

Anuario TAREA

9

Año 9, noviembre de 2022

DOSSIER

Archivos de arte en América Latina:
aproximaciones críticas

COORDINADO POR

Agustín Diez Fischer
Luis Vargas Santiago

En este número

Marcela Andruchow y Julieta Z. Vernieri

Natalia Aguerre, Julio Lamilla
y Clarisa López G.

Arden Decker

Natalia de la Rosa y Roselin Rodríguez E.

Agustina Lapenda, Clara Aguilar
y Clara Tomasini

Rocío López, Laura A. Buongarzoni,
Ana M. Morales y Marcos Tascón

Carolina Porley

Ignacio Soneira

ISSN 2469-0422



UNSAM Edita



Arte y Patrimonio
UNSAM

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Rector: Carlos Greco

ESCUELA DE ARTE Y PATRIMONIO

Decana: Laura Malosetti Costa

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP

Dirección: Sandra Szir

Centro TAREA

Dirección: Damasia Gallegos

UNSAM EDITA

Dirección: Flavia Costa

Secretaría de Cultura, Comunidad y Territorio

Secretario: Mario Greco

Biblioteca Central UNSAM

Dirección: Mariela Frías

ANUARIO TAREA

Publicación del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP)
y el Centro TAREA

ISSN 2469-0422

ISSN-L 2362-6070

Dirección: Carolina Vanegas Carrasco

Coordinación editorial: Milena Gallipoli

Diseño y maquetación: María Laura Alori

Corrección de textos: Fernando León Romero

Programación OJS: Ramiro Uviña, Diego Higa, Noelia Anahí Bruzzone

Equipo de indexación y difusión: Diana Gómez, Lucía Laumann, Sabrina Martín,
Juan Cruz Pedroni, Sofía Maniuisis

<http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/index>
atarea@unsam.edu.ar

COMITÉ EDITORIAL

Claudia Barra, Universidad de la República, Uruguay

Carla Coluccio, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Agustín Diez Fischer, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Lucas Gheco, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Laura Karp Lugo, Universidad de Lorraine, Francia

Carolina Ossa, Universidad de los Andes, Chile

Renato Palumbo, Universidad de Uberlandia, Brasil

Isabel Plante, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Marcos Tascón, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

COMITÉ ACADÉMICO

Rocío Bruquetas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, España

José Emilio Burucúa, Investigador independiente, Argentina

Marco Ciatti, Opificio delle Pietre Dure, Italia

Tom Learner, Getty Conservation Institute, Estados Unidos

Natalia Majluf, Investigadora independiente, 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

ARCHIVOS DE ARTE EN AMÉRICA LATINA: APROXIMACIONES CRÍTICAS

Presentación	7
Agustín Diez Fischer y Luis Vargas Santiago	
Curaduría de archivos y reescrituras de la historia. Dos casos expositivos	12
Natalia de la Rosa y Roselín Rodríguez Espinosa	
Ensamblando materialidades y desplegando lazos. Hoje Hoja Hoy y Cistoria Arte, dos revistas latinoamericanas de Arte Correo	48
Natalia Aguerre, Julio Lamilla y Clarisa López Galarza	
Legitimidades en disputa. El ingreso de la colección iconográfica de Octavio Assunção al acervo museístico en Uruguay	68
Carolina Porley	
De viudas y archivos. A propósito de la producción de los fondos Ricardo Carpani y Rodolfo Kusch	100
Ignacio Soneira	
The ICAA's Documents Project at Twenty Years: From Recovery to Expansion	122
Arden Decker	

OTROS ARTÍCULOS

Describir objetos fotográficos. Reflexiones y recursos para su registro en bases de datos informáticas	148
Agustina Lapenda, Clara Aguilar y Clara Tomasini	
Sobre la vulnerabilidad de los materiales fotográficos. Deterioro del acetato de celulosa y desarrollo de herramientas microanalíticas para su detección precoz	170
Rocío López, Laura Antonella Buongarzoni, Ana María Morales y Marcos Tascón	

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Indios y gauchos. De héroes legendarios a tipos regionales	198
Marcela Andruchow y Julieta Zulema Vernieri	

LECTURAS

- 50 años de la mesa de Santiago, resonancias, memorias y nuevas problemáticas de las voces del Sur** 234
Leonardo Mellado González

RESEÑAS

► LIBROS

- Hacer esculturas. Proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904), de Patricia Corsani** 242
Rafael Dias Scarelli

- Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin, de Carolina Ossa (Editora)** 248
Roberto Velázquez

- The politics of taste: Beatriz González and cold war aesthetics, de Ana M. Reyes** 251
Carolina Vieira Filippini Curi

- Entre o belo e o útil. Manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil, de Renato Palumbo Dória** 257
Larisa Mantovani

► EXPOSICIONES

- Raio-Que-O-Parta: Ficções do Moderno no Brasil, Sesc 24 De Maio, São Paulo, 16 de Fevereiro a 7 de Agosto de 2022** 262
João Brancato

- Mulheres artistas: nos Salões e em toda parte, Galeria Arte132, São Paulo, 4 de Junio a 30 de Julio de 2022** 270

- Versión en español** 275
Natália Cristina De Aquino Gomes

- Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, 6 de Octubre de 2021 al 26 de Junio de 2022** 280
Cecilia Casablanca

Anuario TAREA

DOSSIER

**Archivos de arte en América Latina:
Aproximaciones críticas**

Presentación

Agustín Diez Fischer

Centro de Estudios Espigas, UNSAM

Luis Vargas Santiago

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En los últimos años del siglo XX se produjo una transformación radical del rol de los archivos en la cultura latinoamericana. Ese nuevo lugar protagonista estuvo definido, entre otras razones, tanto por factores internos como externos al campo artístico, que abarcaron desde la centralidad de los archivos en los procesos de búsqueda de justicia por los crímenes de las dictaduras hasta la recuperación documental de experiencias efímeras que habían quedado por fuera de la escritura de la historia. Así, los archivos se han convertido progresivamente en elemento sustancial para la elaboración de perspectivas críticas sobre nuestro pasado y la posibilidad de elaborar nuevos futuros posibles.

Si bien a partir del trabajo con archivos, la historia y la historia del arte lograron confrontar los modelos canónicos de su relato, los archivos no son ya lugar exclusivo de estas disciplinas. Los fondos y colecciones documentales ya no sirven únicamente a quienes buscan en las fuentes primarias evidencias que les permitan confrontar hipótesis, probar argumentos o echar luz sobre el pasado artístico. Ahora, los materiales de archivo emergen también como objetos deseados por el mercado, tanto privado como institucional, que los busca para expandir sus colecciones y para exhibirlos en el espacio de galerías y museos. Los libros, folletos o revistas circulan mucho

más allá del espacio de guarda; su difusión aporta nuevas miradas que se alejan de su tradicional lugar como fuentes de investigación. Los documentos son analizados por sus cualidades formales, las características de su diseño o impresión, por sus decisiones técnicas en contextos culturales y políticos específicos. El archivo es un lugar central para investigar sobre la experimentación del arte moderno y contemporáneo, un espacio privilegiado que abre un campo infinito de investigación.

Sin embargo, este lugar de mayor visibilidad de los archivos lejos está de erigirse aún como una conquista definitiva en pos de su preservación. Las dinámicas contemporáneas presentan nuevos riesgos, que se suman a la todavía extensa falta de recursos para su guarda, procesamiento y consulta. Así, hoy nos preguntamos ¿hasta qué punto la circulación documental no pone en riesgo la conservación del orden originario dado por su productor o la integridad de un fondo documental? ¿Cómo lograr que el coleccionismo no atente contra las posibilidades de acceder a esos documentos? ¿De qué manera es posible encontrar una solución a los desafíos que plantea la relocalización de fondos en instituciones por fuera de América Latina?

Los cinco artículos presentes en el dossier abordan una variedad de problemas en torno a los archivos contemporáneos, su conformación, características formales, estrategias de exhibición y formas de acceder a ellos. Considerando una variedad de décadas, tipologías de archivo artístico y patrimonial, así como de geografías y lugares de enunciación política (México, Argentina, Uruguay, Estados Unidos y los intercambios o visiones panorámicos de la región latinoamericana), el dossier revisa, por ejemplo, experiencias que surgen de las y los propios artistas o de colectivos de la sociedad civil y el activismo retando lógicas oficiales. Así mismo, se analizan experiencias que, desde la institucionalización, plantean importantes retos en materia de democratización del patrimonio.

El primero de los artículos, de Natalia de la Rosa y Roselin Rodríguez Espinosa, se ocupa precisamente de cuestionar el territorio del archivo como categoría conceptual hegemónica y modelo de organización del conocimiento. A partir de planteamientos feministas, las autoras y curadoras discuten el proyecto “Despatriarcalizar el archivo”, fundado en 2020 en la Ciudad de México y a partir del cual generaron acercamientos colectivos a los archivos privados de dos icónicas artistas mujeres, Carla Rippey y Magali Lara, creadoras con sólidas trayectorias internacionales y con participación en algunos de los más importantes círculos artísticos de la década de 1970 a la actualidad. Al incidir en los archivos en estrecho diálogo con sus creadoras fue posible entenderlos desde condiciones vitales, materiales, biográficas y afectivas no convencionales, así como de tejer nuevas relaciones de sentido entre materiales

que fueron, a su vez, concebidos para ser mostrados mediante dispositivos curatoriales en espacios independientes. Mediante este ejercicio a contrapelo de los archivos y las historias oficiales, “Despatriarcalizar el archivo” plantea el reto de cuestionar críticamente a las instituciones artísticas, la conformación de colecciones por cuotas, las exigencias del mercado y la fetichización de ciertos objetos, poniendo al centro de la conversación la necesidad de proteger el sentido de resistencia colectiva de muchas prácticas artísticas, así como de mantener inestable y en disputa la memoria y las interpretaciones sobre los registros de archivo y las obras que resguardan.

El artículo de Clarisa López Galarza, Julio Lamilla y Natalia Aguerre es un interesante acercamiento a las revistas *Cisoria Arte y Hoje Hoja Hoy*, las cuales operaron como archivos expansivos de las prácticas del arte correo latinoamericano y transcontinental. Las publicaciones, hoy resguardadas en el Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo de la gran Buenos Aires, son analizadas desde su materialidad, características formales y ensamblajes donde yacen una variedad de propuestas artísticas que han muchas veces quedado dispersas o entre las que es difícil trazar conexiones. Al diseccionar las revistas como cartografías hápticas y poéticas, se hacen ostensible los modos de producción, circulación y recepción que caracterizaron el arte correista de los años setenta y ochenta, así como el régimen sensorio requerido para entender en toda su potencia este tipo de propuestas comunicativas y de experimentación conceptual en momentos de alta tensión social y política.

Los siguientes dos artículos son reflexiones puntuales sobre acervos privados y sus vicisitudes para llegar a formar parte de instituciones públicas. El acento está puesto en los agentes que dan sentido a dichos acervos o que fueron clave para su reconocimiento y conformación. Desde Montevideo, Carolina Porley aborda cómo la colección iconográfica y bibliográfica de Octavio Assunção (1904-1998), reputado coleccionista de álbumes, mapas, fotografías, dibujos, libros, etc. de alto valor para la historia uruguaya, es un muy interesante caso de estudio sobre las políticas de gestión patrimonial y el papel decisivo que pueden tener los agentes para su preservación, así como las disputas y disímiles posiciones sobre el papel del Estado en el resguardo del patrimonio historiográfico frente al protagonismo de particulares en la construcción de lo público.

Por otro lado, Ignacio Soneira se ocupa, desde Argentina, del papel fundamental de dos mujeres, Elizabeth Lanata (1936-2019) y Doris Halpin (1927-2020), en la conformación y reconocimiento póstumo de los archivos, en universidades nacionales, de quienes fueron sus esposos, el filósofo Rodolfo Kusch y el pintor Ricardo Carpani, respectivamente. Mediante un análisis comparativo, el autor revisa la agencia de las

viudas en modelar el legado de sus compañeros a partir de decisiones curatoriales de los fondos documentales que acabaron por definir qué tipo de recuperación de ideas se privilegiaron sobre otras. Si bien este agenciamiento las pone en un lugar de decisión importante, también se reconoce cómo implica un autoborramiento de su participación en la generación de los acervos, pues la autoría es cedida enteramente a los varones. Las decisiones de selección y producción de los acervos son interpretadas por el autor como parte de un posicionamiento político en favor de la conservación de los archivos en territorio argentino, así como de cierta intencionalidad de las viudas por ligar los legados de sus cónyuges a agendas políticas amplias, como la ambientalista, para el caso del filósofo, o la del kirchnerismo, en el caso del pintor.

Finalmente, el artículo de Arden Decker vuelve a situar la problemática de los archivos en clave regional y desde su necesaria consulta remota mediante copias digitales. A dos décadas de la creación de la plataforma web “Documentos de Arte latinoamericano y Latino” del Centro Internacional de las Artes de las Américas (ICAA) del Museum of Fine Arts, Houston, este artículo provee una imposterizable evaluación sobre el impacto de dicha iniciativa hemisférica y su aportación a la consolidación de investigaciones de historia del arte moderno y contemporáneo, a partir de fuentes primarias. El caso del ICAA resulta además interesante para plantear cuestiones prácticas sobre los beneficios de la digitalización de archivos documentales, así como los retos de sostenibilidad económica y permanente actualización tecnológica. Por otro lado, el caso de este archivo enteramente digital plantea una experiencia productiva sobre el resguardo digital de fuentes primarias, así como de las necesidades clasificatorias e infraestructura *sui generis* de un archivo de archivos, con gran variedad de objetos y procedencias. Así mismo, aunque no esté explícitamente abordado por su autora, el caso del ICAA es un sugerente modelo de democratización del conocimiento que merece ser pensado al lado de otros archivos que, en tiempos de restitución patrimonial y cuestionamientos al extractivismo colonial, siguen siendo vendidos y trasladados, desde países latinoamericanos, a museos, bibliotecas y universidades de Estados Unidos y Europa.

En suma, se abordan algunos de los que consideramos son los más importantes debates acerca de los archivos en América Latina. Asumimos que la discusión sobre éstos es, ineludiblemente, la discusión sobre cómo se producirá el conocimiento en torno al arte en los años venideros. Ese panorama estará definido, entre otros asuntos centrales, por las normativas de propiedad intelectual y acceso al conocimiento del *copyright* y el *copyleft*; el desarrollo y consolidación de adecuados estándares y descripciones archivísticos y catalográficos; el acceso a tecnologías de

preservación digital sostenibles en el tiempo; el rescate y relocalización de archivos; y sobre todo, el compromiso y fortaleza institucional que gobiernos, organizaciones y agentes individuales y colectivos mantengan para conservar los archivos y generar políticas que favorezcan la investigación y difusión de sus acervos. En otras palabras, los archivos son y serán el eje de la producción de conocimiento sobre arte: la diversidad de aspectos que atraviesan esta problemática ha sido el eje que ha guiado este número.

