psiche

***Raffaello e la sua bottega in
Villa Farnesina. Roma, Italia***

**Damasia Gallegos¹
Lucio Burucúa²**

A la espera de la apertura al público, la Villa Farnesina en Roma abrió sus puertas de manera virtual desde el día 6 de mayo, para que cualquiera pueda disfrutar, con un nuevo sistema interactivo, de una de las obras maestras más destacadas de Rafael di Sanzio. La Loggia era la residencia de Agostino Chigi, un conocido banquero y cliente de Rafael, y a través de una versión digital es accesible al público, gracias a un proyecto científico concebido por el miembro de la Academia Nacional de los Linceos, Antonio Sgamellotti, la conservadora de la Villa, Farnesina Virginia Lapenta, y desarrollado en colaboración con Eliana Siotto y Gianpaolo Palma, del Laboratorio de Computación Visual ISTI-CNR.

Por medio de la conexión con los sitios oficiales de la Academia Nacional de los Linceos y Villa Farnesina, o del link <http://vcg.isti.cnr.it/farnesina/loggia>, cada usuario, con sus propios dispositivos, puede navegar libremente por el *Digital Lodge* y apreciar, a corta distancia, el extraordinario trabajo desarrollado por Rafael y su taller

1 TAREA-IIPC- UNSAM. damagallegos@gmail.com.

2 TAREA-IIPC-UNSAM. lucioe@gmail.com.

para la residencia romana. El sistema permite tanto analizar los elementos individuales del ciclo pictórico relacionados con *Las historias de Amor y Psique*, interpretados por el propio Rafael, Giulio Romano y Giovan Francesco Penni, como acceder a información histórica y técnico-artística; y admirar la complejidad y variedad de las especies representadas por Juan de Udine. Basado en el diseño de Rafael, el artista creó las figuras de animales que ocupan la bóveda y las 170 distintas especies botánicas que cubren los muros.

La Loggia es un ejemplo extraordinario de cómo funcionó el taller de Rafael: el Maestro ideó y proyectó la arquitectura de los festones vegetales y las historias de Amor y Psique, pero confió la parte ejecutiva a sus colaboradores. Juan de Udine llevó a cabo los festones vegetales que fueron pintados en una primera fase de modo de dar el espacio para albergar las escenas figurativas de Giulio Romano y Giovan Francesco Penni. El sistema organizativo, tan preciso y ya planificado en la fase de diseño, es un elemento característico de la obra. En la realización práctica de los frescos, la ejecución preliminar de una cuadrícula básica, que definió y separa las superficies de las escenas, podría haber sido diseñada para facilitar la coexistencia de varios pintores en el andamiaje, lo que les permitió pintar simultáneamente en diferentes puntos de la bóveda y tener la medida exacta de las superficies para la realización del cartón en la escala 1:1. A partir de este cartón, el dibujo se transpone en el yeso utilizando, sobre todo, la técnica de polvo, en detalles complejos o con el grabado indirecto, para los grandes paneles. Según el estudio se pudo determinar que fueron 305 las jornadas que implicaron el trabajo. Cada *giornata* es la porción del yeso húmedo y listo para ser pintado en el día, de ahí el nombre.

El trabajo de restauración de la *Loggia de Amor y Psyché* en la Villa Farnesina ha puesto de manifiesto el esplendor técnico, estético, histórico y conceptual del fresco, pintado por Rafael y su escuela, como si se tratara de una pérgola donde se despliega la historia contada por Apuleyo en sus *Metamorfosis*. Son destacados los animales que Giovanni da Udine pintó en las figuraciones del cielo, visible en los arcos y festones. El equipo de investigación científica, dirigido por el profesor Sgamellotti, ha estudiado minuciosamente los vegetales representados en el *pergolato*, sus orígenes y su expansión en el mundo hasta su llegada a los jardines y huertos de Roma a comienzos del *Cinquecento*, los antecedentes y los consecuentes iconográficos en los herbarios y obras científicas desde el fin del Medioevo hasta las historias naturales modernas. Se presume que el artista que los ha pintado tuvo los objetos frente a sus ojos y tomó formas y colores de la contemplación directa de frutos, flores, plantas. En el caso de los animales, tal vez la mariposa, los murciélagos y las aves, casi

todos ellos habitantes del paisaje romano o de la Italia central, probablemente provengan también del modelo vivo. Respecto de los animales o bestias imaginarias, el Cancerbero, requiere solo combinar tres cabezas de perro, y para el Caballo marino son varios los ejemplos que encontramos en los estucos romanos del siglo I, por ejemplo, en la Domus Aurea o en la tumba de los Valeri en Latina. En cuanto a la Equidna (una de las harpías) y al Grifo, hay modelos abundantes para inspirarse o copiar en los grutescos de la misma Domus Aurea, cuyas réplicas invadieron los marcos alrededor de los retratos de Dante y Virgilio o el conjetural Empédocles asomado al abismo en los frescos que Signorelli pintó en la capilla de San Brizio del Duomo de Orvieto (1499-1502), o aparecen también en el pedestal de la Virgen en la sacra conversación realizada por Andrea del Sarto en 1517, la Madonna delle Arpie.

El problema más interesante en cuanto a los animales es, sin embargo, el de la pareja de leones, vistos ambos *di sotto insù*, esto es: el macho que acompaña al Caballo marino en la pechina noroeste del *pergolato*, que se ubica en una larga serie iconográfica de miniaturas en bestiarios medievales, libros de astrología, frescos zodiacales, como los del Palazzo Schifanoia en Ferrara, el Palazzo d'Arco en Mantua o el techo de la Sala de la Galatea (particularmente el detalle de Hércules y el león de Nemea), pintado por Baldassare Peruzzi y vecino del *pergolato* en la propia Villa Farnesina. Pero la hembra es la figura más interesante, que salta acompañada por un amorcillo con los atributos de Baco y muestra seis mamas en el vientre, tan captada de su aspecto natural que parece, no obstante, una imagen compuesta a partir de otras imágenes.

Por todo ello, el *pergolato* de Rafael y sus asistentes tal vez sea la fórmula sensible y más espléndida de una perspectiva hermética ligada a la pura belleza, de la visión luminosa de una naturaleza reconciliada y redimida por la humanidad.

Este nuevo acceso digital es una oportunidad para poder examinar, con mayor grado de definición, todos aquellos detalles que son difíciles de observar directamente en una visita ordinaria a la famosa Loggia. Al mismo tiempo, es una manera de conocer desde otra perspectiva la Villa Farnesina, antes de volver a cruzar sus jardines.

El *Digital Lodge* es un adelanto de la exposición *Rafael en Villa Farnesina: Galatea y Psyche*, comisariada por el grupo de investigación coordinado por Antonio Sgamellotti y programada para realizarse del 6 de octubre de 2020 al 6 de enero de 2021. Forma parte de las iniciativas promovidas por la Academia Nacional de los Linceos para conmemorar el quinto centenario de la muerte de Rafael, que tiene lugar en 2020.

La exposición presentará los nuevos y sorprendentes resultados relativos a la técnica pictórica y materiales del *Triunfo de Galatea y Las*

historias de Amor y Psique, y presentará los dibujos descubiertos en 1970 en la Loggia de Galatea, en el yeso debajo de los frescos de Sebastiano del Piombo y Rafael, normalmente cubiertos por un falso tapiz del siglo XIX y nunca antes expuestos al público. En esta ocasión también se presentará la restauración de los cinco paisajes de la Loggia Galatea, atribuido a Gaspard Dughet. Por otra parte, se ha pospuesto para el próximo año, *Rafael y el Anciano en la Villa de Agostino Chigi*, también organizado por la Academia y comisariado por Alessandro Zuccari y la historiadora de arte Constance Barbieri, y cuya inauguración está prevista para el 25 de marzo de 2021.



TAREA

RESEÑAS

TÉCNICAS DE IMAGEN DE LUMINISCENCIA UV-VIS

Laura Fuster-López, Maartje Stols-Witlox y Marcello Picollo (editores)
Valencia, Universidad Politécnica, 2019

344 pp.

Inglés-castellano

Rocío Boffo¹

El primer libro de la serie *Conservation 360°* se propone poner al día temas relacionados con la conservación-restauración, con el aporte de muchos especialistas en temas transversales a esa disciplina. Este volumen trata las técnicas de adquisición de imágenes de fluorescencia de ultravioleta-visible, de entre los métodos de examen y documentación empleados en la conservación del patrimonio, como una herramienta muy extendida desde la comercialización de la lámpara de Wood, en 1925, y aplicada de manera sistemática en las instituciones dedicadas a la investigación del patrimonio cultural.

La serie abordará durante los próximos cinco años asignaturas de igual calibre, con la pretensión de convertirse en referencia para todas las profesiones afines y en inspiración creativa y de experimentación para resolver los peculiares problemas que el campo del patrimonio incluye.

La confluencia de autores invitados y comité editorial para la sección de fundamentos de la técnica (sus antecedentes científicos, instrumentación y configuraciones, captura e interpretaciones), así como los ocho casos subsiguientes que presentan un número mayor de ejemplos con gráficos y fotografías recorren la variedad de especialidades que convergen en el uso de la luminiscencia UV. El índice analítico bilingüe brinda un panorama de la multitud de temas específicos que los trabajos condensan.

Los editores anticipan la ausencia de terminologías unívocas en la literatura del ámbito, por lo que este volumen es también un intento de establecer alguna base para un lenguaje común documentando el uso actual de los términos en las diferentes “subáreas”. Con unas pocas excepciones, el término *fluorescencia* se ha usado históricamente en el campo del patrimonio cultural para referirse a la emisión de radiación visible por un compuesto excitado por la radiación ultravioleta. Sin embargo, como lo describe Bacci en detalle, tanto la *fluorescencia* como la *fosforescencia* son subconjuntos del término más general de *luminiscencia*, por esa razón este es el término elegido para esta publicación.

¹ TAREA-IIPC/UNSAM, Argentina. rboffo@gmail.com.

También se discute el uso de algunas especificidades más (“multi-banda”, “técnico”, “multiespectral” e “hiperespectral”) que se utilizan en diversos campos del patrimonio.

En la introducción, Mauro Bacci nos presenta los conceptos básicos del fenómeno físico de la fluorescencia con los adecuados excitantes, como parte integral del fenómeno más abarcador denominado luminiscencia. Discierne desde el punto de vista fenomenológico a qué se llama fluorescencia y a qué fosforescencia, y apunta la dificultad adicional para la interpretación de estas emisiones que pueden entrañar los materiales compuestos y mezclados, presentes en los objetos del patrimonio, por la inhibición que algunas sustancias presentan, incluso, hasta llegar a anular la manifestación del fenómeno.

E. Keats Webb precisa el empleo de la llamada lámpara de Wood para producir la luminiscencia visible inducida por radiación ultravioleta UV (UV) en los materiales, así como sus posibilidades y límites, incluida la necesidad de estandarización y los objetivos que la técnica persigue. Entre las aplicaciones de esta técnica detalla ejemplos para la caracterización de materiales en varias disciplinas, la identificación de tratamientos previos, la demostración de inconsistencias, todos con adecuadas citas bibliográficas para ahondar en los casos.

Realiza una disquisición terminológica histórica de las palabras *fluorescencia*, *rayos ultravioleta*, *análisis de fluorescencia*, *luz ultravioleta*, *radiación ultravioleta*, *luminiscencia*, así como de las prescripciones que los cuerpos colegiados han consensuado sobre *irradiación ultravioleta* en lugar de *iluminación ultravioleta*, y *fluorescencia visible ultravioleta inducida* en lugar de *fluorescencia ultravioleta*, todos términos que parecerían intercambiables pero cuyo estricto correcto uso estructura la comprensión del fenómeno y de sus aplicaciones prácticas en conservación, especialmente en las etapas formativas de los profesionales.

La inconsistencia en el empleo de términos se complejiza con la mención de las técnicas de registro de la imagen, por lo cual Keats Webb nos refiere a una próxima norma ISO que abordará la estandarización de este léxico, así como parámetros para la reproducibilidad y comparabilidad de las técnicas. Consigna las fuentes de radiación UV, los dispositivos de captura y los ensayos tendientes a la reproducibilidad de la técnica, que van desde guías caseras e indicadores de exposición con goma laca, con sus limitantes, hasta los protocolos del proyecto CHARISMA y la guía Target UV/UV Grey.

Es esclarecedora la diferencia que establece entre la adquisición de imágenes de UVL como una etapa estándar de la documentación en conservación, frente a la escasa estandarización de la técnica en sí, con la consecuente pérdida de valor documental asociado para el futuro de esa documentación y del historial de la obra en cuestión.

Giovanni Verri, luego de explicar la *luminiscencia fotoinducida* –dentro de la cual hemos de asumir se hallan todos los términos que se vienen empleando, es decir, incluye la *luminiscencia visible inducida por radiación ultravioleta UV (UVL)*–, describe la diferencia entre el examen visual del fenómeno y la adquisición de la imagen que produce. La variedad de técnicas y herramientas que se emplean en la adquisición de la imagen –por ejemplo, las que se desarrollaron para la fotografía con luz visible reflejada– pueden ser esquematizadas en tres vías: el objeto, el dispositivo de registro –traducido “grabación” en este texto– y la fuente de radiación. Introduce los efectos y posibles correcciones de la radiación ambiental difusa y parasitaria, con fotografías de sus efectos en el registro, para luego comparar los espectros de emisión de fuentes comercialmente disponibles y la reacción de ejemplos de pintura con algunos de ellos.

Las notas pragmáticas respecto de las condiciones de captura y el marco metodológico de interpretación merecerán seguramente el “doble subrayado” tanto del estudiante como del avezado practicante de esta clase de documentación.

La espectroscopía de imagen por luminiscencia, una sofisticación de las operaciones antes aludidas, es presentada por John K. Delaney. El rendimiento de esta técnica reside en garantizar la máxima intensidad de emisión de los pigmentos de interés, pues la luz emitida se dividirá en canales espectrales estrechos y requiere algunos reaseguros –que los pigmentos de interés dominen el espectro de emisión adquirido y que el espectro no esté dominado por la emisión de otros materiales, como el aglutinante en una pintura envejecida–. Dado que la intensidad de la emisión depende tanto del coeficiente de absorción –cómo de bien absorbe la luz el pigmento– como de la intensidad de la luz de excitación, a menudo es mejor excitar en aquellas longitudes de onda donde los pigmentos de interés tienen su absorción más fuerte.

En una técnica cuyo objetivo es “adquirir un número suficiente de imágenes de emisión contiguas de manera que se pueda generar el espectro de emisión para cada posición de píxel espacial en la imagen”, se denomina *cubo de imagen de emisión* a las imágenes de emisión ensambladas adquiridas de objetos policromos. Delaney describe las herramientas necesarias y los sistemas de calibración del conjunto, y presenta un ejemplo de rastreo de sulfuro de cadmio presente en pigmentos con el fin de introducir la noción de *emisión del estado de trampa* y *trampas profundas en los materiales semiconductores*, y otro ejemplo de indagación respecto de la laca de garanza (*madder*) en una pintura greco romana del siglo II para detallar el proceso y equipamiento.

La microscopía de fotoluminiscencia de secciones transversales, aun siendo a menudo aplicada solo de manera cualitativa, es un método valioso

para la investigación de materiales y métodos artísticos, que mejora y aumenta con técnicas avanzadas, tales como el uso de sondas, ya sea fluoróforos reactivos o anticuerpos marcados con fluorescencia, lo que proporciona información más precisa sobre la identidad química de los materiales en las muestras, pero, según Barbara Berrie y Mathieu Thourie, puede ser difícil de usar, pues la técnica requiere tanto pericia como experiencia.

El primer estudio de caso (Bracci *et al.*) que se seleccionó para acompañar los textos de la primera sección consta de cuatro ejemplos de objetos de piedra en contextos arqueológicos y de museo, iniciativa que combina los datos adquiridos por las técnicas de imagen con los hallazgos de los análisis de puntos, y que permite identificar un buen número de colores antiguos y así proyectar los vestigios de la policromía original, como caracterizar también restos de tratamientos anteriores.

El siguiente estudio de caso (Tiziana Cavaleri *et al.*) presenta una innovación para detectar la presencia de laca de garanza en recubrimientos de acabado en instrumentos musicales de cuerda frotada, y desarrolla un modelo en probetas envejecidas artificialmente para probar la utilidad del empleo de una técnica muy específica de relevamiento de este material, incluso con denotación de diversas capas.

Chiara Grazia *et al.* explican el uso de técnicas de imagen hiperespectrales para obtener no solo la distribución espacial de diferentes pigmentos a base de cadmio en una superficie pictórica, sino también su composición estequiométrica, y desarrollan el ejemplo en un cuadro italiano al óleo de 1925. La aplicación combinada de análisis de reflectancia y luminiscencia realizado mediante la instrumentación de imagen hiperespectral da cuenta de hasta qué punto las posibilidades de identificación de los materiales presentes aumentan de forma considerable al unir técnicas.

Annette Keller *et al.* enfatizan que la detección de luminiscencia de infrarrojos (IR) visible (VIS) se ha incorporado a las imágenes multibanda y en la actualidad hay disponibles diferentes fuentes de excitación –por ejemplo, con iluminación LED y detectores más accesibles–, lo que mejora el poder analítico de la fotografía y de las imágenes multibanda. El uso de lámparas UV –con un pico de emisión a 365 nm– y la detección de emisiones en el rango visible e IR es bien conocido y tiene aplicación en ciencias de la conservación, por lo que este estudio lo emplean para la diferenciación de pigmentos blancos de titanio rutilo y anatasa que poseen comportamientos espectrales muy distintos, en combinación con espectroscopía Raman y otras técnicas *in situ*.

Aplicando, entre muchas otras técnicas analíticas, la fotografía con luminiscencia visible inducida por ultravioleta (UVL) y técnicas de imagen en falso color, Boularand *et al.* desarrollan el modo en que fue posible localizar la laca roja en la técnica pictórica original de pinturas

murales del siglo XV en La Brigue, Francia, y redescubrir las decoraciones de azurita perdidas. Una vez más se realiza la concurrencia de las técnicas analíticas con el conocimiento de las estructuras pictóricas y la naturaleza cambiante de los materiales al envejecer.

Barreda-Uso y Zalbidea-Muñoz presentan el método para efectuar la comparación del comportamiento de penetración de consolidantes de piedra previamente teñidos con la sustancia luminiscente rodamina B en fragmentos desprendidos de roca oosparita de un abrigo que posee arte rupestre levantino. Las muestras se analizan con microscopio confocal de luminiscencia y posteriormente con *software* ImageJ para producir los datos cuantitativos.

En el último caso, Aafke Weller *et al.* presentan los resultados de una encuesta en línea realizada a ciento treinta conservadores de papel, con el objetivo de conocer el uso que dan a la técnica de UVL, y concluyen que su utilización no es todo lo frecuente que sería deseable, para lo cual resulta fundamental mayor capacitación y práctica en las técnicas disponibles. Como aporte a la incorporación del UVL en la rutina de investigación, en la evaluación de resultados y la comunicación de la disciplina, proponen la construcción de un dispositivo casero para las tomas.

A la vista de la variedad y el sinnúmero de imágenes registradas y creadas por los conservadores en la documentación, análisis e interpretación de las obras del patrimonio cultural, cobra justo sentido la ponderación del prologoísta Néstor Barrio en cuanto a la posibilidad de que estemos transitando una revolución epistemológica, donde lo visual se ha convertido en una entidad autónoma que produce evidencia y es capaz de crear conocimiento.