De la Rosa, Natalia; Rodríguez Espinosa, Roselin. “Curaduría de archivos y reescrituras de la historia. Dos casos expositivos”, *TAREA*, 9 (9), pp. 12-46.

RESUMEN

En este texto exploramos dos ejercicios curatoriales que permitieron repensar el trabajo con archivos, al desmontar y evidenciar diversos problemas inherentes a dicha categoría en tanto modelo de conocimiento para la organización del pasado. En concreto, presentamos la labor realizada paralelamente en el seminario y taller “Despatriarcalizar el archivo” (Ciudad de México, 2020) y las muestras dedicadas a los acervos personales de las artistas visuales mexicanas Carla Rippey y Magali Lara. “Despatriarcalizar el archivo” comenzó como un grupo de discusión y apoyo en respuesta al contexto político y social en México. En diálogo con dicho espacio realizamos dos exposiciones: *Carla Rippey. Cosas que pasan* (2020) y *Magali Lara. El agua no me basta para beberme la vida* (2021). En este ensayo describimos el proceso de trabajo, la conceptualización y las alternativas para repensar los archivos que estos ejemplos permitieron activar. El diálogo y trabajo con las artistas y los materiales revisados ofrecieron desde el formato curatorial algunas pautas para una metodología capaz de ampliar la perspectiva crítica sobre la investigación y exhibición de acervos, al mismo tiempo que reafirman la posibilidad de otras formas de resguardo y elaboración de la memoria.

Palabras clave: *archivo; archivos de artistas; curaduría; artes visuales; experimentación artística; neovanguardia mexicana*

Curating Archives and Rewriting History. Two Exhibitions

This text explores two curatorial exercises that represent an alternative to rethinking the work with archives. These exhibitions explored two different approaches relative to the archives as a model for the organization of the past. Specifically, we describe the work of Despatriarcalizar el archivo workshop and seminar (Mexico City, 2020), followed by the results of two exhibitions dedicated to Mexican artists Carla Rippey and Magali Lara. Despatriarcalizar el archivo began in Mexico City (2020) as a response to the social-political regime we confront in Mexico. In dialogue with this group, we organized two curatorial approaches: *Carla Rippey. Cosas que pasan* (2020) and *Magali Lara. El agua no me basta para beberme la vida* (2021). In this essay, we describe the process, conceptualization, and alternatives to rethinking archives. The dialogue with these artists and their archives contributes to generating some guidelines for a new methodology that broadens a critical perspective on the research and exhibition models while reaffirming the possibility of constructing memory.

Key Words: *archives; artists archives; curating; visual arts; Mexican Neo-Avant-garde*

Fecha de recepción: 27/08/2022

Fecha de aceptación: 04/10/2022

Curaduría de archivos y reescrituras de la historia. Dos casos expositivos

Natalia de la Rosa

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM / Posdoctorado,
Coordinación de Humanidades
nataliadelarosa83@gmail.com

Roselin Rodríguez Espinosa

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / Posgrado, Conacyt
respinosa@gmail.com

¿Cómo repensar el archivo?

¿Qué es el archivo sino un conjunto de tramas afectivas germinadas al borde de los lenguajes? Al examinar los materiales que conforman un acervo, frecuentemente nos encontramos buscando las formas personales que dan sostén a figuras de autoría; la vida detrás de la figura del artista. Una sed de narraciones nos ha conducido a creer descubrir en los archivos un lado invisible en las obras que las arropa y justifica. Sin embargo, cierto tipo de acervos personales, como el de las artistas visuales Carla Rippey y Magali Lara, permite otra clase de recorridos, entradas y salidas que poco tienen que ver con esos presupuestos del trabajo

archivístico y menos aún con la distinción entre arte y vida. Por el contrario, dejan entrever el lugar liminal donde los procesos creativos persiguen una forma que nunca basta. Abren un espacio donde el deseo de encontrar el lenguaje idóneo para compartir un sentir o un pensamiento no culmina en obras supuestamente acabadas, sino que muestra los momentos de tensión constante entre los códigos posibles y su plasticidad.

Esos espacios de tensión encontrados durante la investigación con archivos frecuentemente generan momentos de crisis, instantes de pasmo, sospecha e incertidumbre frente a lo que se nos muestra como huellas de la memoria de otras personas registradas en materialidades diversas. Tal experiencia está mediada por un cuerpo que no sólo se encuentra frente al archivo, analizándolo con la supuesta objetividad del historiador, sino que es un cuerpo permeado y atravesado por su contundencia de muchas maneras. Mismas que obedecen a muchos factores fluctuantes, pero sobre todo a cómo se va configurando nuestra subjetividad política. En particular, los cuestionamientos sobre cómo vemos, cómo deseamos ver y participar de ciertos procesos políticos contemporáneos nos han abierto simultáneamente múltiples interrogantes sobre cómo se han construido la miradas, cómo hemos aprendido a ver y qué queremos conservar y qué necesitamos replantear del conocimiento heredado.

Con estas inquietudes en mente organizamos el seminario y taller “Despatriarcalizar el archivo” en la Ciudad de México en febrero de 2020, considerando el neologismo propuesto por la escritora y activista boliviana María Galindo (2013).¹ Hasta la actualidad, está conformado por un grupo variado de investigadoras –archivistas, artistas visuales, escritoras, académicas, gestoras y curadoras– con un interés común en abordar colectivamente muchas interrogantes sobre las dinámicas de trabajo con materiales históricos y acervos diversos, sobre la forma en que se construyen los cánones de la historia del arte y en busca de generar herramientas frente a diversas violencias que persisten dentro del campo artístico y que nos interpelan (Fig. 1).²

1 El nombre del seminario-taller alude directamente al libro: Galindo, *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización* (2013).

2 Los resultados del taller, como bibliografía para libre descarga, colaboraciones, audios, desarrollo de proyectos, pueden consultarse en: <<https://despatriarcalizarelarchivo.hotglue.me/>> (acceso 31/10/2022). Las participantes de esta primera etapa fueron: Daniela Bojórquez Vértiz, Alejandra Bolaños, Natalia de la Rosa, Elva Peniche Monfort, Vania Macías Osorno, Roselin Rodríguez Espinosa, Gemma Argüello Manresa, Karen Cordero Reiman, Gerardo Contreras Vázquez, Jaime González Solís, Alejandra Moreno, Christine Adler, Rebeca Barquera, Eunice Adorno, Virginia Colwell.



FIGURA 1. Dilatado Animación, *Despatriarcalizar el Archivo*, collage digital, 2021.

En una primera etapa del seminario-taller, y a través de la escucha, el acompañamiento, la lectura conjunta y el debate, comenzó una revisión crítica a la noción de “archivo” como un dispositivo (Agamben, 2015) que sostiene las condiciones de la gubernamentalidad y el saber colonial, patriarcal y heteronormado, para proponer una crítica sobre sus formas de operación (Butler, 2008, pp. 141-167). Como complemento, buscamos herramientas que nos permitieran la conformación de archivos alternos. Esta reformulación a las normas de investigación y narración sobre el pasado exigió, a su vez, alternativas metodológicas (Rolnik, 2019). Iniciamos la configuración de archivos transversales con datos difusos, información censurada, materialidades vivas, cruce de afectos, clasificaciones alteradas y juegos con la ficción (Ahmed, 2017; Rivera Garza, 2013). Herramientas que permitieron el quiebre en la exigencia de objetividad y veracidad de la investigación histórica (Azoulay, 2014), como expusimos en *La Manifiesta* del seminario-taller:

- Encontremos en el archivo los elementos que desestabilizan/quiebran la estructura patriarcal-colonial del saber y con ello pongamos en crisis su propia condición de archivo.
- Exploremos el ámbito del “aún no”. Lo que aún no ha sido dicho, lo que se encuentra en medio del secreto, en los pliegues, en los

silencios, en los rastros, en lo que no está y lo que hace falta, en la intemperie.

- Hay que escuchar las experiencias ocultas en el documento. Escuchar los afectos, la fragilidad, el dolor, el enojo, la injusticia, la memoria de la frustración y de la alegría compartida.

- Reparemos en los detalles que pueden parecer menores, sin importancia, descalificados como documento: el rumor, el chisme, lo íntimo, la nota al margen, el garabato y la tachadura. En los signos de arrepentimiento, de titubeo, de vulnerabilidad.

- Pensemos en otras formas de la memoria, las no institucionalizadas como los archivos familiares, migrantes y domésticos; como lo que se guarda por mucho tiempo para acompañarnos, el archivo de las carteras, de los altares, de los separadores de libros, lo que guardamos en la cajita. El archivo como una casa, la casa como un archivo.

- Repensar, replantear, copiar, cortar, fragmentar, pegar, reescribir, reapropiar, imaginar, cuidar, ficcionar, intuir, inventar, empatizar... En esos actos se encuentra también nuestra lucha.

- Ficcionar. Cuestionar el archivo como pauta de validación de verdad y pensarlo como invención, tejido, constelación abierta a recombinaciones.³

Estos postulados y la formación de seminario respondieron a la necesidad de poner en marcha alternativas para el trabajo con la memoria, como una reacción al contexto necropatriarcal que habitamos en México,⁴ tomando como referencia a la teórica y activista transfeminista Sayak Valencia,⁵ quien tras explicar el contexto del *capitalismo gore*, pro-

3 *La Manifiesta para despatriarcalizar el archivo*: <<https://despatriarcalizarelarchivo.hotglue.me/?manifiesta>> (acceso 31/10/2022). Entre las autoras que inspiraron este escrito están: María Galindo, Silvia Federici, Griselda Pollock, Mieke Bal, Donna Haraway, Suely Rolnik, Natalia Ginzburg, Judith Butler, Sayak Valencia, Gloria Anzaldúa, Julietta Singh, Yásnaya Elena Aguilar Gil, Eve Tuck, Ariella Azoulay, Sarah Ahmed, Audre Lorde, Denisse Ferreira da Silva, Cristina Rivera Garza, Sara Uribe, Marisa J. Fuentes, Hélène Cixous, entre otras.

4 Explica la teórica tijuaneña Sayak Valencia a partir de su apuesta de política *post-mortem*: "En este contexto es urgente hacer alianzas entre los movimientos feministas, pues estamos en la era donde los actos políticos parecen tener sentido solo de manera *postmortem*, donde el reclamo feminista central es no ser asesinadas, como lo muestran los movimientos transnacionales que se representan en redes sociales virtuales con los hashtags #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos, y donde las herramientas y discursos de nuestras luchas son expropiados por la cara amable de las *democracias fascistas* a través de la mercantilización cosmética de nuestras demandas políticas. En este espacio social de convergencia entre mercados y protestas, la necropolítica se expande como exterior constitutivo que nos cerca y nos quiere inertes y segregadxs" (Valencia, 2018, p. 30).

5 El término necropatriarcal es utilizado por Valencia desde una revisión a su trabajo inicial (*Capitalismo gore*), publicado en el año 2010. Actualiza la definición de la necropolítica expuesta por Achille Mbembe, centrada en el racismo e inspirada, a su vez, por la obra de Michel Foucault. Para el filósofo camerunés la soberanía resulta el poder de dar vida o muerte del que disponen los dirigentes africanos sobre el pueblo a partir de una "economía de muerte", que se revela como un fin en sí mismo. La necropolítica es descrita por Valencia de la siguiente

pone imaginar alternativas a futuro para contrarrestar este proceso centrado en la violencia sistemática contra los cuerpos, ya sean feminizados, disidentes o subalternos (Valencia, 2010). Fue así que nos centramos en poner atención, extender y cruzar la reflexión sobre el archivo hacia el contexto expositivo desde una operación crítica (Murawska-Muthesius y Piotrowski, 2015). A partir de este acercamiento, y compartiendo preguntas con el grupo “Despatriarcalizar el archivo”, nos encargamos de repensar las siguientes cuestiones desde la curaduría, para abrir otro espacio de acción: ¿Qué es un archivo? ¿Qué es un museo? ¿Cuáles son las condiciones de “lo público” que podemos reconsiderar al concebir de otra forma estos espacios? ¿Qué posibilidades ofrece la revisión en el presente de materiales del pasado? ¿Cómo conformar otros archivos y qué otras formas de exponerlos existen?

Los museos representan uno de los instrumentos más efectivos para la constitución del proyecto de la modernidad (Déotte, 2007). Las arquitecturas y gabinetes de estos recintos fueron diseñados como repositorios destinados a sustentar desde la estética y el ámbito de lo sensible a los proyectos imperialistas y los nacionalismos en consolidación a partir del siglo XVIII, bajo las consideraciones de lo que implicaba la ciudadanía para estos estados-nación (Tenorio-Trillo, 1998). En diálogo con la historiografía reciente dedicada a los espacios culturales, las historias de las exhibiciones y los estudios sobre museos en el ámbito regional (Cruz, Gray, Velázquez, 2016; Greet y McDaniel, 2018; Cortés Aliaga y Bermejo, 2019) o con las muestras dedicadas a redefinir un canon desde los feminismos,⁶ diseñamos una “intervención historiográfica” dedicada a los archivos desde la curaduría y la escritura colectiva, espacio

forma en *Capitalismo gore*: “En la época actual la muerte se erige como centro de la biopolítica, transformándola en necropolítica” (2010, p. 142). El uso del neologismo necropatriarcal permite centrar la atención en la economía de muerte hacia a los cuerpos feminizados, concebidos como mercancías simbólicas destinadas a sostener el capitalismo en contextos tercermundistas como el mexicano y el latinoamericano, “desde una política misógina y autoritaria de gobernar donde ha permanecido la violencia”. Véase también: (Díaz Hernández, 2020).

6 Entre las muestras recientes que plantean visitar la historia en diálogo con los estudios de género y los feminismos están: *Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* (Hammer Museum, Los Ángeles, 2017) curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta; *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2021), curada por Georgina Gluzman; *Cecilia Vicuña. Veroir el fracaso iluminado* (Witte de With Center for Contemporary Art, Róterdam, 2019), curada por Miguel López. En México, algunas exhibiciones referenciales fueron: *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte* (Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2016), curada por Karen Cordero; El Laboratorio Curatorial Feminista para “M68 Ciudadanías en Movimiento” (Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2018), coordinado por Julia Antivilo y Emanuela Borzacchiello; o el trabajo de exhibiciones virtuales realizado en Muma, Museo de las Mujeres, con iniciativas como *Visita al archivo de Ana Victoria Jiménez* (2013), propuesto por Mónica Mayer.

en el que investigación y práctica artística se entremezclaron.⁷ La exposición significó nuestra vía para dicha apertura, a través de las fisuras en los formatos tradicionales de exposición (Pollock, 2010), siendo el museo un elemento que históricamente ha estado en conexión con el archivo, y que tiene como cualidad la afectación directa en la subjetividad y las condiciones del saber (Déotte, 2007).