Aun cuando los editores planearon este volumen como un manual de referencia, es oportuno advertir que no se trata de un texto básico para quienes se inician en el tema, antes bien es conveniente que el lector esté munido de los conocimientos de física, óptica, estructura y naturaleza de los bienes culturales relacionados con la aplicación de la técnica, pues, en palabras de E. Keats Webb:

Lejos de ser una caja negra mágica, la imagen de luminiscencia es una técnica de investigación poderosa, aunque compleja, que requiere una comprensión profunda del equipo, las condiciones experimentales y las interacciones entre materiales. Si bien las imágenes de luminiscencia pueden no proporcionar la respuesta analítica para un comportamiento en particular, sí que son capaces de crear mapas de distribución de este comportamiento en una superficie. Si los conservadores y los científicos de la conservación evalúan críticamente los parámetros de adquisición y realizan una interpretación cuidadosa de la información registrada en las imágenes para evitar ya sea una simplificación excesiva o una excesiva interpretación de sus resultados, las imágenes de luminiscencia pueden ayudar a comprender... (pp. 100).

BENEDIT: OBRAS 1968-1978

María Torres (coordinadora)
Buenos Aires, Fundación Espigas, 2020
288 pp.

William Schwaller¹

La monografía de la Fundación Espigas sobre la temprana y prolífica década de creatividad artística del inimitable Luis Fernando “Tatato” Benedit es oportuna y muy bienvenida en el campo de la crítica y la historia del arte contemporáneo. El libro cuenta con aportes de los historiadores del arte, curadores y críticos Marcelo E. Pacheco, Mari Carmen Ramírez, David Elliot, Agustín Díez Fischer y Daniel R. Quiles, todos los cuales han demostrado extensos estudios sobre la carrera del artista. También contiene una cronología profunda detallada por Fernando Davis y una bibliografía redactada por Victoria Lopresto. Además de estos estudios rigurosos e interesantes, el libro consta de 124 reproducciones bellísimas de obras realizadas entre 1968 y 1978, muchas de las cuales se ubican fuera de la vista del público, en colecciones privadas, con excepciones notables de instituciones y museos públicos en la Argentina, los Estados Unidos y Europa.

Esta colección de ensayos es un recurso increíble que esclarece esta década prolífica de Benedit al detallar su transformación desde un pintor autodidacta a un artista de “sistemas vivos” que integra nuevos medios, principios científicos y seres vivos. El libro será una fuente importante para lectores que deseen obtener entendimientos nuevos y reveladores sobre su carrera temprana y para alumnos interesados en la historia de las vinculaciones entre el arte argentino y las ciencias y tecnologías en la segunda mitad del siglo XX. Cada ensayo ofrece una distinta mirada histórica, teórica y analítica en términos específicos, un encomendamiento que Díez Fischer y Ramírez proponen en sus textos.

El libro adelanta las investigaciones beneditianas ya establecidas en la literatura y, a su vez, se enfoca en el trabajo pionero de Benedit en los campos de tecnología, biología, cibernética y ecología. Está muy bienvenida la inclusión de su fundación como pintor autodidacta y sus pinturas pop en las narraciones y el análisis de todos los autores, que al menos nos hace recordar su involucración tanto en el medio de la “manzana loca” en los sesenta como en el ámbito del arte experimental y el conceptualismo del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en los setenta. El año

¹ Temple University, tue63042@temple.edu.

1968 fue un año decisivo en la carrera del artista en el cual desarrolló sus obras de “sistemas vivos” como los expuestos en su muestra *Microzoo* en la Galería Rubbers. Pero, dado que todos los autores analizan sus pinturas figurativas desde su comienzo y las pop de mediados de los sesenta, nos hace preguntar por qué el período que aborda el libro no empieza en 1961 y se delimita de 1968 a 1978. Los años 1961-1968 todavía son menos investigados, y espero que este libro y sus varias reproducciones de obras antes de 1961 llame más atención a este período.

La monografía más reciente y profunda sobre Benedit fue publicada hace más de veinte años por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires junto con una muestra retrospectiva en 1996, así que hace tiempo que se debería haber publicado una nueva. El presente tomo de Espigas presenta una bienvenida reformulación y actualización de la historiografía beneditiana, ya que mucho ha cambiado en la historiografía del arte latinoamericana desde los noventa, en particular en el estudio de nuevos medios, la experimentación tecnológica y los conceptualismos de los sesenta y setenta. Los presentes autores unen la historiografía de los noventa con la de hoy. Elliot y Pacheco habían escrito textos para el catálogo de 1996, y Ramírez, Quiles y Davis forman parte de un grupo de historiadores comprometidos a redefinir los temas y renovar la metodología para analizar los conceptualismos y experimentos tecnológicos en América Latina desde los noventa para lectores en español e inglés.

La traducción al inglés de la presente monografía es fundamental para difundir la obra de Benedit a un público fuera del contexto hispanoparlante, un gesto que se alinea con el CAYC, donde el director, Jorge Glusberg, escribió libros y gacetillas prolíficamente sobre Benedit y el Grupo de los Trece, a menudo bilingües para hacer más accesible el arte avanzada de Argentina a públicos internacionales a lo largo de los setenta.²

Lo que sobresale de los textos presentes es la gran variabilidad de los temas, técnicas y sujetos de Benedit a través de toda su carrera tanto como lo que está abordado en el libro. A pesar de esa variabilidad, que puede aparecer como una serie de saltos erráticos en sus medios, temas o estilos, los autores de este libro tejen todas las obras de los años sesenta y setenta en sus narraciones y análisis de formas muy convincentes.

2 Además de la presente monografía hay investigaciones recientes escritas en inglés que abordan este período de Benedit, véase Mara Polgovsky Ezcurra. “The Future of Control: Luis Fernando Benedit’s Labyrinths Series”, *Post: Notes on Art in a Global Context*, Museum of Modern Art, New York, 4 de septiembre, 2019, <https://post.moma.org/the-future-of-control-luis-fernando-benedits-labyrinths-series/>; y los dos textos de Daniel R. Quiles. “Trial and Error: Luis Benedit’s Laberinto invisible,” *Arara* 10, 2010, pp. 1-5; y “Double Binds: Technology and Communication in Argentine Art, 1965-1977”, en María Fernández (ed.): *Latin American Modernisms and Technology*. Trenton, Africa World Press, 2018, pp. 235-264.

En su texto, el curador e historiador Marcelo Pacheco pinta a Benedit como “el artista más criollo del medio contemporáneo argentino” utilizando la palabra “criollo” tanto literal como metafóricamente para establecer una teoría del sincretismo del artista y del arte argentino.³ Es un sincretismo que consume referentes extranjeros para transformarlos en obras originales y locales. Aquí Pacheco revisa la teoría sincrética de la *antropofagia* con una metáfora del artista como un rumiante, un animal que consume y mastica repetidamente su comida, pintando el sincretismo argentino en términos igualmente gastronómicos, pero con una atemporalidad cíclica. En su uso del “criollo”, Pacheco reanima los conceptos del arte criollo o neocriollismo que el mago, artista y astrólogo Alejandro Xul Solar elaboró en las primeras décadas del siglo XX para calificar a la vanguardia en Argentina. Según Pacheco, el criollismo de Benedit es un método utilizado a lo largo de su carrera que refleja su “dialéctica creativa singular”.⁴ Una sección interesante del texto con esta perspectiva estructural y dialéctica considera el concepto de “focalización”, de Mieke Bal, para deconstruir los tipos de la narrativa o “puntos de vista” utilizados dentro de cada serie distinta. La utilización de focalización por Pacheco pretende cuestionar “desde dónde hablan [las obras de Benedit], cuáles son sus disposiciones narrativas, figuradas y artísticas”,⁵ una indagación en el tema de la narración en la obra de Benedit que Pacheco empezó en 1996 en su texto “Entre la ficción y la narración histórica”.⁶ El texto cierra con “dos referentes locales” que presentan una lectura perspicaz de las amistades de Alberto Greco y Vicente Marotta con Benedit. Estos referentes ofrecen mucho para futuras indagaciones como el uso de seres vivos en la obra de Benedit en relación con la obra anterior *30 ratas de la nueva generación*, de Greco, o la presencia de animales en los *happenings* de Minujín, entre otros.

El texto de Ramírez es una síntesis impresionante de la evolución de los medios de Benedit (desde la pintura a las esculturas acrílicas con animales vivos, y una vuelta a la acuarela, con la persistencia del dibujo durante todo) y la evolución de sus alianzas estilísticas y discursivas (“de la nueva figuración y las artes pop y *povera* hacia la propuesta de un *arte de sistemas*”).⁷ La distinción entre el concepto local de un *arte de sistemas* y

3 Marcelo Pacheco. “Luis Fernando Benedit: un rumiante mundializado”, en María Torres (coord.): *Benedit. Obras 1968-1978*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2020, p. 13.

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 19.

6 Véase Marcelo Pacheco. “Entre la ficción y la narración histórica”, en Marcelo Pacheco (ed.): *Luis Fernando Benedit en el Museo Nacional de Bellas Artes. Obras 1960-1996*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996, pp. 155-160.

7 Mari Carmen Ramírez. “Noción paradójica de la imagen: Los ‘sistemas vivos’ de Luis Fernando Benedit”, en María Torres (coord.): *Benedit. Obras 1968-1978, op. cit.*, p. 52.

el discurso de *systems esthetics*, de Jack Burham (que solo se refería al arte de Europa y los Estados Unidos cuando fue escrito en 1968), es muy útil e importante para investigadores del CAyC y sus muestras de los sesenta. Ramírez hace esta distinción de los planos discursivos y estéticos. A través de su análisis, el *arte de sistemas* local de Jorge Glusberg y el CAyC funcionó para calificar a un movimiento heterogéneo, ideológico y objetual en el mejor de los casos, mientras que fue un tipo de la apropiación discursiva o un “tipo de relaciones públicas –una estrategia ‘de etiquetas’” en el peor de los casos.⁸ Ramírez atribuye un bajo nivel de atención a la obra de Benedit como una consecuencia de lo que considera el tratamiento simplista de Glusberg, un “caudillo intelectual”, quien monopolizó la literatura beneditiana hasta 1996. Declara: “argumentaré que las múltiples poéticas que se articulan en la obra de Benedit son mucho más complejas de lo que la perspectiva glusberguiana –aguda, pero en cierta forma, doctrinaria y cargada de intereses personales– nos llevaría a creer”.⁹ Pero su texto logra mucho más. Hace un análisis abundante de su biografía y su contexto transnacional (entre Argentina, España e Italia) y propone yuxtaposiciones fructíferas con artistas de sistemas notables, como Hans Haacke y David Medalla, mientras reitera el impacto de la obra de Janis Kounellis. Además, la tesis principal de Ramírez aborda la “noción paradójica de la imagen” de Benedit. Su texto enfatiza el persistente compromiso con la imagen, especialmente su compromiso al hacer imágenes y mantener la destreza en su obra durante el desarrollo de las esculturas cibernéticas de “sistemas vivos”. Desde la unión de la imagen pintada con los animales “reales” y vivos de su muestra *Microzoo*, en 1968, a los “dibujos analíticos” y las acuarelas de animales e insectos robóticos en la mitad de los setenta, Ramírez identifica un “enfoque neohumanista”, donde Benedit procura volver la imagen “a su estado preicónico”.¹⁰ Este es un ejemplo de una interpretación matizada de que Glusberg no se dio cuenta, según Ramírez.