En ese sentido, nuestros ejercicios expositivos mantienen un diálogo directo con iniciativas que utilizan al archivo o conforman archivos como medio para la producción artística.⁸ Para nombrar algunos casos, existe un vínculo con la obra de la colectiva INVASORIX.⁹ Nina Hoetchl, una de las integrantes de este grupo de trabajo, explica que muchas de sus acciones parten de una labor de archivo, a partir de la lectura de autoras como Kate Eichhoron (2013) y Michelle Caswell (2021). En el caso de Eichhoron, esta investigadora destaca las posibilidades que el giro archivístico ha dado para una nueva etapa de los feminismos,¹⁰ ya que “el archivo no es necesariamente ni un destino ni una barrera impenetrable a romper, sino más bien un sitio y una práctica integral para la creación de conocimiento, la producción cultural y el activismo”

7 Nos referimos al trabajo con Los Yacuis. Grupo de Estudios Sub-Críticos (Ciudad de México, 2016). Fundado por Daniel Aguilar Ruvalcaba, Nika Chilewich, Natalia de la Rosa, Julio García Murillo y Roselin Rodríguez. Actualmente coordinan el grupo: García Murillo, De la Rosa y Rodríguez. Colectivo de artistas, curadores y escritores que genera lecturas, proyectos artísticos, editoriales y pedagógicos. A partir de estrategias de intervención historiográfica investigan figuras críticas e inestables del no-objetualismo continental, ficciones transnacionales y glosas hemisféricas desde una mirada de estrabismo conceptualista y gestos de travestismo cultural. Entre las muestras realizadas con el colectivo destacan: *Juan Acha. Por una problemática artística* (Museo de Arte Moderno, Ciudad de México 2016) y *Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural* (Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2018).

8 Este marco de análisis ha sido expuesto por Ana Longoni, quien a partir de los casos en Argentina (Museo del Puerto), Perú (Museo Travesti) y México (Museo Salinas), propone el concepto de “dispositivos museales críticos” (Longoni, 2019).

9 INVASORIX es un grupo de trabajo feminista queer/cuir que produce canciones, videoclips, publicaciones DIY, lecturas de tarot y presentaciones performáticas. “Desde 2013 están estacionadxs en la Ciudad de México del planeta tierra. Desde aquí tejen redes con seres y lugares, hacen encuentros intergalácticos, multi-espaciales y poli-temporales. INVASORIX mismix tiene 523 años, según el calendario gregoriano. ¡No son novatix, pero hay demasiadas cosas que aprender y desprender en este planeta! En la tierra, a través del diálogo constante entre ellas, con sus amigxs imaginarias –Gloria Anzaldúa, Silvia Federici, bell hooks, Pedro Lemebel, Silvia Rivera Cusicanqui, María Sabina, Rita Laura Segato, Annie Sprinkle, etc. – y en colaboraciones con sus amgxs reales– Mariana Dávila “La terrorista del sabor”, Dayra Fyha, Sonia Madrigal, Erandi Villavicencio, etc. cuestionan los roles de género y los cometidos de lxs artistas, reflexionan sobre violencias entre lxs terrícolas y contra el planeta tierra, y sueñan formas alternas y/o utópicas de estar y ser”. Disponible en: <<https://invasorix.tumblr.com/about>> (acceso 31/10/2022).

10 Se refiere a los procesos intelectuales que respondieron a los escritos de Michel Foucault, quien ofreció una base teórica para repensar tanto la historia como el archivo, entre los que se encuentra la posterior publicación de *Mal de archivo* y *Fiebre de archivo* de Jacques Derrida.

(Eichhoron, 2013, p. 3).¹¹ La relevancia que otorga Eichhoron a estas nuevas preguntas sobre los archivos en la etapa neoliberal, característica por la captura de la historia y la memoria, destaca en que, al centrar su atención en los acervos alternos, feministas y *queer*, es posible atacar un relato que se nos presenta como único e inamovible. En ese sentido, el archivo se convierte en un espacio capaz de recuperar el pasado y los vínculos con ciertos legados, epistemes y traumas que tienen sentido en el presente y que pueden ejercer una condición política sobre él. Al recuperar la crítica que hace Wendy Brown a las condiciones de la economía neoliberal, Eichhoron expone que este vuelco, más que pensar las condiciones técnicas de los fondos documentales, se ha asumido en términos historiográficos al situar una “política genealógica” (genealogical politics), en la que no se trata de marcar orígenes, sino accidentes, conflictos y condiciones azarosas (Eichhoron, 2013, p. 7). Caswell, también desde la óptica de los estudios sobre archivo, destaca que estos nuevos enfoques dan cabida a activaciones de acervos por parte de lo que denominan como “comunidades minoritarias”, destinadas a construir estrategias de solidaridad, romper las narrativas progresistas lineales y fisurar los círculos donde la opresión es ejercida (Caswell, 2021, p. 12). Desde la práctica artística, pedagógica y editorial, INVASORIX ha puesto en marcha estas condiciones para el despliegue del archivo, como sucedió con el *Primer cuaderno feminista cuir* (2017), en el que conjuntan letras de canciones, máscaras, bigotes, ilustraciones y textos de autoras que dan sentido a su propia genealogía: Victoria Gray, Andrea Barragán, Irmgard Emmelhainz, Precarias a la deriva, María Ruido, Silvia Federici, Mágina Millán, Gloria Anzaldúa y Sara Ahmed.

Otro ejemplo cercano a nuestra metodología es el trabajo de la artista colombo-americana Yohanna M. Roa. La particularidad de esta apuesta desde el arte y el trabajo textil es que la obra formula constantemente otras versiones de archivos, museos y exposiciones. En proyectos como *Mujer-Textil* (2022), Roa interviene espacios de exhibición para construir nuevos archivos y museos, al entremezclar: el arte con la costura; la escritura con el bordado; el arte culto y el arte decorativo; el trabajo maquínico con el trabajo manual; las formas de conocimiento hegemónicas con epistemologías alternas. Por tanto, los ejercicios curatoriales que propusimos

11 En el original: “For a younger generation of feminists, the archive is not necessarily either a destination or an impenetrable barrier to be breached, but rather a site and practice integral to knowledge making, cultural production, and activism. The archive is where academic and activist work frequently converge”. Traducción de las autoras. En esta reflexión también apunta la relación que las generaciones nacidas entre o posteriormente a la segunda ola del feminismo, utilizan estos mismos archivos para generar nuevos cuestionamientos y miradas en retrospectiva crítica desde las necesidades del presente.

contienen las consideraciones antes señaladas. Son exposiciones dedicadas a buscar formas alternas de narrar el pasado, al subrayar otras posibles líneas de explicación histórica y vínculos intergeneracionales. Los archivos de estas dos mujeres artistas tienen particularidades que inspiraron un acercamiento creativo al archivo, ya que contenían formas de clasificación coincidentes con su práctica artística, en forma de yuxtaposición y *collage*, en el caso de Carla Rippey; o desde las alteraciones del lenguaje y la reflexión sobre la identidad, para Magali Lara. De cierta forma, el cruce entre el estudio de la obra y las formas de resguardo del archivo dieron la pauta para la definición museográfica y curatorial, junto a una apertura pública –condición de cualquier exposición– de estos materiales personales. Partimos de las propias características de los acervos, tanto materiales como conceptuales, con el objetivo de que mantuvieran esas condiciones en el espacio expositivo. Contrario a las muestras institucionales de materiales documentales, en las que se respetan las reglas de una investigación de corte más tradicional, y donde hay un acercamiento objetivo y un compromiso con la veracidad de las fuentes expuestas, buscamos un modelo de producción que siguiera las técnicas y estrategias artísticas de las autoras, y donde no hubiera una diferenciación entre documento y obra artística, y tampoco entre una copia o el original. El diseño museográfico, realizado por Valentina de la Rosa, funcionó de acuerdo a estas condiciones de lectura, a partir de un mobiliario y montaje que rompieron con un acercamiento rígido u hostil, característico de los archivos, y que, por el contrario, expresaron una extensión y complemento narrativo.

A partir de este conjunto de ideas, las autoras de este texto curamos las exposiciones *Carla Rippey. Cosas que pasan* (2020) y *Magali Lara. El agua no me basta para beberme la vida* (2021). La primera de ellas dió apertura a modo de preámbulo al Seminario-taller, como una invitación a trabajar en torno a las ideas y posturas antes mencionadas, el cual comenzó semanas antes de la llegada de la pandemia de COVID-19. Ante el panorama de crisis global y salud pública, la muestra tuvo que enfrentar un cierre prematuro y el seminario modificó su espacio de trabajo al digital.¹² La segunda de ellas, tuvo lugar al culminar la primera

12 En cierta forma, además de ser un espacio para la reflexión del archivo y nuestras posturas como investigadoras o artistas, el seminario funcionó como un espacio de acompañamiento y escucha durante el periodo más duro de la cuarentena. Realizamos trabajos que respondieron a este contexto, como una serie de audios que dieron la oportunidad de referir a nuestros temas de trabajo, pero también como un soporte colectivo. Para escuchar estos materiales titulados “Audios” (2020), visitar: <<https://despatriarcalizarelarchivo.hotglue.me/?audios/>> (acceso 31/10/2022). Además, a partir del mismo grupo, pensamos juntas formas para dar salida a la muestra desde el encierro y a través del formato digital. Como resultado, realizamos una entrevista colectiva a Carla Rippey, acompañada por los materiales de la exposición. Para su consultar “Carla Rippey en entrevista con Seminario Despatriarcalizar el Archivo (2020)”, visitar: <https://www.youtube.com/watch?v=_ai-zgZKtyE&t=287s> (acceso 31/10/2022).

fase del seminario, por lo que incorporó algunas reflexiones generadas allí en combinación con investigaciones paralelas que llevamos a cabo.

Ambas muestras hicieron eco de una serie de discusiones de la época en que fueron producidos los materiales (en mayor medida, décadas de 1970 y 1980) que destellan y recobran un sentido en nuestro presente. Una de esas resonancias nos llevó a enfatizar las formas en que cada artista construyó una memoria propia. En el caso de Rippey, como se verá, a través de la conformación de archivos de imágenes encontradas como repertorios visuales para sus producciones y de obras que aluden a situaciones emocionales cruciales de su vida (la maternidad, el divorcio, las rupturas afectivas); en el caso de Lara, trazando genealogías compuestas por otras artistas y escritoras (Frida Kahlo, Pita Amor, Margo Glantz) y registros de vínculos afectivos determinantes en su trayectoria.

En ambos casos, dichos registros se encontraron frecuentemente en materiales que por su condición íntima habían permanecido inéditos. De modo que destacarlos, permitió bifurcar ciertas narrativas no sólo sobre el lugar de la producción de ambas artistas en la historia del arte local, sino sobre la forma misma en que la historia del período se ha conformado. Al tratarse en ambos casos de archivos personales, es decir de materiales resguardados por algún valor singular aunque no siempre consciente, fue posible identificar una especie de autonarración que configura un lugar de afirmación divergente de los relatos públicos sobre sus figuras. Es así que la intimidad en ellos funciona, como ha sugerido la antropóloga argentina Paula Sibilia, como un lugar de afirmación y generación de la propia subjetividad, donde la “ficción gramatical” que “organiza la experiencia en la primera persona del singular” a través de múltiples formas de escrituras e imágenes, produce el “yo” (Sibilia, 2008). Sin embargo, siguiendo la proposición de la misma autora, también evidencia que todo discurso de este tipo es dialógico y su naturaleza es siempre intersubjetiva, es decir está conformada por diversas voces al interior de la propia autonarración. Este aspecto fue clave para describir las redes de vínculos cercanos alrededor de cada artista. Adicionalmente, el énfasis curatorial en materiales íntimos (cartas, cuadernos, bocetos, apuntes), permitió destacar ese carácter de la intimidad, descrito por el filósofo español José Luis Pardo (1996), no como algo esotérico e inaccesible, sino como un “efecto de lenguaje” que presupone una comunidad y se caracteriza por un doblez (sentido/significado, animalidad/racionalidad), por constantes desviaciones e inclinaciones indecibles, o por carecer de apoyos firmes. (Pardo, 1996, p. 45).

Esta perspectiva en ambas curadurías, como se verá a continuación, no es inseparable del propio interés de las artistas en la época por inventar estrategias de autonarración frente a una historia del arte que

históricamente había excluido a las mujeres. Tal como han mencionado las artistas en varias ocasiones, el ejercicio constante de autonarrarse a través de la escritura y de la realización de obras que aludían a vivencias personales, fue esencial para elaborar un lenguaje propio y un lugar de afirmación como mujeres artistas. En ambos casos, ese tipo de materiales, contenidos en dibujos, poemas, grabados, anotaciones, fotografías, *collage*, entre otros medios y soportes, dialogaban con el lema “lo personal es político”, paradigma de la diferencia durante la segunda ola feminista,¹³ a cuyo ideario ambas artistas fueron, si no militantes, sí cercanas en distintas coyunturas.¹⁴ Sin embargo, la apuesta de reenfocar este aspecto desde el presente propone actualizar la mirada a esos archivos a la luz de las discusiones actuales, donde las potencias de lo íntimo pueden ser otras, si están en función de metodologías curatoriales que permitan desmontar las formas convencionales de hacer historia del arte —que, incluso cuando se ha tratado de mujeres artistas, han reiterado en biografías individuales, autorías solitarias, grandes obras terminadas y “autorizadas” por el campo del arte—. En su lugar, partimos de visibilizar sus redes de apoyo,¹⁵ los vínculos afectivos y profesionales detrás de la producción, los trabajos múltiples que realizan las artistas para sostenerse económicamente, los detalles y supuestas insignificancias de los acervos; así como los pensamientos y sensibilidades que fueron dando forma a su subjetividad política, creando para ellas y las otras un lugar de reconocimiento en la cultura.

Carla Rippey. Resonancias de lo inconfesable

Como parte de la apertura de “Despatriarcalizar el archivo” las autoras de este texto trabajamos en la curaduría de una exhibición sobre el archivo personal de Carla Rippey (Fig. 2), artista norteamericana migrada

13 Sobre cómo el lema “lo personal es político” del paradigma de la diferencia de la segunda ola feminista afectó la producción artística por mujeres en los setenta y su progresiva conciencia de la intimidad como un lugar de enunciación, consultar el texto de amplia circulación en la época: (Pineda, 1984). Para una revisión histórica de los pormenores de ese momento histórico ver: (Lau, 2016).

14 Los debates de la época en el campo artístico pueden encontrarse en la edición especial de la revista *Artes Visuales*, realizada en el marco del año internacional de la mujer en 1975. Consultar: (Stellweg, 1976). Andrea Giunta otorgó un papel central a este número de la revista pionero de las discusiones sobre arte feminista y realizado por mujeres, en la escena mexicana y latinoamericana (Giunta, 2019).

15 La exploración de una metodología enfocada en las redes de colaboración entre mujeres artistas, es puesta en práctica actualmente en el proyecto editorial y expositivo “Coordenadas móviles. Redes de colaboración entre mujeres en el arte y la cultura en México (1975-1986)” realizado por Gemma Argüello, Natalia de la Rosa, Carla Lamoyi y Roselin Rodríguez, apoyado por la Fundación Jumex Arte Contemporáneo (2021) y por el Patronato de Arte contemporáneo (2022), de próxima publicación e inauguración.

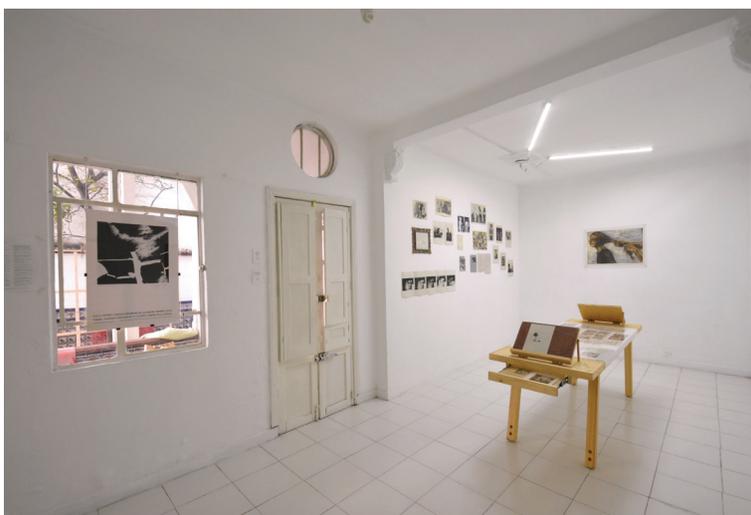


FIGURA 2. Vista de la exposición Carla Rippey. *Cosas que pasan*, Biquini Wax EPS, febrero 2020. Ciudad de México. Fotografía de Andrew Roberts.

a México en 1973, cuyo trabajo empleó estrategias del arte conceptual, la neográfica y el dibujo, vinculadas al pensamiento feminista de la época. La artista también fue una de las pocas mujeres que formaron parte de la llamada generación de “los grupos” y como la mayoría de ellas, ha sido poco estudiada.

Carla Rippey, nació en Kansas, Estados Unidos en 1950. En 1968 viajó a París para hacer una estancia de algunos meses en la Sorbona y en 1969 realizó estudios universitarios en la State University of New York en Old Westbury. Durante estos años, y como parte de su proceso educativo, trabajó en diseño e impresión *offset* en la editorial alternativa The New England Free Press en Boston, Massachusetts, que proveía servicios de impresión a bajo costo a organizaciones para los movimientos radicales de las décadas de 1960 y 70. En esta época, Rippey participó en el movimiento feminista en Boston, donde vivió en una comuna de mujeres, con quienes fundó un centro de activismo y realizó pósteres para diversas organizaciones. Posteriormente, viajó a Chile en 1972, donde estudió algunos cursos en la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile, entre ellos uno dedicado al grabado en metal. Participó en el Movimiento de la Unidad Popular de Salvador Allende con el diseño de carteles y otros formatos gráficos de propaganda, actividad política que la llevó a exiliarse nuevamente, esta vez a México. Una vez en la capital del país, formó parte de la

escena de artistas experimentales de Los Grupos al integrarse a Peyote y la Compañía,¹⁶ donde fue su único miembro femenino (circunstancia habitual en este tipo de colectivos). Al mismo tiempo, participó en la fundación de los Infrarrealistas y trabajó de cerca con uno de sus autores más relevantes, el escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), para quien realizó la imagen de la portada de su primer libro, *Reinventar el amor*, publicado por el Taller Martín Pescador de Juan Pascoe. Este recorrido biográfico es muy importante, ya que es fundamental para comprender la definición de la propuesta artística de Rippey cuya manera sui géneris de trabajar con imágenes compone variadas formas de archivos, como se verá a continuación.

La idea de realizar la exhibición surgió a partir de diversas inquietudes. Por un lado, estaba inmersa en el acercamiento crítico a la historiografía del arte mexicano de la década de los setenta y ochenta que habíamos llevado a cabo en colectivo, como explicamos anteriormente, a través del cruce entre investigación histórica y curaduría. Del mismo modo, frente a la coyuntura nacional, fue una respuesta a los efectos de una política de violencia general, como también expusimos previamente. La muestra fue concebida como un ejercicio de exploración en torno a una memoria afectiva resguardada en fotografías, maquetas, fotomontajes, cartas, poemas, notas y cuadernos de apuntes, entre las décadas de 1970 y 1990.¹⁷ Dichos indicios visuales y textuales revelaron la complejidad de un conjunto de redes personales y creativas de la artista, así como una mirada singularizada que cuestionó los roles de género a lo largo de su vida y obra.

La potencia de los rastros materiales reunidos permitieron evocar momentos donde la cotidianidad se contagia con la producción artística. Es el caso de la experiencia de la maternidad y la crianza inseparable del trabajo en el estudio para sostener la vida, como se observó a través del registro fotográfico *Carla Rippey en su taller* (1979) (Fig. 3), que revela un momento de independización tras su divorcio y “época gitana” de la grabadora, “viendo dónde podría trabajar y vivir”; o a través del dibujo infantil de Luciano Pascoe Rippey, en el que vemos un tórculo y la conmovedora frase “Mi mamá hace grabados ¡porque le gusta el arte! y para poder comer” (Carla Rippey, comunicación personal, 2019) (Fig. 4).¹⁸

16 Peyote y la Compañía (1978-1984) fue conformado por: Adolfo Patiño, Armando Cristeto, Carla Rippey, Esteban Azamar, Ángel de la Rueda, Terry Holiday, Alberto y Jorge Pergón y Ramón Sánchez Lira.

17 *Carla Rippey. Cosas que pasan* fue inaugurada en Biquini Wax EPS, espacio independiente de la Ciudad de México y que fue la sede inicial del seminario-taller Despatriarcalizar el Archivo, previamente a la pandemia de COVID-19. La muestra dio la bienvenida al grupo de participantes y funcionó como detonador del mismo.

18 Cuenta Rippey sobre las transformaciones del dibujo: “Cuando hizo mi retrato, nada más puso ‘mi mamá hace grabados para poder comer’. Fue muy acertado, pero me desconcertó



FIGURA 3. Adolfo Patiño, *Carla Rippey en su taller*, plata sobre gelatina, 1979. Fondo Carla Rippey, Centro de documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM. Cortesía de la artista.



FIGURA 4. Luciano Pascoe Rippey, *Mi mamá hace grabados para poder comer*, lápiz sobre papel, 1980. Colección de la artista.

Adicionalmente, la muestra contó con diversas formas de asimilación de vínculos con masculinidades que formaron parte de su vida, en pareja, amistad y en el entorno de la creación colectiva. Sobre este caso mostramos una selección de imágenes que forman parte de lo que ella denomina “archivos de hombres”, consistentes en colecciones de imágenes con las que ha indagado y exhibido asuntos problemáticos en torno a la construcción del género en la cultura de masas. Desde 1980, la artista había reunido imágenes de hombres publicadas en revistas y archivos que compraba a fotógrafos ambulantes para, en la mayoría de los casos, realizar *collages* y dibujos. Explica la autora: “Tengo muchos *collages* que hacía como ensayos para dibujos, algunos forman parte de mis juegos con la reinención de la masculinidad a partir de recomponer imágenes de hombres”. Una de estas maquetas se titula *Maqueta para obra no realizada “El concierto”*. La foto original mostraba a un domador con un leopardo y Rippey agregó dos cuerpos femeninos a la composición. Con estos agregados, ha afirmado “cuestionaba la forma en que los hombres quieren controlar a las mujeres así como la participación de las mujeres en ese proceso” (Carla Rippey, comunicación personal, 2022).

En este mismo ámbito de señalamiento y reflexión en torno a la masculinidad, realizamos una pausa en el vínculo personal y laboral con el Grupo Peyote y la Compañía, donde ella fue su único miembro femenino, y con Adolfo Patiño (1954-2005) quien fue su pareja por muchos años. Respecto a su colaboración colectiva, los materiales daban muestra de la organización jerárquica del grupo, con Patiño a la cabeza, como evidenció un organigrama publicado para el catálogo “Peyote y la Compañía en la galería Tierra Adentro del INBA”, muestra que finalmente no se inauguró.¹⁹ Varios materiales dan cuenta de la relación compleja que sostuvo con Adolfo “Peyote”, como es el caso de una fotografía sutilmente rasgada que fue una de las pocas sobrevivientes de tantas que ella destruyó a raíz de las aficciones que le produjo la relación (Fig. 5); o la página de un cuaderno de amor donde se encuentran dos cabellos, uno de cada uno entrelazados en una página, sellados con cinta adhesiva, como una especie de hechizo. Por último, agregamos un apunte sobre su relación de amistad y comunicación epistolar con Roberto Bolaño buscando exhibir el lado más vital,

mucho. Imagino que a mis hijos les decía ‘¡Si no me dejan trabajar, no vamos a poder comer!’ Tal cual. Pero como esta verdad me fue demasiado cruda, le dije ‘tienes que decir también ‘porque me gusta el arte’, entonces lo arruiné pues lo que escribí primero era mucho más contundente y menos cursi’” (Carla Rippey, comunicación personal, 2019).

19 Peyote y la Compañía organizó una exposición para la galería Tierra Adentro del INBA en 1984. El montaje no se logró porque Adolfo Patiño y Armando Cristeto estaban en Cuba en la Bienal de la Habana y no pudieron conseguir un vuelo de regreso a tiempo. Del grupo no había nadie en México dispuesto a encargarse del montaje y Rippey se encontraba en Xalapa, por ende la exposición se canceló, sin embargo, el folleto ya estaba impreso. Carla Rippey, comunicación personal, 2019. Archivo en catalogación. Cortesía de la artista.

accidentado y discontinuo de ese vínculo, que la mitología en torno a la figura del escritor ha reducido frecuentemente a una especie de musa y personaje secundario de sus obras.

La metodología que orientó este trabajo se formó a partir de comprender la propia lógica de organización interna de los materiales guardados por Rippey. Pues ella es una artista para quien los archivos no son sólo el respaldo de información de las obras, sino que su forma de trabajar con imágenes y textos componen constantemente acervos variados. De ahí encontramos que lo resguardado son evidencias de vínculos y aún más, de la forma en que ella los fue construyendo y procesando a través de personales estrategias de sanación, de distancias y acercamientos, de comprender la propia vulnerabilidad e ir creando un lugar propio siendo mujer, migrante y madre soltera en un campo de arte local sumamente patriarcal. En ese mismo tenor, el reto curatorial de conservar en la narración de la muestra la presencia de las dos figuras masculinas mencionadas, fue desviar el protagonismo del que ellos han gozado en la historiografía, hacia cómo ellos aparecen en la mirada de Rippey, cómo se sitúan, con qué rasgos en su imaginario y su memoria de aquellos años. Las respuestas a estas preguntas emergieron del propio tratamiento que realiza la artista sobre los materiales a través de la yuxtaposición, el *collage*, el borrado y la apropiación. Con lo cual comprendimos que siempre existe en su mirada una búsqueda al mismo tiempo que una invención, donde esas figuras masculinas son representadas de otra manera: ironizadas, fragilizadas, evidenciados en sus desatinos sin exentar rastros de estrechos vínculos de generosidad y entendimiento.



FIGURA 5. Alejandro Deschamps, Adolfo Patiño y Carla Rippey en la televisión, plata sobre gelatina, 1979. Fondo Carla Rippey, Centro de documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM. Cortesía de la artista.

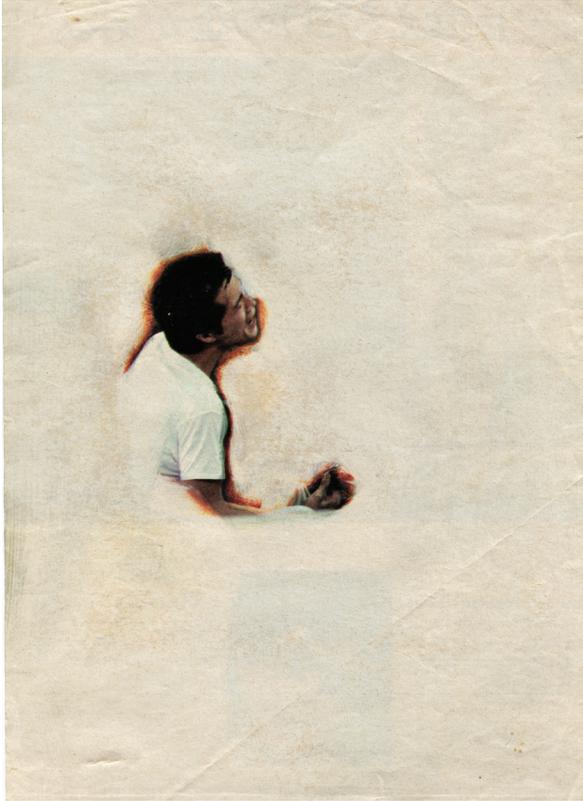


FIGURA 6. Carla Rippey, *Sin título*, despintado, 1979. Fondo Carla Rippey, Centro de documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM. Cortesía de la artista.

Sus intervenciones sobre imágenes fotográficas eran realizadas con láminas encontradas en revistas, libros y postales antiguas recolectadas en mercados callejeros. Con ellas experimentó varias técnicas como el despintado y el transfer. La primera consiste en borrar con solvente áreas determinadas de páginas de revistas preservando un gesto o una figura de expresión ambigua, como pudo verse en dos de las obras expuestas en las salas (Fig. 6). La segunda consistía en trasladar imágenes impresas a otros soportes, también por medio de un solvente. Fue una técnica practicada desde la década de 1950 en Estados Unidos y empleada por los artistas experimentales de los setenta, de un modo que abrió considerablemente el repertorio de posibilidades de la neográfica, término acuñado por la crítica de arte Raquel Tibol (1984) para articular estas prácticas. Al conjunto de obras realizadas con estos

procedimientos y considerando la acción de reutilizar imágenes Rippey lo llamó “historias hechas de otras historias”.