David Elliot se especializa en la obra de Benedit desde ya hace mucho tiempo. Como curador, incluyó a Benedit en la muestra *Art from Argentina 1920-1994*, en el Museo de Arte Moderno en Oxford en 1994, y el artículo “Del viaje del Beagle” en el catálogo ya citado de 1996. Como los otros autores, Elliot logra ambiciosamente tejer las series distintas de Benedit en una visión que presenta cinco secciones más o menos conectadas que entablan un diálogo con la obra a partir de referencias poéticas y metafóricas. Una sección, “El elefante en el living”,

8 *Ibid.*, p. 50.

9 *Ibid.*, p. 31.

10 *Ibid.*, p. 32.

describe la cronología de la persistente “penetración de la política en todos los aspectos de la sociedad y la cultura argentinas”.¹¹ Esta sección podría ser superflua para lectores argentinos y latinoamericanos, pero resume concisamente la historia política de la primera mitad de la vida de Bénédict, que podría ser de utilidad para aquellos menos familiarizados con la historia (del arte) de Argentina. El alcance y la síntesis de cada uno de los textos de Pacheco, Ramírez y Elliot, quienes intentan unir, narrar o tejer una teleología con toda la obra de Bénédict entre 1968 y 1978, es impresionante, pero podría dejar a lectores deseando un análisis profundo de solo una obra o una serie.

Daniel R. Quiles avanza su ya citado análisis crítico de Bénédict y su involucración con nuevos medios en un texto breve pero lúcido y focalizado en el desarrollo de los principios cibernéticos en la Argentina. Quiles presenta un análisis perspicaz sobre las obras tempranas (desde las pinturas pop y los bocetos de animales mecanomorfos hasta los dibujos hechos con computadoras de la muestra *Arte y cibernética* y las series de laberintos y “sistemas vivos”) y la introducción de varios conceptos cibernéticos en cada uno. Su texto describe dos etapas en el desarrollo de la cibernética en el arte argentino (antes y después de la fundación del CAyC en 1968) que ofrece una revisión de la década de los sesenta en la cual la cibernética nos obligaba repensar obras ya icónicas y otras menos investigadas. Esta historia fascinante ruega una investigación más profunda, que continúe sintetizando los discursos tecnológicos y científicos, como la cibernética, con la rica historia del arte argentino contemporáneo, y que refleje sobre los temas fundamentales para este período, como la política, el internacionalismo y la globalización y la identidad argentina o latinoamericana.

Fernando Davis ha escrito una cronología rica sobre la carrera de Bénédict entre 1961 y 1978, añadiendo un contexto merecido a los primeros siete años de actividad artística. La cronología es un recurso detallado escrito en una forma expositiva. Está lejos de una mera lista de datos. Cuenta con muchas citas del artista y otros curadores, críticos y colaboradores y está llena de información contextual sobre muestras e instituciones importantes. Efectivamente este artículo es una antología breve de textos y citas sobre Bénédict, una colección que será útil y fructífera para investigadores. Igual de importante y útil para investigadores es la documentación detallada de Davis sobre cuáles obras notables fueron exhibidas en sus muchas muestras individuales y colectivas.

11 David Elliot. “Dibujos en las arenas del tiempo. Poética y política en la obra de Luis F. Bénédict”, en María Torres (coord.): *Bénédict. Obras 1968-1978*, op. cit., p. 70.

En general los capítulos del libro están llenos de detalles y referencias fascinantes e introducen nuevas metodologías para abordar la obra de Bénédict que, sin duda, generarán más preguntas e indagaciones para lectores e investigadores. Por ejemplo, los textos de Ramírez y Pacheco están llenos de información y análisis pertinente que desarrollan las bases para un análisis ecocrítico de la obra de Bénédict, o al menos algunas series. Un paso en esta dirección es la investigación de Jens Andermann en su libro de ecocrítica recién publicado, *Tierras en trance*. Allí Andermann aborda los laberintos de Bénédict y la noción de “la naturaleza como campo de despliegue de tecnologías de la vida y de la administración de lo viviente”.¹² Todavía la ecocrítica y los estudios críticos animales son dos metodologías que podrían proveer investigaciones más profundas en el uso de los animales por Bénédict o las implicaciones de un arte dedicado al paisaje tanto en términos de género artístico como un campo de la ecología política. Podemos mencionar más, pero esto es un signo del espacio amplio para más investigaciones nuevas y renovadas en los experimentos radicales de Bénédict en el campo de la tecnología, la ecología y el arte vivo, sin mencionar las décadas de trabajo fascinante después de 1978.

¹² Véase Jens Andermann. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Ediciones metales pesados, 2018, p. 397.

1° FORO REGIONAL “DESDE ADENTRO: LA GESTIÓN DE MUSEOS PÚBLICOS EN EL NEA”

Resistencia, Chaco, Argentina
24 y 26 de junio, 1° y 3 de julio de 2020

Andrea Ypa¹

Los días 24 y 26 de junio y 1° y 3 de julio de 2020 se desarrolló el Foro Regional “Desde adentro: la gestión de museos públicos en el NEA”, organizado por la Dirección de Patrimonio Cultural del Instituto de Cultura del Chaco. El encuentro se enmarcó en los festejos por el Día Provincial de los Museos, establecido el 7 de julio en homenaje a Ertivio Acosta, creador y organizador de los primeros museos en la provincia e integrante del grupo inicial de museólogos chaqueños formados en la ciudad de La Plata.

El Foro se organizó en torno a cuatro ejes, de acuerdo con las tradicionales funciones asignadas a la institución museo: 1. Educación y difusión; 2. Conservación y restauración de bienes patrimoniales; 3. Gestión de exposiciones y curaduría; 4. Investigación y archivo.

Los encuentros se realizaron a través de la plataforma Zoom, con transmisión instantánea por el canal de Youtube de la Dirección de Patrimonio del Chaco. Merece destacarse la gran concurrencia de público, con más de 300 inscriptos pertenecientes a 15 provincias argentinas: poco más de la mitad representando a la región nordeste y con gran participación de Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires. Paradójicamente, el aislamiento social como medida preventiva ante la COVID-19 permitió conectar trabajadores de museos de distintas regiones del país, lo que creó un espacio si bien virtual, verdaderamente federal.

El nordeste argentino ha sido una región históricamente relegada a nivel nacional: esto se observa tanto en la ausencia de museos nacionales como en la menor representación del patrimonio regional en las listas de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos. Las políticas patrimoniales han dependido del impulso de cada provincia y en algunos casos de los municipios, en colaboración con universidades, institutos de investigación y profesionales independientes. En este sentido, el Foro se planteó un doble objetivo: poner en diálogo a trabajadoras/es de museos del nordeste, cuyas problemáticas y recursos suelen ser similares, e incorporar la experiencia de profesionales en contextos diferentes (Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe), que pudieran socializar sus conocimientos y estrategias de gestión.

1 IIGHI (CONICET-UNNE), Argentina. andrea_ypa@hotmail.com.

Durante la apertura del Foro las palabras de bienvenida estuvieron a cargo de Alfredo Germignani, vicepresidente del Instituto de Cultura del Chaco, quien refirió a su pasado como trabajador de museos para enfatizar la necesidad de “oír las voces de los propios hacedores” y establecer vínculos cooperativos a nivel regional y nacional.

La sesión del primer día estuvo destinada a la temática, educación y difusión en los museos, y fue moderada por Leticia Codazzi, de la Dirección de Patrimonio del Instituto de Cultura del Chaco. Ángela Cervellera compartió su experiencia de trabajo en el área de educación del Museo “Isaac Fernández Blanco” (Buenos Aires) y abrió el encuentro con una serie de preguntas a los asistentes que apuntaban a develar cuál es nuestro imaginario de museo. Las numerosas respuestas en el *chat* inauguraron lo que sería un fluido intercambio a lo largo de los cuatro encuentros.

Mercedes Murúa, directora de la Escuela Superior de Museología de Rosario (Santa Fe), presentó la ponencia “De guía a mediador”, donde precisó el rol del mediador en un museo resaltando la importancia de la reciprocidad y la escucha durante el proceso comunicacional. Por su parte, Eduardo Kasibrodruk, de la Dirección de Patrimonio del Chaco, inició su presentación con un chamamé de Heraclio Pérez a modo de bienvenida al público no local y haciendo referencia al patrimonio inmaterial de la región. Su presentación “Museo de puertas abiertas” reveló que si bien los museos chaqueños cerraron sus espacios físicos en el contexto de la COVID-19, se “abrieron virtualmente” con una agenda inédita de actividades culturales y participativas. Marcela Giorla (Buenos Aires), educadora y artista independiente, presentó la ponencia “Aportes de la pedagogía social a la educación en museos”, en la que planteó la importancia de esta institución en tanto legitimadora de saberes y conocimientos y destacó su rol pedagógico en la transmisión de herencias culturales.