Resultó relevante exhibir algunos vestigios de procesos y obras terminadas de su trabajo experimental de las décadas de los setenta y comienzos de los ochenta, porque un vacío en la historiografía local había sido justo este tipo de prácticas con imágenes fotográficas, que posteriormente sustentaron su reconocimiento como pionera del posmodernismo mexicano (Manrique, 1993). De la trayectoria de Rippey se habían estudiado mayormente sus obras de formato medio y grande en dibujo y pintura que realiza desde los ochenta —con sólo un momento de acercamiento a esas obras dedicadas a los usos de la memoria, excepcional en ese sentido, hecho por Olivier Debrouse (1994)—. Sin embargo, la faceta previa que, en buena medida, sostiene en forma y contenidos las etapas posteriores, había sido un aspecto desatendido en relación al trabajo de experimentación de otros artistas hombres comúnmente asociados con esa transformación del arte local, como Adolfo Patiño, Santiago Rebolledo o Carlos Jurado, por mencionar algunos. Con lo cual el trasfondo de su trabajo con dibujo y pintura también aportó otra dimensión y valor para la historia del arte.

En efecto, el dibujo es un hilo conductor de su experimentación gráfica, que también funciona para ella como retorno a una de sus pasiones de infancia. Al respecto, ha reiterado que este medio constituía un vínculo directo con su propio cuerpo, al transmitir su energía directamente sobre la superficie a partir del lápiz y el borrador. En ese sentido, tanto los quiebres que introduce la experimentación gráfica como la continuidad del dibujo generan una especie de narrativa que en su caso tiene a la literatura como aliada. Lo cual es reforzado por su persistencia en el hábito de la escritura, ya sea poesía, reflexiones variadas sobre su práctica o análisis de fenómenos artísticos más amplios. En textos como *El fantasma del feminismo* y *Sobrevivencia como artista*,²⁰ expuso críticamente las condiciones de producción como mujer en el contexto mexicano, en diálogo con la propia iconografía vivencial en sus obras.

Es así como esta curaduría se basó en estrategias afines a la propia práctica artística y sus formas particulares de generar archivos. A partir de estas referencias, buscamos repensar los tejidos narrativos de un período determinado para reescribir ese pasado y, al mismo tiempo, reconstruirlo en las condiciones políticas de hoy. Lo cual generó como otro punto de anclaje central, nuestras conversaciones con la artista sobre los

20 Textos inéditos presentados en diversas conferencias y presentaciones públicas. *Sobrevivencia como artista* fue leído en el contexto de un coloquio sobre mujeres artistas chicanas y mexicanas en Oaxaca, 2001. *El fantasma del feminismo* fue leído en la Universidad del Claustro de Sor Juana, ca. 2002. Archivo en catalogación. Cortesía de la artista.

ecos de nuestras memorias y presentes en relación con experiencias afectivas y laborales atravesadas por conflictos tanto de género como disputas con las narraciones de la historia del arte de la cual participamos. De modo que, se trató de un procedimiento basado en el diálogo de lo cercano y lo íntimo, entre la confesión y lo inconfesable; de los afectos que habitan en el archivo, sus heridas y procesos de reparación. Ese punto de vista condujo a la indagación en los detalles físicos del archivo: tachaduras, notas al margen, borraduras, fragilidad de los materiales, enfocando aquellos que dan cuenta de los juegos de miradas en el archivo y las diversas maneras en que la artista es consciente y crítica respecto a ellas.

El título de la exposición es el resultado de ese proceso. “Son cosas que pasan, Rippey” es una frase que apareció en una nota personal de la artista donde con una caligrafía inestable y furibunda ella escribió un poema en inglés acerca de una situación de angustia amorosa. La contundente frase hacía referencia a la voz de la pareja cuando buscaba justificar una irresponsabilidad y engaño. Era la única oración en español en ese texto poético para sí misma. Cuando le propusimos tomar esa línea para nombrar la exposición, sabiendo de la intimidad que exponía, la artista lo pensó con detenimiento y nos respondió: “Si a ustedes les hace resonancia, entonces, sí”. Para entonces esa línea se había vuelto tema de conversación entre nosotras, con otras colegas y con colegas hombres que se encontraron inmediatamente reconocidos en esas palabras. Era el nombre preciso porque establecía una alianza temporal entre historias y experiencias distantes que, sin embargo, a veces encuentran las mismas palabras para ser narradas.

Magali Lara. Códigos compartidos

La exposición *Magali Lara. El agua no me basta para beberme la vida*²¹ (Fig. 7) presentó un acercamiento al archivo personal de Magali Lara producto de la investigación directa con su acervo y los intercambios sostenidos con la artista durante dos años (2020 y 2021). La selección de materiales destacó un conjunto de tramas afectivas y prácticas experimentales presentes en la producción de Lara, entre las décadas de 1970 y 1990.²² El énfasis en su constante movimiento entre la escritura, las

21 La exposición se presentó en Laguna, un espacio de arte y diseño en Ciudad de México, entre noviembre y diciembre de 2021. Fue producida con la beca Patronato Arte Contemporáneo.

22 Sobre la temporalidad y naturaleza del archivo personal es importante explicar que el fondo que resguarda Magali Lara en Cuernavaca, Morelos, está dividido en dos: el “archivo vivo”, organizado en carpetas digitales y algunos materiales físicos más recientes, dividido por años, de 1977 a hasta la fecha; y el “archivo personal”, cuyos materiales físicos también parten de 1977, periodo que corresponde a la enseñanza artística y primeras muestras, hasta la década de 1990. La labor curatorial se realizó con este último fondo que, al estar pensado para un resguardo personal y familiar, condicionó la particularidad de la propuesta.



FIGURA 7. Vista de la exposición Magali Lara: *El agua no me basta para beberme la vida*, Laguna, noviembre 2021, Ciudad de México. Fotografía de Alma Camelia.

artes visuales y las estrategias conceptuales propuso una intensa búsqueda de las posibilidades del lenguaje cuando las palabras y la imagen no alcanzan para tocar la experiencia de la vida.²³

La obra de Magali Lara mantiene un vínculo directo entre la creación artística y la escritura. De la poesía visual al arte correo, hasta la colaboración con escritoras y la edición de libros de artista, Lara es un ejemplo fundamental para pensar las relaciones entre visualidad y textualidad en la neovanguardia mexicana. El camino trazado desde la experimentación durante las décadas de 1970 y 1980, a partir de ejercicios lingüísticos, acciones colaborativas y narrativas visuales, resalta cómo ciertos códigos y signos comparten, juegan y alternan tanto valores verbales y visuales como las formas que pueden tomar en el trabajo artístico. Para mostrar esos matices específicos en el archivo, presentamos un recorrido que involucró temáticas personales, subjetivas o cotidianas a través del *collage*, el dibujo y la gráfica y mostramos cómo la pintura resultó una alternativa necesaria en su producción,

23 Actualmente, investigadoras como Maggie Borrowitz y Eva Peniche Monfort realizan trabajos y profundizaciones sobre Magali Lara desde distintos enfoques. Como parte del programa público de la muestra, invitamos a estas dos investigadoras a presentar sus acercamientos sobre el tema. La mesa se tituló "Reescrituras entre curaduría e historia del arte" y puede consultarse en la siguiente liga: <https://www.instagram.com/tv/CXEwNEwokd4/?utm_source=ig> (acceso 31/10/2022).

hacia finales de la década de 1980, tras diversos procesos, búsquedas y vivencias. Este camino, lleno de estratos y enramados, es el que delimitó la exhibición de este acervo.

La muestra dedicada a Magali Lara fue el segundo ejercicio expositivo derivado de la exploración de archivos personales de mujeres artistas de la neovanguardia en México. Esta exposición dio cuenta de la investigación directa con el acervo y una serie de entrevistas e intercambios. La indagación de materiales, los diálogos con la artista y la selección de piezas que integraron la exhibición trazó una serie de redes de amistad y de colaboración evidentes a partir de sus estrechos vínculos con otras artistas y sus constantes desplazamientos entre disciplinas artísticas como la literatura, las artes visuales, el arte acción y las prácticas conceptuales. La primera exhibición realizada desde esa perspectiva se concretó con el trabajo curatorial de *Carla Rippey. Cosas que pasan*, como hemos señalado. De forma inmediata, la misma Rippey nos sugirió conversar con Magali Lara. De este modo, comenzamos a trabajar con Magali y rápidamente, a partir de las entrevistas y primeros acercamientos a su archivo personal, encontramos una serie de conexiones específicas. De ese modo confirmamos que cada acervo y caso requería una aproximación distinta, lo cual plantea que para romper las formas estandarizadas de investigación e idear alternativas de estudio y exhibición, se requieren metodologías particulares.

En esta ocasión, enfocamos la selección y el discurso curatorial en la trayectoria, apuesta plástica y editorial de Magali Lara entendida en un tejido de colaboraciones y contaminación de estrategias con diversas artistas y escritoras de la década de 1980. Partimos de sus primeros años como artista y sus colaboraciones con Grupo Março a través de experimentos icónico-semióticos y participativos en la ciudad, como parte de sus primeras formas de trabajo en colectivo.²⁴ (Fig. 8) Luego retomamos su práctica colaborativa con otras mujeres (Carmen Boullosa, Rowena Morales, Maris Bustamante, Lourdes Grobet, Rita Eder y Mónica Mayer, entre otras) y su constante tránsito entre espacios disciplinares (literatura, gráfica, pintura, arte objeto y teatro, principalmente), en busca de lo que autora ha denominado como “códigos compartidos”. Como parte de la construcción de esos elementos comunes, se presentaron algunos materiales que dan cuenta de su estrecho vínculo amoroso y creativo con el artista cubano Juan Francisco Elso, donde es posible encontrar la manera en que los códigos icónico-verbales de ambos se entrecruzan y combinan.

Magali Lara Zavala nació en la Ciudad de México en 1956. Artista visual, gestora y maestra, su trabajo se caracteriza por la producción de

24 Grupo Março (1979-1983) fue compuesto por: Gilda Castillo, Mauricio Guerrero, Magali Lara, Manuel Marín, Alejandro Olmedo, Sebastián.

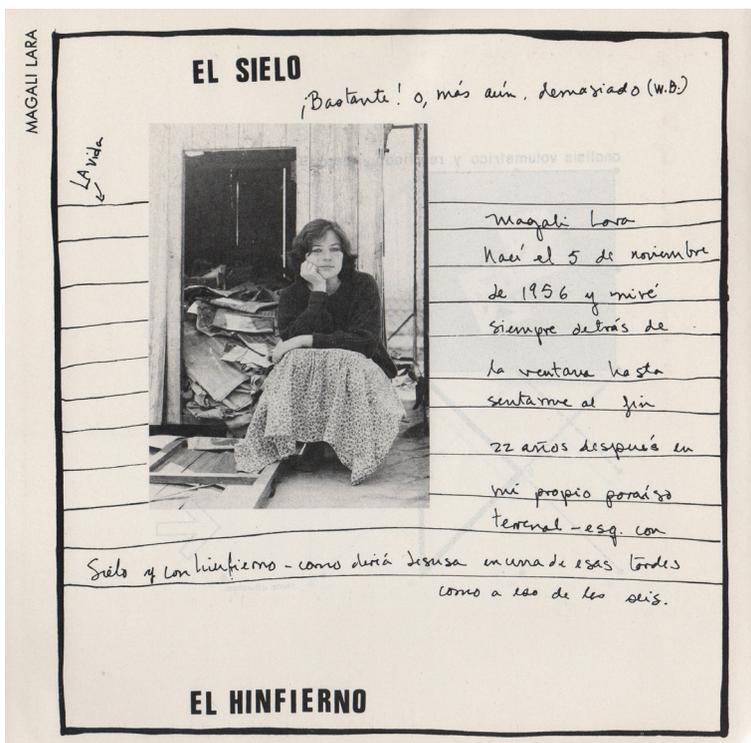


FIGURA 8. Página del catálogo. *Poesía visual. MARGEN*, Galería Mer-Kup, Ciudad de México. Participantes: Mauricio Guerrero, Magali Lara, Manuel Marín, Mónica Mayer, Moisés Zabudovsky y Roland Lamon, 1979, Impreso sobre papel. Archivo personal Magali Lara. Cortesía de la artista.

obras relacionadas al cuerpo y las emociones, a manera de ensayos visuales que atraviesan tópicos como la identidad, lo femenino, la otredad y la conexión entre el adentro y el afuera. Estudió artes plásticas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y formó parte del Grupo Março hasta 1983. Este colectivo experimentó, en mayor medida, con el lenguaje y la visualidad. Destacan los ejercicios que exploran un juego semántico –relacionado con la lingüística, los estudios del estructuralismo, las intervenciones urbanas y las actualizaciones de la vanguardia– y las formas en que ciertos signos tienen tanto valores verbales como visuales. Un ejemplo de ello es el arte correo y la poesía visual, ambas prácticas en las cuales participó Lara. Durante la década de los setenta exploró temáticas dedicadas a la reflexión del ser mujer y sus condiciones sociales, en vínculo con los movimientos feministas de la época. También combinó tempranamente la labor artística con la curaduría y la gestión, al vincularse al Foro de Arte Contemporáneo,

espacio desde el cual organizó en 1981 la muestra *35 mujeres artistas*, que se expuso en el Instituto Goethe y en el Künstlerhaus Bethanien en Berlín occidental, acompañado de conferencias y proyecciones de cine hecho por mujeres, en coordinación con Gilda Castillo y Emma Cecilia García. Para esta muestra Magali Lara preparó la serie *Infancia*, dedicada a pensar un retorno a la infancia para cortar lazos y pensarse de otra forma como persona, “no la designada”, según explica la artista. Estuvo compuesta por un conjunto de impresos y un *performance* dividido en dos partes organizado con Maris Bustamante. Por estos mismos años, tuvo a su cargo la curaduría de varias exposiciones de libros de artista, entre las que destacan la muestra de libros de artistas curada al lado de Carla Stellweg para una Feria en Los Ángeles por invitación de Judith Hoffberg y el envío derivado de esta participación internacional para la XVI Bienal de São Paulo. Su primera exposición individual había sido organizada en la ENAP en 1977, bajo el nombre *Tijeras*, que consistió en diez dibujos a manera de historieta y un libro de artista. Destacan de la época tratada las muestras *Historias de casa* en los Talleres (1982) y *La infiel* (1986) en el Museo de Arte Carrillo Gil. Organizó eventos y colaboraciones a través del arte correo y fue muy importante su relación con el editor mexicano Ulises Carrión y el artista argentino Edgardo Antonio Vigo, ya que participó de una red desde la cual llevó a cabo ejercicios y exhibiciones de arte correo. En una de las obras, la serie de timbres postales realizados para una muestra organizada por Vigo, destaca la combinación del formato del cómic (imagen-escritura) en los recuadros que forman los timbres, contando así una historia que funciona tanto en conjunto (en forma de narración) como en fragmento (en sentido poético) (Fig. 9).

En el acervo de Lara, saltan a la vista formaciones de diversos lenguajes compartidos con otras artistas mujeres de la época así como estrechos vínculos de amistad y trabajo con figuras importantes en su vida personal. Entre ellas es visible lo que hemos llamado “códigos compartidos”, donde se disuelve la autoría, la individualidad y la autonomía de la obra artística y prima la contaminación de signos para conformar un espacio poético común. La exposición dio cuenta de este espacio de códigos comunes e intercambiados con el objetivo de delinear estrategias artísticas y afectivas para conformar un campo específico durante la década de 1980. La particularidad de este fondo, a diferencia del archivo personal de Carla Rippey, es que Lara ya había realizado entrega de materiales a distintas colecciones.²⁵ Por tanto, los elementos que resguardó la artista

25 Entre ellos, el que ahora compone el Fondo Magali Lara-Juan Francisco Elso de Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM y la colección de colaboraciones de libros de artista entre Magali Lara y Carmen Boullosa presente en una colección privada de los Estados Unidos.



FIGURA 9. Magali Lara, Timbres de la serie *Objetos domésticos*, Planilla de timbres postales, 1980. Archivo personal Magali Lara. Cortesía de la artista.

eran restos significativos para comprender eventos sustanciales de su vida, colaboraciones frustradas y vínculos entrañables. El sentido de estos registros permitió presentar una narrativa paralela en la que, por una parte, se comprendía la trayectoria y formación como artista, de los trabajos experimentales a su vuelco a la pintura. La contraparte, eran las historias personales que permitieron y sostuvieron dicho camino: el trabajo colectivo como vía de la experimentación (Grupo Marçó) y las redes de colaboración como espacio de experimentación (Maris Bustamante, Lourdes Grobet, Mónica Mayer, Rowena Morales, Rita Eder, Emma Cecilia García). Destacan los materiales relativos a los ejercicios colectivos: el libro de artista *Se escoge el tiempo* (1983), en colaboración con Lourdes Grobet; Mónica Mayer, Magali Lara y Rowena Morales posando en el registro de la exhibición *Propuestas temáticas* (Museo Carrillo Gil y Museo Pape, 1981); así como el instructivo y las fotografías del evento de Rowena Morales, Hebe Rosell y Magali Lara, en el marco de la muestra *Una década emergente* (Museo Universitario del Chopo, 1983). A este respecto, la artista evidenció la relevancia del trabajo conjunto en el artículo “Un comentario sobre las mujeres y el arte”, publicado en la revista *fem*: “La colaboración como forma de trabajo tuvo en las publicaciones un medio ideal que no solo permitía la pluralidad de imágenes sino que exigía una serialidad en su lectura para hacer claro el propósito. Yani Pecanins, Carmen Boullosa, Maris Bustamante, Alicia García fueron algunas de las editoras y productoras de esos libros y revistas” (Lara, 1984, p. 34).

Este cuerpo de documentos y obra también permitió cuestionar la condición de la pedagogía y la crítica del arte en México. Magali Lara explica que en el periodo entre su formación y profesionalización, muchas de sus producciones no cabían en la conceptualización y aprobación del contexto institucional (Magali Lara, comunicación personal, 2021). Las resoluciones solían ser descalificadas por tener un “trazo tembloroso” o temáticas irrelevantes, como sucedió en varias ocasiones con sus series de dibujos de objetos domésticos.²⁶ No obstante, la particularidad de estas obras reside en que las referencias cotidianas evidencian un pensamiento político a la mirada de los feminismos, al apuntar el registro de un contexto poco tratado o ignorado que, en realidad, es

26 Dos trabajos recientes han apuntado la importancia de la representación de objetos domésticos en la obra de Magali Lara. Andrea Giunta ha abordado el desafío que representó una serie como *Tijeras* (1977) para la institución educativa donde fue exhibida (2019). Maggie Borowitz ha ahondado en la postura política implicada en esas obras basadas en objetos domésticos como parte de la elaboración de un lenguaje propio frente a los mandatos patriarcales de la academia (2022). Lo que aporta esta curaduría del archivo personal de Lara, es que la respuesta de la artista a la reacción academicista ante sus dibujos, fue extensiva en su etapa formativa y que ella se apropió de esos supuestos señalamientos de “errores” como una estrategia artística que ratificó en obras y proyectos posteriores.

sumamente relevante si se mira críticamente desde la historia económica (Federici, 2019; Gago, 2019). Este tipo de acercamientos iniciaron en la adolescencia a través de un rechazo a las convenciones establecidas sobre la feminidad y, en concreto, las correspondientes a la clase media mexicana (Magali Lara, comunicación personal, 2021). Lara comenzó a interiorizar y ejercer, según relata, una transformación en la lógica del lenguaje, “una suerte de dislexia”, donde el error, la falta de ortografía y la trasposición de las letras comenzó a ser habitual en su escritura. Esta crisis gramatical fue, en realidad, otro sustento y aporte para su trabajo icónico-textual.

Queda destacar que dos figuras fueron claves en la configuración de la muestra: Carmen Boullosa y Juan Francisco Elso (1956-1988). Boullosa, poeta, dramaturga, editora y novelista,²⁷ evidenció los lazos creativos e interdisciplinarios; al mismo tiempo, permitió revelar un camino compartido y que enfatizó el tránsito de Lara en distintos campos y capas del lenguaje: del signo y el fragmento (dibujo de objetos, arte correo, murales urbanos, *collages*), el drama y lo simbólico (escenografías, narrativas visuales, gráficas de paisajes) y una narrativa más amplia y continua (la pintura). Ese trabajo compartido fue señalado a través de *De la misma habitación* (1984), presentada en Los Talleres, por medio de la invitación y cuadernillo editado por la misma Lara, que abre con un poema de Carmen Boullosa sobre el cuerpo. En ese mismo conjunto, estuvo presente el programa de mano de la obra de teatro *Roja doméstica* (1988) (Fig. 10), sobre la cual explica Magali:

Roja doméstica fue la última pieza de teatro que hice con Carmen Boullosa y se realizó en el Museo Tamayo. Es un texto interesante, hay una escena de una chica en el excusado, volvemos al tema de los excusados. Y creo que tuvo muy poquita recepción, duró muy poquito, pero era interesante la cuestión escénica. Luego Carmen ya siguió trabajando con Alejandro (Aura) y desarrolló otro tipo de teatro, pero esta fue nuestra última pieza.

La escenografía fue autoría de Jesusa Rodríguez, la dirección de Martha Luna y el vestuario de Lara.

Boullosa vuelve a aparecer en el superocho titulado *Celebración*, un registro fragmentado relativo al festejo por el cumpleaños de Magali Lara en 1983. En este breve ejercicio observamos a muchas de las compañeras y amigas artistas: Maris Bustamante, quien prestó el equipo para realizar el filme experimental y sentó el tono del mismo, Morales, Mayer, Grobet,

27 Algunas de las colaboraciones con la escritora mexicana Carmen Boullosa son: *Lealtad* (1980), *Libro del Olvido* (1983) y *Mejor desaparece* (1987), así como en los proyectos teatrales *13 señoritas* (1983) y *Cocinar Hombres* (1984).

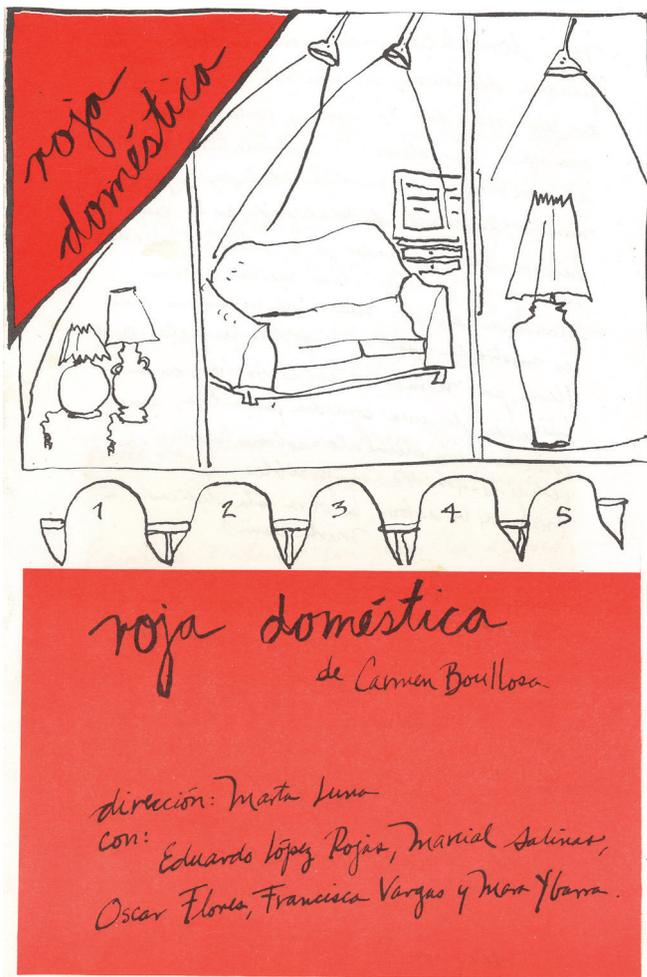


FIGURA 10. Magali Lara, Roja doméstica, 1988. Programa de mano de "Roja doméstica", obra de Carmen Boulosa y vestuario de Magali Lara, dirección de Martha Luna, Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México. Archivo personal Magali Lara. Cortesía de la artista.

Boulosa, así como Rita Eder, crítica e historiadora, y Ana Lara, música y hermana de la artista. Inicialmente, apreciamos escenas de convivencia, donde resalta la sala de Los Talleres y vistas de la muestra *Historias de Casa*. Un segundo momento nos muestra a las amigas cercanas de la festejada con un objeto o regalo que es presentado por cada invitada. Morales expone un recuerdo de la niñez, Grobet un conjunto de recipientes con agua coloreada y Eder unas figuras de madera para remitir al universo

simbólico de Joaquín Torres García. Por su parte, Boulosa expone un ejercicio de escritura que vincula un juego semántico con la palabra “mamá” y la propia condición de maternidad que la autora presume en el corto.

Las ramificaciones de la memoria aquí se extienden a través de múltiples formas para hablar en colaboración: tejiendo redes estratégicas, lazos de complicidad y apoyo, vínculos de afecto y procesos de duelo. Si Frida Kahlo compartió “Lo que el agua me dio” en una de sus pinturas (frase que inspiró una de las páginas del libro *Se escoge el tiempo*, antes citado, y que dio título a la muestra) en el acervo de Lara encontramos que el agua, como el lenguaje, no alcanza cuando la vida, frente a encuentros y pérdidas, se vuelve una búsqueda incesante para compartir lo que fluye. La pintora explica que para poder observar de otra forma su propia individualidad, buscó referentes que le permitieran una forma distinta de concebir el cuerpo. La referencia a Kahlo fue fundamental para este proceso, como fue evidente en uno de los *collages* expuestos y parte de la serie *Infancia* (1981). En este trabajo de transición observamos su (así llamada) “estética de papelería”, habitual en el arte correo y libros de artista de Lara (estampas, sellos), en vínculo con un árbol genealógico dedicado a destacar la línea materna, el cual es completado por un recuadro que reproduce en fotocopia una Frida travestida,²⁸ a través de la pintura *Retrato con pelo corto* (1940) y un dramático *splash* azul en acuarela (Fig. 11).

En el caso de Elso, la exploración de ese vínculo condujo a un tratamiento singular en torno a los lazos implicados en la experiencia del duelo. Al realizar una presentación pública de un archivo poblado de afectos, confirmamos que cada acervo puede revelar aspectos inesperados, si se atienden de otra forma las capas del pasado y sus reminiscencias. En el caso del acervo de Lara, como se ha descrito, saltan a la vista formaciones de diversos lenguajes compartidos con otras mujeres cómplices de la época, así como estrechos vínculos con figuras importantes en su vida personal, como Juan Francisco Elso, donde los presagios que los acompañaron muestran otra manera de vivir los signos de la vida desde una sensibilidad espiritual compartida. La figura de Elso y el tema de la pérdida obligaron a dividir en dos la muestra, tanto temática

28 Magali Lara destaca que la recuperación de Frida Kahlo forma parte de la construcción de una genealogía de artistas mujeres que realizaban en conjunto, como fue evidente en la misma muestra *35 mujeres artistas*, donde se presentó la obra, y en cuya lista de participantes incluyeron antecesoras como: Olga Costa, Mariana Yampolsky, Lola Álvarez Bravo, María Izquierdo, Fanny Rabel y la propia Kahlo. La metodología de Lara para profundizar en la figura de la pintora fue retomar la información publicada por Raquel Tibol en un compilado que por primera vez presentaba un cuerpo completo de su producción a través de imágenes a blanco y negro y diversos documentos. Este ejercicio de investigación y reformulación de la figura de Kahlo continuó en la realización de la escenografía de *13 señoritas* (1983), escrita por Carmen Boulosa. Ver: (Tibol, 1977).



FIGURA 11. Magali Lara, De la serie *Mi infancia*, collage, 1980. Cortesía de la artista.

como espacialmente. Generamos una línea continúa pero ramificada para comprender la figura y labor de Magali Lara, entre 1977 y 1992, temporalidad contenida en los materiales seleccionados y en una etapa concreta que quisimos destacar. Una serie de litografías evidencian la experiencia de acompañar la enfermedad de su pareja, momento en que se demuestra una variación en el tratamiento de los objetos por parte de la autora: escenas de paisajes con troncos y ramas cortadas o jarrones (símbolo de la mujer y contenedor emocional) colapsan ante otros elementos naturales y clínicos; un cuaderno de dibujos, titulado *Casa desespero* (1992), intervenido con tinta rosa y trazos violentos, también remite a la pérdida de la calma en la domesticidad y una interrupción drástica: “algo irrumpe y no se concreta. Remite a la casa que no pudo terminar de hacerse”, explica la artista. Una pieza producida por Elso, resguardada delicadamente en el archivo, dio la pauta para comprender la presencia de diversos motivos en la obra de Magali. El portarretratos, regalo de boda hecho con ramas, sutiles amarres y dos fotografías de la pareja, reveló otros códigos (el enramado, la sombra), propio de una tradición espiritual distinta, que esos años impactó la vida y obra de Lara, dejando una profunda huella. La relevancia de Elso en este periodo fue sustentada con documentos que dan cuenta de su presencia en México como evidencias de la muestra *postmortem Por América* (1991), para el

Museo Carrillo Gil, coordinada por la propia Lara; y correspondencias tanto del círculo cercano de Elso, figuras de apoyo como Gerardo Mosquera, como de las amistades de Lara, entre ellos, Gerardo Suter o la misma Boulosa, que dan cuenta del proceso de un padecimiento hasta su funesto desenlace (Fig. 12).