Posteriormente se abrió un espacio de debate donde a partir de las preguntas realizadas por el público en el *chat*, se reflexionó sobre la necesidad de un rol más activo por parte de guías y educadores en la planificación de las exposiciones; la importancia de redactar políticas educativas y la necesidad de la intervención en los guiones curatoriales, en ocasiones complejos, con herramientas pedagógicas que permitan hacerlos más accesibles al gran público. Finalmente, surgió una problemática común: la superposición de roles que existe en museos pequeños o con poco personal, sin áreas definidas o con rotación de trabajadores, situación constante en la región NEA. Esto llevó a plantear la cuestión de la precarización laboral en museos como tema de un futuro encuentro.

La segunda jornada desarrolló el tema de conservación y restauración de bienes patrimoniales y fue moderado por Andrea Ypa

(IIGHI-UNNE/CONICET). La primera presentación estuvo a cargo de Helena Malatesta (Asunción), quien compartió la experiencia de creación de un taller de restauración en la Biblioteca y Archivo Central del Congreso Nacional de Paraguay. Si bien Malatesta no trabaja actualmente en Argentina, el comité organizador consideró de gran importancia su aporte por los estrechos vínculos de la región del NEA con el vecino Paraguay. Por su parte, María José Llano, restauradora del Instituto de Cultura de Corrientes, se refirió a los desafíos de emprender proyectos de restauración en su provincia y las estrategias para lidiar con el clima y la falta de recursos materiales en el medio; posteriormente, presentó una serie de casos de intervención sobre diversos soportes.

Jorge Chellini presentó los trabajos de conservación preventiva y restauración que efectúa desde el Departamento Técnico de Museos del Instituto de Cultura del Chaco, área que responde a las demandas de museos provinciales y presta servicio a otras instituciones que resguardan acervos de valor patrimonial.

Estela Garma, museóloga y restauradora, relató su experiencia de trabajo en la provincia de Misiones, donde se radicó en 2012 para trabajar el patrimonio reduccional jesuítico-guaraní, lo que la llevó a crear espacios permanentes de intervención, coordinar acciones entre distintas áreas del gobierno provincial y municipal, así como con la universidad. Resultó de gran interés su propuesta de utilizar la conservación-restauración como herramienta pedagógica en la concientización y promoción de la apropiación patrimonial en la comunidad.

Por último, Ivana Rigacci (Buenos Aires), del equipo de conservación de la Dirección Nacional de Museos, planteó el ineludible cambio de perspectiva que lo/as conservadores/as deben practicar al pasar de la intervención de objetos individuales al trabajo con colecciones, donde la conservación preventiva se presenta como herramienta fundamental. Dada su especialidad, ilustró su ponencia con ejemplos de sistemas de exhibición y guarda de colecciones textiles en la ciudad de Buenos Aires.

Al finalizar las exposiciones, los asistentes realizaron consultas relativas a la posibilidad de acceder a asesoramientos por parte del equipo de conservación de la Dirección Nacional de Museos. Asimismo, se destacó la gran importancia de la interconsulta virtual para conservadores que no cuentan con colegas en su medio, y en ese sentido, se valoró la importancia de este encuentro como puntapié inicial para la generación de redes regionales y el establecimiento de contactos con especialistas de la capital nacional.

El tercer encuentro abordó la temática de gestión de exposiciones y curaduría, y fue moderado por Sol Zalazar, a cargo de la dirección de la Casa-Museo "Luis Gernaldi" (Chaco). La jornada se abrió con un video

en homenaje a Ertvio Acosta, impulsor de la profesionalización de la museología en el Chaco.

Luis Bogado, director del Museo Provincial de Bellas Artes “Juan R. Vidal” de Corrientes, compartió experiencias de gestión, diseño y montaje de exposiciones en dicho espacio. A continuación, Fabián Birbe, museólogo del Museo de la Ciudad de Rosario (Santa e), presentó la ponencia “Museografía de sensaciones” donde compartió el trabajo realizado para la exposición “Obreras. Trabajo en el frigorífico y en el barrio Saladillo”.

Graciela Beatriz Cuyé expuso el proceso de diseño y montaje del Museo Ferroviario Municipal de Formosa, ubicado en las antiguas oficinas y talleres de vías y obras del Ferrocarril General Belgrano e inaugurado en 2019. Por su parte, Gabriela Barrios, a cargo de la Dirección de Patrimonio del Chaco, compartió la presentación “Re-diseñar: condicionantes y posibilidades para la remodelación de las salas expositivas de museos en la gestión pública”, donde compartió la experiencia de renovación de guiones museológicos y dispositivos museográficos en seis museos provinciales del Chaco, a lo largo de diez años de trabajo (2009-2019).

Durante el espacio de debate, un tema central fue la accesibilidad física y cognitiva a las exposiciones, así como las formas en que el museo puede “salir” del edificio con muestras itinerantes, valijas didácticas y otras formas de expansión.

El último encuentro desarrolló el tema sobre la investigación y archivo en los museos, y fue moderado por Andrea Geat, a cargo de la dirección del Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau” (Chaco). Lorena Salvatelli, directora del Museo Histórico y Arqueológico “Andrés Guacurarí” (Misiones) abrió la jornada presentando una serie de investigaciones emprendidas desde el museo en respuesta a solicitudes de la comunidad ante hallazgos arqueológicos accidentales (por desmonte, bajante del río), proyectos de colaboración con otros organismos y profesionales en sitios como Teyú Cuaré, o de cooperación internacional con Encarnación (Paraguay) en la evaluación del estado de imaginaria del período reduccional o sobre la procedencia de restos líticos asociados a la reducciones. También presentó el trabajo de articulación con la comunidad que se ha venido realizando con el programa “El museo y la cocina: patrimonio cotidiano”, que desde el año 2001 recopila recetas gastronómicas regionales y realiza talleres con escuelas utilizando herramientas tradicionales para procesar la mandioca y el maíz.

Ana Giese (Buenos Aires), del equipo de investigación del Museo Nacional de Bellas Artes, expuso un proyecto sobre estudios de públicos en el que planteó un cambio de perspectiva al centrarse en el visitante como objeto de investigación, haciendo un interesante uso de los registros fotográficos de exposiciones presentes en los archivos curatoriales del museo.

En el último bloque de la jornada un grupo del Museo de Antropología de la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la Universidad Nacional de Córdoba, disertó sobre particularidades de este museo. Fabiola Heredia describió cómo desde su rol de directora trabajó para profundizar la articulación entre las diferentes áreas del museo, promover la visibilización de las ciencias antropológicas y sus aportes para comprender los fenómenos contemporáneos y fortalecer el vínculo del museo con la comunidad. Julieta Quirós, antropóloga e investigadora, desarrolló estrategias de comunicación pública de la ciencia resaltando esta labor como un aspecto indisoluble que debe acompañar todo el proceso de investigación. Irina Morán, responsable del área de comunicación y prensa del museo, planteó cómo comunicar la ciencia de manera rigurosa y atractiva para distintos tipos público, en pos de construir un museo más popular.

Dentro del espacio de debate, surgió la pregunta acerca de cómo incluir representantes de los colectivos o comunidades con las que trabajan los museos, así como el lugar de la institución en los debates contemporáneos y su rol en la legitimación de ciertas luchas.

Durante el cierre, Andrea Geat y Gabriela Barrios manifestaron su profundo agradecimiento a todos los expositores, quienes durante los cuatro encuentros compartieron sus conocimientos y experiencias con un público que mantuvo el nivel de asistencia y participación. También se agradeció al personal de Dirección de Patrimonio y de distintos museos del Chaco, que colaboraron y acompañaron los encuentros. Se manifestó la intención de que este Foro sea un puntapié inicial para establecer redes colaborativas a futuro y se extendió la invitación a otras provincias del NEA en vistas de que la próxima edición sea organizada de manera conjunta. Finalmente, la directora de Patrimonio se refirió al esfuerzo personal que realizan las y los trabajadores para sostener sus espacios y manifestó su deseo de que el fortalecimiento de los museos del Chaco se convierta en una política pública sostenida en el tiempo.

Los cuatro encuentros del 1° Foro Regional se encuentran disponibles en el canal de Youtube de la Dirección de Patrimonio Cultural del Chaco.

XX CONGRESO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA ARGENTINA

Córdoba, Argentina
15 al 19 de julio de 2019

Lucas Gheco¹
Bernarda Marconetto²

Una vasija de cerámica –moderna, aclaremos– repleta de yerba para servirse a gusto en medio de un patio helado al atardecer de un día de julio. Alrededor, estudiantes y arqueólogos y arqueólogas reunidos en grupos más o menos numerosos, compartiendo mates, risas, información y alguna que otra anécdota, tratándose de juntar lo máximo posible para atenuar las bajas temperaturas. Escena casi delictiva un año después, en estos momentos de pandemia en que la distancia y el aislamiento son la regla. Escribir hoy sobre el último Congreso Nacional de Arqueología Argentina (CNAA) atravesados por la ansiedad, el temor y el encierro no puede sino generar cierta nostalgia.

Entre el 15 y el 19 de julio de 2019, la Universidad Nacional de Córdoba se convirtió en el centro de los debates arqueológicos como sede del XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Bajo el lema “50 años de arqueologías”, este evento fue la ocasión para recordar y hacer un balance de los cambios y continuidades en la disciplina, pasado medio siglo desde el primer congreso, desarrollado en la ciudad de Rosario en 1970. En esta oportunidad, lejos de los 78 participantes de aquel episodio inaugural,³ el congreso reunió a más de 1000 asistentes, profesionales y estudiantes, en su mayoría del país, aunque con una importante asistencia de otros países sudamericanos (Chile, Uruguay, Bolivia, Brasil, Colombia, Perú, etc.). El evento estuvo organizado en cinco mesas de comunicaciones regionales (NEA, NOA, Pampa, Patagonia y Centro-Oeste), una mesa de estudiantes, tres mesas redondas y 39 simposios temáticos, con un total aproximado de 689 ponencias. Además, se desarrollaron cuatro

1 Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín, y Centro de Investigaciones y Transferencia Catamarca, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Universidad Nacional de Catamarca. gheco@hotmail.com.

2 Instituto de Antropología de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Universidad Nacional de Córdoba.

3 I. Morán. “Presente y pasado dialogaron en el XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina”, Museo de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba, 2019. Disponible en <https://museoantropologia.unc.edu.ar/2019/07/19/presente-y-pasado-dialogaron-en-el-xx-congreso-nacional-de-arqueologia-argentina/>. E. Zamaro. “Recuperar el pasado escondido”, *Página 12*. Suplemento Universidad, 8 de agosto de 2019. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/210797-recuperar-el-pasado-escondido>.

conversatorios en donde distintos especialistas debatieron sobre algunos de los problemas actuales que atraviesa la disciplina: género en la arqueología argentina, arqueología y neoliberalismo, reflexiones sobre el trabajo con comunidades locales, y los cincuenta años de congresos nacionales, moderados respectivamente por María Gabriela Chaparro, Alejandro Haber, Mariela Eva Rodríguez y Danae Fiore.

Resultaría imposible hacer una reseña detallada de un evento de esta magnitud, pero en cuanto miembros del comité ejecutivo (BM) y expositor (LG), pensamos que podría resultar provechoso recuperar algunos puntos que, a nuestro entender, se erigen como destellos memorables del congreso. En primer lugar, las condiciones económicas en las cuáles fue organizado y ejecutado. Luego de tres años del gobierno de Mauricio Macri, el ajuste económico en todas las esferas sociales, y particularmente en el área científica, era agobiante. Por primera vez en mucho tiempo el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) no podía colaborar con los subsidios para reuniones científicas que normalmente destinaba a este tipo de eventos. La organización, entonces, tuvo que ajustarse a lo mínimo indispensable para el congreso; ya no más bolsito, lapiceras y *pendrives*; no más conferencistas internacionales. Ese momento necesitaba disminuir costos para que las inscripciones sean lo más económicas posibles, dado que el otro gran problema eran las dificultades que los participantes provenientes de los distintos rincones del país tenían para asistir a un evento de una semana de duración. Sin embargo, a pesar de estos inconvenientes, el congreso pudo desarrollarse con normalidad y, aunque se sintió un descenso en el número de asistentes con respecto al CNAA 2016, el total de participantes fue mayor a lo esperado.

Un segundo punto que deseamos recuperar del evento fue el énfasis puesto en el debate de problemáticas que atravesaban –y lo siguen haciendo– la escena pública nacional un año atrás; temas que no se referían exclusivamente al “pasado” estudiado por la arqueología, sino a las relaciones de la disciplina con los *otros* presentes en su vasta complejidad: comunidades campesinas, grupos originarios, mujeres y disidencias sexuales, etc. El reciente debate sobre el aborto, los potentes reclamos feministas luego del “Ni una menos”, el asesinato de Santiago Maldonado y Rafael Nehuen, el intento del 2 x 1 a los genocidas, entre otros episodios, situaban en primera plana las relaciones del Estado con sus múltiples *otros*, internos y externos, y volvían urgente la inserción de nuestras disciplinas –antropología/arqueología– en la escena pública. En ese sentido, es justo mencionar que dichos temas ya habían sido objeto de debates en otros congresos nacionales, aunque el contexto particular en el que se desarrolló este les otorgaba una relevancia mayúscula.

Al respecto, quizás hubiera sido importante que en este congreso, donde se recordaban los cincuenta años de reuniones científicas, se hubiera realizado una mesa o conversatorio destinado a debatir las relaciones entre nuestras disciplinas y el terrorismo de Estado, dada la triste historia de estos vínculos en las última cinco décadas. Quizás quedará para el próximo CNAA recuperar este punto.

Un tercer aspecto que consideramos importante del evento tiene que ver con la diversidad temática de los simposios. A lo largo de los cinco días del congreso se desarrollaron distintas propuestas que recorrían la heterogeneidad de materialidades estudiadas en arqueología (cerámica, óseo, carbón, etc.), pero también abordaban interesantes problemáticas sobre las sociedades pasadas (redes de movilidad, alimentación, ceremonialismo, etc.) y presentes (impacto ambiental, antropología forense, patrimonios y neoextractivismo, museos, etc.), y desafíos metodológicos-técnicos actuales en la disciplina (genética, arqueometría, experimentación, etc.). Si bien un análisis exhaustivo de la multiplicidad y heterogeneidad de las ponencias desarrolladas excede por mucho las aspiraciones de esta breve reseña, creemos importante mencionar que un examen rápido de los títulos permite advertir un desplazamiento de la centralidad del análisis material en sí mismo hacia la exploración, mediante dichos estudios, de problemas sociales, como los procesos de construcción de territorios y memorias, las formas de vida campesinas, los conflictos intergrupales, las estrategias de producción agrícola-pastoril, entre otros.

Para finalizar, entendemos que es importante mencionar el rol activo de los y las estudiantes en el congreso, ya sea en la organización como en su participación como expositores y expositoras en simposios, mesas y conversatorios.

El 2022 será el año del próximo congreso, aún con sede indeterminada. Aunque las circunstancias actuales dificultan imaginar cómo será el evento, esperamos que dicha ocasión nos encuentre para seguir pensando juntos el pasado, presente y futuros posibles de la arqueología de nuestro país.

Comité ejecutivo de XX CNAA: Mirta Bonnín, Andrés Laguens, Bernarda Marconetto.

Comisión organizadora: Marcos Ábalos Luna, Claudia Amuedo, Cecilia Argañaraz, Pablo Barrionuevo Torres, José María Caminoa, Thiago Costa, Roxana Cattaneo, Mariana Dantas, Mariana Fabra, María Elena Ferreira, Germán Figueroa, Soledad Galimberti, Marcos Gastaldi, Guillermo Gardenal, Claudina González Cristiani, Andrés

Izeta, Henrik Lindsoug, Julián Mignino, Soledad Ochoa, Eduardo Pautassi, Francisco Pazzarelli, Andrés Robledo, Melisa Rodríguez Oviedo, Soledad Salega, Gisela Sario, Gabriela Srur, Aldana Tavarone, Mariela Zabala.

ENCUENTRO NACIONAL SOBRE REGISTRO,
DOCUMENTACIÓN Y CONSERVACIÓN DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Auditorio Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes
Buenos Aires, Argentina
2 al 4 de septiembre de 2019

Mariana Bini¹

Con el fin de reflexionar, compartir y debatir trabajos, propuestas o investigaciones y experiencias aplicadas a obras contemporáneas, la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales organizó el Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo. Durante los días 2, 3 y 4 de septiembre de 2019, y con el apoyo y colaboración del Centro Cultural de España en Buenos Aires-AECID de la Embajada de España en Argentina, el Programa ACERCA-AECID del Ministerio de Asuntos Exteriores de España y del Museo Nacional de Bellas Artes, se llevaron a cabo las jornadas en el Auditorio Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. La propuesta de la convocatoria fue presentar ponencias y presentaciones breves destinadas a exponer el registro, la gestión de la preservación, la documentación, la conservación e intervención de arte contemporáneo, además de abrir nuevas vías de estudio y reflexionar sobre el registro, la materialidad y los criterios actuales de intervención que se vienen aplicando a las obras contemporáneas. Las palabras de bienvenida estuvieron a cargo de Andrés Duprat, director del MNBA; Luis María Marina Bravo, consejero cultural de la Embajada de España en Argentina y director del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), y Claudia Cabouli, directora nacional de Bienes y Sitios Culturales.

La sesión del 2 de septiembre tuvo como puntapié inicial los proyectos de registro, documentación e inventario. Cristina Mulinas, del Instituto Valenciano de Arte Moderno, España, fue la encargada de abrir el ciclo de presentaciones; en su discurso presentó los registros y la documentación de colecciones de arte contemporáneo como así también los avances en el esfuerzo por construir una base de datos colaborativa. Posteriormente, se abrió el primer bloque de preguntas de la mañana, moderado por Ángeles Álvarez, de la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales. El segundo bloque de ponencias tuvo como eje temático el inventario de arte contemporáneo y las preguntas qué

1 TAREA-IIPC/UNSAM, Argentina. mbiniolazabal@gmail.com.

y cómo inventariamos, con la primera conferencia a cargo de Verónica Rossi, quien presentó “El inventario del Archivo Mercedes Azpilicueta”. Las siguientes ponentes, Helena Raspo y Valeria Semilla, cerraron el segundo bloque de sesiones con “El registro e inventario en el MAMBA”, que se basó en la importancia de la catalogación de las piezas en un museo, su jerarquización y puesta en valor, y estuvo moderado por Paula Casajús, responsable del área de registro en el MNBA.

Al comenzar la tarde se desarrolló el segmento “Ideas en escena”, compuesto por cuatro exposiciones breves, de 10 minutos cada una, con las siguientes temáticas: archivos e ingreso de obras de arte contemporáneo: protocolos, autorizaciones, requerimientos, procedimientos; desafíos de la conservación, presentación de un caso de conservación y gestión de riesgos en colecciones. La primera ponencia estuvo a cargo de Marina Villedabeitia, quien nos contó de una forma muy particular sobre el “Proyecto CC16: Puesta en valor del archivo audiovisual Jon Villedabeitia”. El relato fue casi en primera persona ya que ella, como hija del artista, plasmó su vínculo filial durante la tarea de recuperación de los documentos, con una visión reflexiva e introspectiva. La segunda presentación del segmento, “Repensar la noción de pérdida: Archivos sobre las danzas experimentales de los años 60 de Ana Kamien y Graciela Martínez”, estuvo a cargo de Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. A continuación, “La descontextualización del arte urbano”, presentada por Carla Coluccio, se diferenció de la mayoría de las conferencias. Su propuesta involucró al Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU), una institución que nació a partir de un festival anual en el cual distintos artistas y grupos cubren de grafitis de tamaño macro las calles de Fanzara, un pueblo de España. La última conferencia, que concluyó este bloque de ideas, estuvo a cargo de Meiriluce Perpetuo, “Memória, Identidade e Fé na Capela de Brasília: A Restauração da Igreja Nossa Senhora de Fátima”, quien expuso la restauración de la Basílica Nuestra Señora de Fátima y los interrogantes surgidos durante el proceso sobre las funciones principales como bien de culto, en donde la identidad y la relación con la congregación a la que pertenece la iglesia, constituyeron factores determinantes a la hora de la intervención.