La muestra cierra con dos elementos que dieron otro sentido al duelo: la maternidad y el encuentro con la pintura. Magali Lara explica que tras la enfermedad de Elso, el dibujar le permitía hablar, “decir [...] en la medida en que era cada vez más grave, más difícil” (Magali Lara, comunicación personal, 2021). De la misma manera, un medio como el pictórico funcionó como una exploración que dio cabida y profundización de tal proceso de duelo y sanación, al mismo tiempo que una renovación y camino abierto por medio de un lenguaje ampliado y enriquecido con la trayectoria previa. Por esa razón, la pintura titulada *Interior con ventilador* (1989) correspondiente a dicha coyuntura es la última obra que se encontraba en el recorrido de la exhibición. Como sucedió con la muestra de Carla Rippey, se dio un enlace y efecto en el presente ante los materiales y diálogos intergeneracionales, trabajados de forma tal, que rompieron las condiciones jerárquicas que ostenta la curaduría. Durante el proceso de realización de este proyecto las dos curadoras tuvimos un importante duelo que compartimos, de modo que este archivo también permitió la articulación de un lenguaje para poder enfrentar este hecho.



FIGURA 12. Magali Lara, *Fragilidad*, 1992, Libro de artista, Serigrafía sobre papel, 12 serigrafías. Impresas por Pablo Torreblanca Sobre papel curtis flannel de 120 gr. Archivo personal Magali Lara. Cortesía de la artista.

Conclusiones

En este texto describimos dos ensayos curatoriales que permitieron abrir diversas posibilidades del trabajo con archivos de artistas mediante otras formas de investigación atentas al reconocimiento de opciones imaginativas para la activación de acervos desde nuestras necesidades presentes. Entre las estrategias destacamos: un rechazo al montaje clasificatorio, distante y jerarquizante de las muestras de archivo; una apertura a las formas de narración histórica,²⁹ al mismo tiempo que un cuestionamiento y redefinición del canon del arte contemporáneo en México, centrado en el relato de Los Grupos y en posturas político-artísticas desde una forma de militancia única (Debroise, 2007). Esta propuesta radica en atender a la visibilidad de diversas complejidades de la producción artística de ese período y del trabajo de las mujeres en especial. De ese modo, exhibe una alternativa a las genealogías más difundidas del arte actual, recuperando para esas nuevas narraciones en curso y por venir, las mismas formas de nombrar que artistas como Lara o Rippey propusieron y pusieron en práctica. Sin duda, trabajos como el de Nelly Richard, Karen Cordero Reiman y Andrea Giunta, entre otras, han abierto el camino para que más voces comiencen a aportar y transformar los relatos hegemónicos del arte desde Latinoamérica.³⁰ En esa dirección, ambas exhibiciones aportan enfoques útiles para repensar dichos relatos. Entre ellos: atender a las resonancias que producen los materiales del pasado en los conflictos del presente en nuestras propias búsquedas de estrategias y supervivencia; reconocer la potencia de los vestigios de lo inconfesable que, sin embargo, es resguardado y relatado por sus protagonistas; y visibilizar otras maneras de construir un lugar propio en el arte y la cultura por parte de las mujeres artistas, como son los códigos compartidos que proliferan en el anonimato desafiando la autoría y tejiendo redes de colaboración.

El hecho de realizar la exposición en espacios al margen de las instituciones que suelen resguardar y exhibir archivos en la ciudad (museos, galerías, o inclusive ferias) implicaba colocar los materiales en un espacio de vulnerabilidad que también abrió otras posibilidades de lectura, públicos, conversaciones y acercamiento a ellos. Inventar un lugar distinto iba de la mano con la propia lectura transversal que se quería compartir sobre esos acervos. Al mismo tiempo, y de la mano con las conversaciones sostenidas con las artistas, se trataba de mostrar que la

29 Un trabajo reciente que apunta a este periodo es: (Aceves Sepúlveda, 2019).

30 Karen Cordero Reiman es una de las principales historiadoras del arte en México que ha mantenido durante décadas una mirada atravesada por los feminismos. La labor de esta investigadora ha sido fundamental para que artistas tengan espacios en los museos nacionales. Para consultar un ejemplo de esta labor, ver: (Cordero Reiman, 2016).

vulnerabilidad puede ser un lugar que fortalece y que la fuerza muchas veces radica en inventar otras formas de sostén que se construyen en colectivo. La curaduría de las muestras fue tejida, transitada y atravesada por esa vulnerabilidad-fuerza que implicó la invención de un espacio para realizar este tipo de proyectos: un espacio físico que también era discursivo. También implicó el riesgo de exponer en tanto hacer público, una serie de experiencias complejas de la historia personal de Rippey y Lara, algunas de ellas difíciles de compartir fuera de círculos de confianza. Resultó también un momento de incertidumbre compartir una metodología incipiente que apostaba por hilvanar los afectos, la sensibilidad y las estrategias de sostén con los procesos mismos de la producción de arte y la historia del arte reciente.

En retrospectiva, queda enunciar qué preguntas y responsabilidades existen a futuro ante apuestas curatoriales e investigativas que parten del enfoque de la revisión de archivos de artistas mujeres desde el arte. Uno de los retos recae en contrarrestar las formas acrílicas de incorporación institucional y del mercado de este tipo de materiales. Como ha expuesto Sarah Ahmed (2012), los trabajos que asumen un proyecto anti-racial y anti-patriarcal, ya sea desde o en relación con la institución, deben sobrepasar una política destinada a cubrir una cuota; y si agregamos el tema del comercio del arte, el de una exigencia y espacio a llenar como mercancía. Artistas como Ana Gallardo también han expuesto las condiciones de este último punto desde el contexto de Latinoamérica (Gallardo, 2021). La artista rosarina advierte que hay que estar atentas a las consecuencias que implica realizar exposiciones de mujeres a modo de tendencia o respondiendo tan sólo a un mandato patriarcal del mercado, en el que mayormente se exhibe y señala el valor de obras de la juventud de estas artistas, sin preocuparse por su producción más reciente. Al tomar en cuenta estas advertencias, creemos necesario reafirmar constantemente las metodologías críticas, para poder contrarrestar esos puntos riesgosos que interpelan el contexto de exhibición. Es decir, más allá del momento de revisión y relectura, hay que dar sentido a los diálogos que se establecen, involucrarnos con las preguntas que se levantan hacia el futuro y con las repercusiones que muestras de este tipo generan dentro del campo artístico, para que esas alternativas de enunciación, visibilización e interlocución continúen representando una comunidad en resistencia y un espacio de disputa.

Referencias bibliográficas

- Aceves Sepúlveda, G. (2019). *Woman Made Visible: Feminist Art and Media in Post-1968 in Mexico City*. University of Nebraska.
- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y El reino de la iglesia*. Anagrama.
- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (2012). *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press.
- Azoulay, A. (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. Taller de Ediciones Económicas y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Borowitz, M. (2022). *Caught by Surprise: Affect and Feminist Politics in the Art of Magali Lara* [Tesis de doctorado]. Universidad de Chicago.
- Butler, J. (2008). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 141-167). Traficantes de sueños.
- Caswell, M. (2021). *Urgent Archives: Enacting Liberatory Memory Work*. Routledge Press.
- Cordero Reiman, K. (2016). *Si tiene dudas...pregunte. Una exposición retrocolectiva de arte*. Catálogo de exhibición. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cortés Aliaga, G. y Bermejo, T. (2019). Museos híbridos, feministas, descolonizados. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 14.
- Cruz Porchini, D., Garay Molina, C., Velázquez Torres, M. (Eds.) (2016). *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte.
- Debroise, O. (1994). *Carla Rippey. El uso de la memoria*. Museo de Monterrey.
- . (Ed.) (2007). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (1.a ed.). Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Déotte, J. L. (2007). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Metales pesados.
- Díaz Hernández, J. A. (2020). Capitalismo Gore, diez años después. Una conversación con Sayak Valencia. *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México*, 6. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2395-91852020000100302&lng=es&tlng=es> (acceso 20/10/2022).

- Federici, S. (2019). *Calibán y la bruja. mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traficantes de sueños.
- Galindo, M. (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Mujeres creando.
- Gallardo, A. (2021). Entrevista. ¿De qué viven l@s artistas?. Obras de Arte Comentadas. Disponible en: <<https://www.facebook.com/watch/?v=2789874797939422>> (acceso 31/10/2022).
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (1.a. ed.). Siglo XXI.
- Greet, M. y McDaniel Tarver, G. (2018). *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*. CRC Press.
- Lau, A. (2016). Lo personal es también político y el feminismo ¿llegó para quedarse?. En P. Galeana (Ed.), *Mujeres y constitución: De Hermila Galindo a Griselda Álvarez* (pp. 231-246). Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Manrique, J. A. (1993). Carla Rippey: Sueño y ensueño. En *Carla Rippey. El sueño que come al sueño*. La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, Museo de Arte Moderno.
- Murawska-Muthesius, K. y Piotrowski, P. (2015). *From Museum Critique to the Critical Museum*. Routledge.
- Lara, M. (1984). Un comentario sobre el arte y las mujeres. *Fem. Publicación feminista*, V.IV(33), 33-36.
- Longoni, A. (2019). Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos musicales críticos en América Latina. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CALA)*, 14, 63-74.
- Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*. Pre-Textos.
- Pineda, E. (1984). El discurso de la diferencia y de la igualdad, *Fem*, 36, 7-16.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual: Tiempo, espacio y el archivo* (L. Trafi-Prats, Trad. e Introducción). Ediciones Cátedra.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescritura y desappropriación*. Tusquets Editores.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (C. Palmeiro, M. Cabrera y D. Kraus, Trad.). Tinta Limón.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Stellweg, C. (1976). Mujeres/arte/feminidad. *Artes visuales*, 9.
- Tenorio, T. (1998). *Artilugio de la nación moderna*. Fondo de Cultura Económica.
- Tibol, R. (1984). *Gráficas y Neográficas en México*. Secretaría de Educación Pública y Universidad Nacional Autónoma de México.

—. (1977). *Frida Kahlo: Crónica, testimonios y aproximaciones*. Ediciones de Cultura Popular.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, Editorial Melusina.

—. (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade (Santiago)*, 22, 27-43. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027>

Biografía de las autoras

Natalia de la Rosa (Ciudad de México, 1983). Obtuvo su doctorado en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Curadora de la colección del Museo de Arte Moderno (2014-2016). Posdoctorante Asociada en la Duke University (2016-2018) y becaria posdoctoral por la Coordinación de Humanidades (UNAM) en el Instituto de Investigaciones Filológicas (2020-2022), UNAM, con asesoría de la Dra. Yanna Hadatty Mora (2020-2022). Co-fundadora y colaboradora de Yacuis. Grupo de Estudios Sub-Críticos y del seminario Despatriarcalizar el archivo.

Roselin Rodríguez Espinosa (La Habana, 1986). Es historiadora del arte y curadora. Actualmente es becaria del Conacyt por parte del Doctorado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (2019-2023). Coordinadora curatorial en el Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC/UNAM (2016-2018). Es parte del Seminario Latinoamericano de Artes populares. Proyecto Getty, UNAM/UNAL/UNSAM. Co-fundadora y colaboradora de Yacuis. Grupo de Estudios Sub-críticos y del seminario-taller Despatriarcalizar el archivo.

Aguerre, Natalia; Lamilla, Julio y López Galarza, Clarisa. “Ensamblando materialidades y desplegando lazos. *Hoje Hoja Hoy* y *Cistoria Arte*, dos revistas latinoamericanas de Arte Correo”, *TAREA*, 9 (9), pp. 48-67.

RESUMEN

En el marco de la relación arte/medios y teniendo como objeto de análisis las revistas que operaron como dispositivo de intercambio continental en la red de arte correo, se observarán las publicaciones *Cistoria Arte* y *Hoje Hoja Hoy*. El propósito es cartografiar dichas revistas que se encuentran en el Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, en función de su visibilización y estudio de los modos de producción, impresión, soporte y circulación que ensamblan lo experimental, conceptual y lo político, a través de la yuxtaposición de múltiples capas significantes y poéticas de construcción editorial.

Palabras clave: *arte correo; revistas; cartografías.*

Assembling Materialities and Unfolding Ties: *Hoje Hoja Hoy* and *Cistoria Arte*, Two Latin American Mail Art magazines

ABSTRACT

Within the framework of the art/media relationship and having as an object of analysis the magazines that operated as a device for continental exchange in the mail art network, the publications *Cistoria Arte* and *Hoje Hoja Hoy* will be observed. The purpose is to map these magazines that are in the Vigo Experimental Art Center Archive, based on their visibility and study of the modes of production, printing, support and circulation that assemble the experimental, conceptual and political, through the juxtaposition of multiple significant and poetic layers of editorial construction.

Key words: *mail art; magazines; cartographies.*

Fecha de recepción: 12/07/2022

Fecha de aceptación: 04/09/2022

Ensamblando materialidades y desplegando lazos

Hoje Hoja Hoy y Cisoría Arte,
dos revistas latinoamericanas
de Arte Correo

Natalia Aguerre

UNLP / UNAJ / UP
aguerre.natalia@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-6628-7070

Julio Lamilla

UNA
julio.lamilla@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1965-0065

Clarisa López Galarza

UNLP
clarisalopezgalarza@gmail.com

Pliegue de base

El arte correo es una práctica estética que adquirió escala mundial mediante redes de intercambio que transgredieron la producción, circulación y recepción de obras. Dicha práctica se desarrolló en el marco de la expansión de la cultura mediática donde la creciente presencia de los medios masivos de comunicación en la vida cotidiana propició –mediante la organización de sentidos–, la conformación de imaginarios simbólicos y políticos. Desde esta perspectiva, la intención

inicial de artistas/participantes fue vincular arte y vida cotidiana, invirtiendo lógicas mercantiles e institucionales de circulación del arte, haciendo uso del medio postal para accionar otras formas de difusión y creación de circuitos para sus producciones. En este entramado de creación e interconectividad en redes, las revistas fueron un dispositivo estratégico (Uranga, 2018), que permitió a artecorrealistas intercambiar no sólo obras sino información e ideas sobre comunicación, medios, anti-institucionalismo, documentación y registros de sus prácticas artísticas. A partir de su circulación, las revistas conectan poéticas de construcción de obra, producciones teóricas y documentos o registros de procesos. A través de la gestación de convocatorias se configuran asimismo como instancias de construcción activa de vinculaciones y cooperativismo más allá de las fronteras nacionales.