El siguiente módulo tuvo la destacada presencia de Suzan de Groot, portavoz de un equipo de investigadores del Ministerio de Cultura de Holanda. La especialista presentó “Desarrollando herramientas para la identificación de materiales en obras de arte contemporáneo”, un innovador programa impulsado para identificar distintos tipos de polímeros sintéticos, estudios sobre la materialidad de los plásticos, procesos de deterioro e intervenciones frecuentes. El empleo del programa exige una capacitación que el mismo equipo brinda en forma

de *workshops* alrededor del mundo, y fue moderado por Lucía Albizuri, de la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales.

El último bloque de conferencias, que concluyó con el primer día de sesiones, abordó la propiedad intelectual en el marco de las producciones artísticas contemporáneas: emulación, migración, reposición, sustitución, reproducción, reinterpretación, recreación y réplica. Se presentaron tres casos de estudio que hacían hincapié en las diferentes variables de esta problemática propia de las vanguardias. El primero, “Manos anónimas de Carlos Alonso. Análisis de una reconstrucción”, expuesto por María Florencia Vallarino; el segundo caso, a cargo de la conservadora mexicana, Ana Lizeth Mata Delgado, “Entre la sustitución y la conservación. La restauración de la obra *Ombbligo de Sofia Táboas*”, y el tercero y último “Presentación de caso: *Naturaleza muerta en barrio cerrado*”, presentado por Carolina Cuervo y Gabriela Irrazabal Vicente.

La sesión del 3 de septiembre comenzó con la preservación del arte con métodos y sistemas verdes. Nieves Valentín, asesora externa del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), fue la encargada de abrir el día de conferencias formulando las ventajas y limitaciones de las metodologías ecológicas para la preservación del patrimonio. La reconocida especialista presentó, asimismo, la problemática de los materiales perecederos y/u organismos vivos en las obras contemporáneas y su abordaje desde la conservación para la exposición. Moderó esta destacada disertación, Florencia Gear, conservadora de la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales.

El segundo bloque de ponencias tuvo como eje temático las nuevas tendencias y particularidades de la conservación de arte contemporáneo: nuevos criterios, nuevas materialidades y nuevos problemas. La primera presentación fue “La conservación de los materiales plásticos en la obra de León Ferrari”, a cargo de Gabriela Baldomá; la segunda exposición fue presentada por Elisa Itatí Martínez, “Arte contemporáneo. Intencionalidad del artista vs. temporalidad material”, y la tercera y última presentación del bloque trató sobre “Gestión de la preservación de arte contemporáneo: el nuevo rol polifacético del restaurador, estudio de casos”, a cargo de Blanca Eugenia Freytes. El segmento fue muy interesante, ya que congregó miradas federales con expositores de las provincias de Santa Fe, Corrientes y Córdoba, y fue moderado por la Dra. Gabriela Siracusano (CONICET, Centro Materia UNTREF).

La sobresaliente mañana fue cerrada con la temática candente sobre la participación del artista en la conservación del arte contemporáneo. Los aspectos teóricos y prácticos de esta problemática fueron presentados por la especialista en estudios materiales y técnicas del arte contemporáneo, Rachel Rivenc. La conservadora francesa trabaja desde

2006 en el Getty Conservation Institute, EE.UU., y su investigación más reciente se basa en las esculturas contemporáneas emplazadas en el exterior. Su magistral exposición fue moderada por Néstor Barrio, decano de TAREA-IIPC UNSAM.

Como en la jornada anterior, la tarde inició con “Ideas en escena”, compuesta por cinco exposiciones breves. La primera propuesta estuvo a cargo de María Pía Tamborini, “Puesta en valor del Museo del Legislador”; la siguiente, “La restauración de la obra *Guacho*, de Pablo Roberto Suárez”, presentada por Roberto Eduardo Macchiavelli; Ana María Morales nos contó sobre una obra en proceso, “Conservación de un mural de Quinquela Martín. Desafíos contemporáneos en la restauración”; “Oficios aplicados a la conservación de arte contemporáneo. Una obra de Georges Vantongerloo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires”, a cargo de Diamela Canosa, y para terminar la exposición de Leonardo Ezequiel Mayer sirvió como cierre del bloque: “Liofilización como método de conservación previo a la obra”.

El transcurso de la tarde tuvo como eje temático el arte y la tecnología: alcances y limitaciones en su conservación, con tres ponencias: “Las armas de la preservación audiovisual”, presentada por Leandro Listorti; “Alcances y limitaciones en la conservación de instalaciones artísticas con mecanismos eléctricos”, a cargo de Ana Lizeth Mata Delgado, y la disertación de Marta Rey, “Los museos frente a las problemáticas de las conservación del arte contemporáneo”, funcionó como remate y conclusión de la complejidad que implica la preservación en la era digital. Esta temática de vanguardia contó con la moderación de Eugenia González, directora artística del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo (MACMO).

El último bloque de conferencias, que concluyó con el segundo día de sesiones, trató el tema de materiales perecederos y/u organismos vivos, su abordaje desde la documentación y conservación en casos de obras puntuales, y contó con la participación de destacadísimos e históricos restauradores, como Alejandro Bustillo y Oscar Monkes. La primera ponencia, a cargo de Bustillo y Natalia March, “Materiales biológicos en el arte contemporáneo: Alteraciones materiales y conceptuales en la obra de Cristina Piffer”, contempló las dificultades que implica la toma de decisiones a la hora de intervenir piezas con materiales orgánicos que se degradan y modifican de manera significativa la apariencia de las obras de arte contemporáneas; “PUR: Caracterización y estudio del estado de degradación del material en las obras de Liliana Maresca y Chiaki Kawamura, Acervo del MNBA”, presentada conjuntamente por Jimena Velasco, Andrés Ceriotti y Pino Monkes, reforzó la problemática que existe cuando se evalúa la condición de las obras

compuestas por materiales sensiblemente degradables; para terminar el día fueron relevantes los resultados de la investigación que brindó el equipo conformado por Alejandra T. Fazio, Carolina Sánchez, Astrid Carolina Blanco Guerrero, Pino Monkes y Marta S. Maier en “Estudios sobre biodeterioro en polímeros sintéticos, ocasionado por hongos aislados a partir de la obra *Las siete estaciones*, del artista contemporáneo Guillermo Kuitca”.

En el día final del certamen, la mañana nos recibió con Tom Learner, conservador y científico de Getty Conservation Institute, EE.UU., quien hizo un recorrido por las múltiples actividades que lleva adelante el prestigioso instituto en relación con la investigación, conservación y extensión sobre el arte moderno y contemporáneo. La exposición abarcó desde las últimas tecnologías aplicadas al estudio de bienes culturales hasta las capacitaciones sobre limpieza de pinturas contemporáneas impartidas por la Getty en todo el mundo. Este segmento fue coordinado por Mercedes de las Carreras, restauradora del MNBA y contó también, con la participación de Rachel Rivenc.

El siguiente bloque reunió a dos coleccionistas, Gustavo Bruzzone y Amalia Adriana Amoedoy, al conservador de la colección Bruzzone, Roberto Machiavelli. La propuesta consistió en un diálogo sobre la conservación y la documentación de colecciones privadas de arte contemporáneo. La mañana se completó con el formato “Ideas en escena”, compuesto por cinco exposiciones con las siguientes temáticas: desafíos de la conservación de arte contemporáneo, presentación de algunos casos en obras de artistas argentinos; proyectos de entrevistas a artistas contemporáneos como instrumento en la documentación y conservación de colecciones. La primera a cargo de Richard Solís, “Conservación para exhibición de las obras de Lilo Salbert de la Colección MAC (Chile)”, las siguientes reanudaron la cuestión sobre la injerencia de los artistas en la conservación y así expusieron “Pertinencia de la entrevista al artista en los protocolos de conservación: nuevos debates”, por Paola Rojo y Natalia March, y “La entrevista con el artista, fuente de información primaria para documentar arte contemporáneo”, por María Mercedes Valdez Diez. Para terminar, “Tetris de colección: poco espacio, mucha obra”, a cargo de Agustina Ricciardelli, y Gladys Elizabeth Ocampo, con “Conservación de arte contemporáneo, materia e ideas, ejemplos de artistas argentinos”, culminaron con esta ingeniosa sección que implica un rápido paneo variopinto, que da lugar a múltiples disertaciones

En la tarde se presentó el proyecto de “Entrevistas a artistas contemporáneos como herramienta en la gestión de colecciones”, a cargo de Albizuri y De las Carreras, y, como corolario del encuentro, se repasaron los complejos y diferentes desafíos para el registro, documentación y

conservación de arte contemporáneo en Argentina con la idea de seguir desarrollando y compartiendo nuevos enfoques e investigaciones sobre distintos tipos de obras. La experiencia de esta tercera y consecutiva edición permitió observar un amplio panorama desde la óptica del arte contemporáneo, que abarca un inimaginable número de variables de la situación actual del arte contemporáneo, desde la mirada del conservador.

CONSERVING CANVAS 1. SEMINARIO INICIAL DEL PROYECTO: ENCUENTRO CON ESPECIALISTAS

Museo de América, Madrid, España
24 al 28 de febrero de 2020

Dolores González Pondal¹

La Fundación Getty promueve desde el año 2019 una nueva iniciativa, *Conserving Canvas*,² cuyo objetivo es desarrollar programas de intercambio, capacitación y difusión de información profesional sobre tratamientos estructurales de pintura en soportes de tela. En el marco de esta iniciativa, y en colaboración con la Asociación de Amigos del Museo de América, esta institución tuvo la oportunidad de presentar, al Getty Conservation Institute, un proyecto para poder participar de su convocatoria. Tras un tiempo de planeamiento en conjunto y con la definición de los objetivos, criterios y líneas de trabajo, la Getty Conservation Foundation se comprometió a apoyar y financiar la propuesta elaborada por el Museo América de Madrid, que llevará tres años de ejecución.

Dentro del acervo de obras que posee el Museo de América, existe un importante conjunto de nueve pinturas sobre lienzo que representan la vida de la Virgen y que fueron realizadas por el artista novohispano Miguel Cabrera; todas están firmadas y fechadas por el pintor en 1751 y sus dimensiones no superan los 186 x 124 cm. El objetivo principal del proyecto es el estudio, la investigación y restauración del conjunto de pinturas seleccionadas. Con ese motivo, durante la última semana de febrero de 2020 en Madrid, la Asociación de Amigos del Museo América junto a la Getty Conservation Institute llevaron a cabo un encuentro inicial multidisciplinar e internacional del proyecto denominado “Estudio y conservación de la vida de la Virgen de Miguel Cabrera”. La propuesta incluyó la invitación a restauradores, historiadores de arte y científicos de la conservación de bienes culturales, para poder evaluar y discutir los diferentes estudios y experiencias en el campo de conservación de la obra del artista novohispano. En este primer encuentro, fueron convocados profesionales de España, México, Cuba, Perú, Estados Unidos, Inglaterra y Argentina.

La participación de especialistas en estudio de arte virreinal fue de especial importancia, ya que sus aportes contribuyeron de manera

¹ TAREA-IIPC UNSAM. dologp@hotmail.com.

² <https://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/conservingcanvas/index.html>.

enriquecedora al destacado foro. Además, se incluyeron restauradores jóvenes quienes trabajarán luego en la restauración de las pinturas, como parte de uno de los principales objetivos de la financiación del proyecto. En todos los casos, cada participante presentó una ponencia, con estudios y trabajos relacionados con el artista y su época.

El seminario se estructuró con diferentes desafíos, que deberán ser resueltos durante los tres años que durará el proyecto. Para esto se conformaron tres áreas de estudio que involucran las investigaciones históricas y técnicas sobre conservación y restauración de la serie pictórica del artista Miguel Cabrera. Es importante mencionar que, a la hora de llegar al encuentro, todos los participantes ya contaban con toda la documentación gráfica de los cuadros de la serie (radiografías, imágenes con luz visible, infrarroja y ultravioleta) en formato digital, así como con los primeros análisis de materiales. Esto fue de mucha importancia, ya que cada uno de los asistentes pudo comenzar a participar, de antemano, con una información general del conjunto por tratar.

El encuentro, de cinco días de duración, se estructuró a partir de los tres temas centrales mencionados arriba y las ponencias se distribuyeron de acuerdo con cada especialidad, con un día completo de exposiciones y mesas redondas a cargo de los principales expertos. Cada jornada se completó con ricos debates interdisciplinarios que pusieron sobre la mesa aspectos cruciales, como los encargos y el mercado en la producción de Miguel Cabrera, las últimas investigaciones sobre la técnica de pintura novohispana, los sistemas tradicionales sobre la técnica de la pintura de dicha época, los sistemas de tratamientos tradicionales y los últimos avances en los entelados de pintura sobre tela. Durante el seminario se dieron a conocer los resultados derivados de los estudios preliminares de los lienzos de la serie de pinturas, los cuales otorgaron la oportunidad de discutir e intercambiar conocimientos sobre la obra del artista, su técnica pictórica, los problemas de conservación de los cuadros y los posibles criterios de intervención.

Como corolario, se realizaron distintas mesas redondas para relacionar todo lo expuesto por los diferentes equipos. Entre los dilemas, aún no fue determinado quién y por qué razón se le encargó la serie a Miguel Cabrera. Tampoco se sabe la fecha de llegada de las obras a España, sin embargo, existen registros que confirman a la familia Margelina como propietaria del conjunto. Aunque se desconoce cuántas obras componían la serie, los especialistas del Museo América especulan que estaba constituida, al menos, por quince cuadros. Se sabe que además de las nueve pinturas, con las que cuenta el Museo, existen otras como *El nacimiento de la Virgen*, patrimonio del museo de Denver; *La adoración de los Reyes* y *La Visitación*, que fueron

recuperadas recientemente en un comercio, además de otros tres cuadros alojados en una colección privada.

Miguel Cabrera fue un importante y prolífico pintor mexicano del siglo XVIII que, dada su copiosa producción, se presume tenía un taller con numerosos colaboradores. Con la posibilidad de comparar la colección en cuestión con las series de la *Vida de la Virgen*, que se encuentran en México, y un conjunto atribuido a Cabrera, ubicado en el exconvento Nuestra Señora de la Paz de Sevilla, será posible obtener un paneo representativo de la técnica de ejecución, recursos disponibles de la época y materiales empleados por este notable artista.

Es evidente que la serie perteneciente al Museo de América fue pintada en un mismo momento, pero que, al desperdigarse en sucesivas herencias familiares, cada una sufrió diferentes intervenciones y por ende su conservación no fue la misma en todas las pinturas. Algunos cuadros, como *El tránsito de la Virgen*, *La circuncisión* y *La presentación de Jesús en el templo*, se han mantenido casi intactos y su estado de conservación es relativamente bueno.

La condición de estas obras, sumado a la envergadura que implica el proyecto *Conserving Canvas*, ofrece una oportunidad inigualable para poder estudiar prácticas y técnicas del artista, como así también recuperar una importantísima serie de pinturas capacitando, al mismo tiempo, nuevas generaciones de restauradores de obras de arte.

CONSERVING CANVAS 2. *THREAD BY THREAD TEAR MENDING*: ENCUENTRO DE ESPECIALISTAS

Dallas Museum of Art, Texas, Estados Unidos
24 al 26 de octubre de 2019

Luciana Feld¹

Con la misma iniciativa que el Conserving Canvas del Museo de América de Madrid, el Museo de Arte de Dallas (DMA, por sus siglas en inglés)² fue merecedor de una subvención de la Fundación Getty para llevar a cabo un proyecto de capacitación en la técnica “costura hilo a hilo” (conocida en inglés como *thread by thread tear mending*), que consiste en la reparación de roturas, cortes y desgarros en soportes textiles, con una avanzada técnica de conservación. El procedimiento implica el meticuloso tejido de hilos individuales del lienzo uniendo, bajo el microscopio, cada hilo con la ayuda de herramientas de precisión e ínfimas cantidades de adhesivo.

El encuentro de tres días, llevado a cabo en el Museo de manera intensiva en la última semana de octubre de 2019, estuvo conformado por un pequeño grupo de panelistas expertos que discutió sobre el método desarrollado por el restaurador alemán Winfried Heiber. En la reunión se expusieron casos, materiales y estudios, además de intercambiar adaptaciones de la técnica desplegadas por cada profesional en su propia práctica.

El objetivo principal del Conserving Canvas, a través de su oficial superior de programas, Antoine Wilmering, radica en transmitir conocimientos, métodos y aptitudes en el ámbito de la restauración de lienzos; sobre todo aquellas técnicas que se encuentran olvidadas o fuera de uso, pero que, sin embargo, resultan fundamentales para la profesión. Si bien el fin de este proyecto es mantener presentes los conocimientos y técnicas clásicas, para evitar así las pérdidas que suelen acaecer entre generaciones de restauradores, también esta dinámica ha colaborado en la comunicación y desarrollo de técnicas más novedosas y menos invasivas, como lo es la propuesta “costura hilo a hilo” implementada en el DMA.

El proyecto fue dirigido por la conservadora principal de pintura del DMA, Laura Eva Hartman, quien ha coordinado numerosas

¹ TAREA-IIPC/UNSAM.

² El DMA se encuentra en el estado de Texas, Estados Unidos. Es uno de los principales activos culturales de Dallas y su historia se extiende por más de un siglo. El DMA celebra el arte y las culturas del mundo a lo largo de 5000 años de historia. Las colecciones del museo contienen más de 24.000 obras de arte.

intervenciones en el Estudio de Conservación de Pintura del Museo y tiene amplia experiencia en el uso de la técnica. En la reunión participaron, además, tres reconocidos restauradores y discípulos de Heiber; Robert Proctor, conservador en práctica privada en Whitten y Proctor Fine Art Conservation, Houston, Texas; Petra Demuth, profesora técnica y conservadora privada, Valencia, España; y Carolyn Tomkiewicz, conservadora en práctica privada, Brooklyn, NYC, quienes continúan utilizando, formando e investigando la técnica.

El encuentro sirvió como catalizador para el proyecto y generó el diálogo entre colegas, con interesantes debates respecto al uso, la preparación y conservación de diferentes adhesivos. Se presentaron, asimismo, pequeñas variaciones del método y se propusieron distintas herramientas disponibles o readaptadas, poniendo sobre el tapete la necesidad de divulgar la técnica para instalarla dentro del repertorio de opciones de restauración de soportes en la pintura moderna y contemporánea. El seminario incluyó la propuesta para la posterior intervención de *Figura estoica*,³ de María Luisa Pacheco (1919-1982), una pintura que, desde su ingreso al Museo en la década de 1960 se encontraba en la reserva debido a un importante desgarro en la tela.

Como resultado del encuentro, la pintura de la artista latinoamericana no solamente se restauró y pudo ser exhibida por primera vez, sino que además la técnica “costura hilo a hilo” fue transmitida y practicada por la nueva generación de profesionales de la conservación. Las características poco invasivas del método de intervención aseguraron un posterior estudio y documentación de *Figura estoica* sin interferencia de materiales agregados como adhesivos o entelados

Queda pendiente aún la reunión de cierre del proyecto que, con motivo de la pandemia, seguramente se realice de manera virtual. La agenda de temas para tratar involucran la experiencia de los restauradores con la técnica “hilo a hilo” y su implementación en el retorno a sus instituciones, la circulación del método mediante publicaciones, presentaciones y capacitaciones por parte de quienes la practican, el estudio de nuevos materiales que puedan emplearse para el uso de este método y la implementación de una red de comunicación fluida, entre conservadores que trabajen con la técnica y que ayuden a su divulgación.

³ *Figura estoica* es un óleo sobre tela del año 1959 de la artista boliviana María Luisa Pacheco, de 168 x 122 cm, que representa a una mujer de pie delante de una cabeza masiva, cuyas formas definitivas parecen crecer del paisaje. Una paleta de arcilla terrosa y sutiles cambios tonales crean campos abstractos de colores, que conectan la antigua efigie con su observador.