Mediante el uso del correo postal múltiples artistas/participantes generaron una red mundial de artecorrealistas que utilizaban y creaban con los elementos técnicos que conforman una carta –estampillas, sobres, sellos y el propio mensaje–, envíos con obras compuestas por dibujos, poemas visuales, objetos, retazos, textos escritos, que eran intervenidos muchas veces por sus destinatarios. En otras palabras, nos referimos a piezas hipertextuales donde los lenguajes y la multiplicidad de recursos irrumpieron el flujo normativo del medio y comunicación artística. Esta experiencia planteó un nuevo modelo que desdibujó los modos de producción y de consumo artísticos del momento –el artista que produce en soledad y exhibe en museos, galerías y salones, estimando el valor comercial y del mercado del arte como sinónimo de éxito–, y de los medios masivos en tanto hubo una traslación de la comunicación lineal y unidireccional –donde existe un emisor que escribe, en el caso de una carta y un receptor que lee–, hacia una comunicación abierta, interactiva, hipertextual, multilingüe y participativa, mediante una red de redes de comunicación.

En las últimas décadas, los abordajes sobre prácticas visuales y artísticas que no han formado parte de los grandes relatos de la Historia del Arte se han visto ampliadas y enriquecidas por los Estudios Culturales. La obra de Néstor García Canclini (2001) indaga sobre la constitución del campo de la cultura en la Modernidad, en particular sobre el arte, sus contradicciones y fluctuaciones. Son relevantes las investigaciones de Ana Longoni (2007; 2008a-b), sobre arte y política en Argentina y América Latina durante el siglo XX. En relación al arte correo, práctica desde la cual basaremos nuestra propuesta de artículo, existe una extensa producción. En 2005 Ediciones Vórtice edita *El Arte Correo en Argentina* (2005), constituyéndose en el primer intento de sistematización de la información sobre la experiencia en Argentina. A partir de

esta iniciativa y del consenso de artistas argentinos, se instituyó el 5 de diciembre como el Día del Arte Correo en la Argentina, en homenaje a la muestra hito organizada por Edgardo Vigo y Horacio Zabala, cuyo título fuera *Última exposición de arte correo* (1975). Por su parte, Clemente Padín (1988; 2010) posee una vasta producción que constituye un valioso aporte al carácter autorreflexivo del arte correo.

En Argentina, la artista platense Graciela Gutiérrez Marx publicó: *Artcorreo. Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995* (2010), donde se destaca una producción teórica sobre la práctica desde la experiencia de su vínculo con la red de de artecorreístas. Con el objetivo de situar esta actividad en un entramado de sentidos y acciones que se desarrollaban en simultáneo a su despliegue, María de los Ángeles de Rueda las sitúa al interior del clivaje entre arte y medios (2014; 2016; 2018), a la vez que el investigador y curador Fernando Davis (2009), las ubica dentro de una examinación de los conceptualismos en Argentina, en las décadas de 1960 y 1970. Desde la lingüística y la teoría del arte, Belén Gache (2005) aborda el arte conceptual en la Argentina y al arte correo como una de sus expresiones, en el artículo “Conceptualismo: migraciones de sentido y desterritorializaciones del lenguaje” (s/f). El campo de la comunicación ha estudiado esta experiencia desde el sentido de la marginalidad como práctica estético/política (Navarrete, 2017; 2018). Pero si bien estas producciones dan cuenta de la relevancia de dicha experiencia artística no solo en el campo del arte sino en el área de la comunicación, la lingüística, la sociología y la comunicación, aún queda por indagar una acción que no fue plenamente explorada sobre la red de intercambios como las revistas. Dentro de este espacio específico, Gache (2005) y Guitelman (2021), han realizado aportes a su estudio, especialmente en torno a las ediciones que produjera el artista, poeta y editor Edgardo Antonio Vigo. Del mismo modo, los trabajos de Perkins (2005), y Perneckzy (1993; 2003) retoman los modos en que las publicaciones de arte correo construyen redes alternativas de intercambio artístico, como resultado de una interconexión entre sus participantes, que se caracteriza por no tener centro ni fronteras entre sus participantes.

Realizar la observación desde un acercamiento a las materialidades de las revistas, nos lleva a convocar a las publicaciones impresas de carácter periódico con características normativas de edición y de contenido temático, producidas bajo el desarrollo industrial, y sometidas a los parámetros tecnológicos de época que facilitaron una reproducción eficaz, económica y masificada. Si bien sus diseños hegemонizan el formato de este tipo de publicaciones –en las que no quedan al margen las producciones literarias y artísticas–, las revistas generadas en la red de arte correo posibilitan conocer una amplia gama de producciones

alternativas, que generaron corrimientos y desvíos en modos de conformación de equipos de trabajo, materiales, planificación gráfica y visual, realización, temáticas, y en consecuencia lectura, o modos de vinculación y armado con estos materiales.

En estas páginas presentaremos avances del proceso de relevamiento e investigación en torno a un par de estas publicaciones, en términos de dispositivos que construyen discursiva y performativamente, un mundo artístico estético particular (Capasso et al., 2016, p. 55). Tomaremos como punto de partida la noción de edición en red acuñada por Gache (2005), que da cuenta de su aporte a la construcción de vínculos culturales e intelectuales de plataformas creativas, que se tejieron durante las últimas décadas del siglo XX. Consideramos que su estudio se transforma en una instancia central para avanzar con el proyecto de sistematización, catalogación y análisis del acervo de Arte Correo y Comunicación a Distancia del Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina). Como partes de un sobre, nos referiremos para finalizar a las dos publicaciones periódicas mencionadas, entre las que se trazan vínculos y se ensamblan territorios compartidos.

Solapa de fondo: el arte correo y las revistas

En la red de envíos, las revistas han sido dispositivos estratégicos de comunicación y experimentación que propusieron usos inéditos de las palabras y las imágenes construyendo objetos tecno-poéticos en sí mismo. Estas publicaciones de carácter colectivo generaron un tejido de “relaciones de afinidad y amistad, nunca de interés comercial” (Rodríguez, García y Murciego, 2008, p. 243), y propiciaron otras formas de concebir la hipertextualidad de los lenguajes y la puesta en acto de experiencias de horizontalidad comunicacional en el arte.

Las prácticas editoriales –experimentales, colectivas y colaborativas–, pueden asociarse a lo que hoy día nombramos como “arte de redes” (Gache, 2005, p. 11). Desde la década de 1960, en los que las prácticas artísticas y las políticas comienzan a proponer numerosos puntos en común, podemos mapear una multiplicidad de prácticas que tematizan o exploran las materialidades y procedimientos productivos de los medios de comunicación (Herrera, 1997). El interés por armar circuitos comunicativos alternativos se ha asociado a acciones de reciprocidad, y han sido nombradas como *marginal media* [medios marginales] (Fischer, 1974), en los que confluyen un interés por la indagación matérica, la propulsión de iniciativas de contrainformación y la transformación social.

Mediante la re-contextualización de imágenes, de palabras y de la utilización de materiales cotidianos, artecorreístas de todo el orbe hicieron

converger prácticas editoriales, en su relación entre la teoría y la obra de arte como producción creativa. Tal es así que mientras las revistas convencionales trabajaban –y trabajan–, con un formato industrial y en la elección de tipografías, calidades de papel, usos del color e ilustraciones llamativas para captar la atención de sus lectores; dichas publicaciones cubrían estas cualidades desde la experimentación de lenguajes y procedimientos, a través de técnicas expandidas y soportes múltiples y no convencionales.

Junto a ello, la figura de diagramador pasó de ilustrador –en términos de diseño gráfico–, al de realizador de composiciones de un conjunto de obras, objetos, retazos y textos donde la imagen ya no era complemento de la palabra. Estos términos también influyeron en la materialidad de las revistas, su soporte y formato, pues en las primeras quedarían inscriptas dentro de lo estipulado para su impresión periódica y masiva, y en las segundas, fueron tan diversas –incluso dentro de la misma publicación–, que no tuvieron la pretensión de ser un producto concluido sino una fuente de sugerencias para la experiencia estético/creativa de productores y lectores. Se trata, entonces, de una iniciativa que escapó a la comercialización e institucionalización, a partir de la libertad de mensajes/obras, de la periodicidad de la impresión, y de la función de hacedor y lector que fue también productor e intérprete activo y participativo.

En las revistas de arte correo, es habitual encontrarnos con la exploración de técnicas que permitieran una rápida y económica reproductibilidad, sumado a la intervención de las piezas de manera artesanal, es decir, hecha a mano. En esta convivencia se configura un registro que habita un entremedio; es decir entre las producciones seriadas y la tradicional concepción aurática de obra artística única. En el mismo sentido, la producción de revistas ensambladas de arte correo suspende la categoría de autoría, ya que se encuentra conformada por aportes de múltiples arte-correístas, y que en su ensamblaje propone una operación constructiva por parte de quien la edita: no sólo se trata de organizar información sino también, de establecer un orden, una yuxtaposición de elementos e imágenes. En este sentido, la labor de quien edita se aproxima al trabajo de producción de un relato curatorial (Solomonoff, 2012).

Es por esta razón que hemos comenzado una labor de indagación y estudio de las revistas de arte correo en por lo menos, dos grandes dimensiones. Por un lado, en su registro escritural, nos encontramos con revistas –tal como sucede con la revista *Hoje, Hoja, Hoy*, editada primeramente por la Asociación de Artistas Correo de América Latina y el Caribe, y luego por la artista argentina Graciela Gutiérrez Marx–, que difunden y ponen en común textos que tematizan las prácticas arte-correístas, en relación con imágenes y otros registros escriturales. Desde este punto de vista, podemos considerar estas publicaciones como

dispositivos dedicados a la diseminación de información valiosa para el fortalecimiento de la red de artecorreístas en nuestro continente, así como también para otros territorios.

Una segunda dimensión está dada por su estudio material: por un lado, por los procedimientos productivos —entre las que podríamos contar, tal como sucede en *Cisoria*, recortes, yuxtaposiciones, reproducciones, citas y apropiaciones, obturaciones, obliteraciones, entre otras—, que construyen las imágenes e inscripciones contenidas en ellas. Por el otro, por las operaciones de *mise en place* [puesta en sitio]; es decir, por el estudio del dispositivo revista como una totalidad que comprende tanto las participaciones de artecorreístas y las operaciones de edición del material en su proceso de devenir revista, así también formas de contacto con lectores/visualizadores/manipuladores, que frecuentemente comprometen a la práctica de una manera que va más allá de la acción de hojear: implican una exploración sensible de sus elementos, una observación atenta que, asimismo, produce un acto creativo sobre su materialidad.

Primera solapa lateral: *Cisoria Arte*. Separatas dentro de separatas

“El arte debe ser ilegal”

(*Cisoria Arte*, sello de Dámaso Ogaz, 1970, Archivo Arte Correo, CAEV).

La revista ensamblada *Cisoria Arte* fue editada en Caracas por el artista chileno-venezolano Dámaso Ogaz desde 1975 hasta mediados de la década de 1980, bajo el sello *Ediciones Pata de Palo*. En el archivo del Centro de Arte Experimental Vigo se ha relevado hasta el número *Ressobranste...umen*, el cual consiste en un resumen y re-ensamblaje de los 4 primeros números —sabemos por contactos con otros archivos que también se publicó un número 6 de *Cisoria Arte* titulado “Nuevas Experiencias Brasil”—. *Cisoria Arte* circuló en las redes de arte correo difundiendo obras de la/os participantes como: Graciela Gutierrez Marx, Ulises Carrión, Edgardo Vigo, Guillermo Deisler, Jerry Dreva, a la par que publicaba obra relacionada al ámbito de la literatura experimental como: Vicente Huidobro, Juan Filloy, Juan Emar, Gregorio Paredes. Una característica de esta revista fue incluir en su cuerpo una intensa condición material manifestada con la presencia de poemas objetos y obras originales. Fue definida por Edgardo Antonio Vigo en su texto “Mi manera de ‘armar’. A Dámaso Ogaz”, como “un rompecabezas en constante cambio” (Vigo, 1995, s/p). Esta publicación no fue impresa sino ensamblada correspondiendo con su denominación, dado que

la palabra cisoria refiere al arte de seccionar a cuchillo. A partir de su observación podemos afirmar que consistía –a modo de un *collage* realizado con páginas de artista–, en una publicación cuya poética de construcción era el armado a mano de un compendio de envíos de páginas/obras de arte correo, muchas veces firmadas o selladas, todas piezas de carácter único y originales. En tiradas numeradas de 100 ejemplares, Ogaz intercala diversos formatos y soportes de obra, en una fauna donde conviven bolsas de papel, sellos de artista, etiquetas, insertos, contenedores no convencionales, separatas, papeles de diversos gramajes, recortes, troqueles, *collages* y cadáveres exquisitos compuestos con materiales recibidos a través del arte correo. En relación a la obra de Ogaz, el poeta visual venezolano y miembro del colectivo El Techo de la Ballena Juan Calzadilla apunta:

[...] obra abundante y polifacética que se diversifica en sorprendentes formatos: la revista, el libro armado a mano, salido de fotocopiadoras o, cuando, más, de imprentas de pedal, la edición artesanal, el libro intervenido para hacer de él ejemplar único (Calzadilla, 2000, s/p).

Al interior de esta publicación intencionalmente caótica, que invitaba en su recorrido a una lectura motriz participativa, conviven múltiples estrategias de difusión de obra, que se mezclan con el universo de creación de Ogaz, como sub-revistas u objetos como revista *arte(f)actos* (1980), la revista-sobre *Textualidad* (1981), la hoja volante xerox *collage c(art)a* (1979-1981), *Papel Impreso* (1975), la serie de mini-obras *s/f de tactile poems, poem encontrado, mail object, carta visual, poema visual*, o la obra/revista *des-hechos ex-hechos (s/f)*, muchos de estos objetos editados a su vez bajo el sello *Cistoria*. Ogaz desacraliza la labor editorial jugando a desdibujar la frontera entre el nombre de la editorial, el nombre de la revista y el de la obra. Cambio de roles que también sucedía en el caso de la editorial revista *Diagonal Cero* de Edgardo Antonio Vigo. Al respecto de *Cistoria Arte* Vigo escribe:

A esta altura afirmo: D.O [Dámaso Ogaz] y CISORIA son dos cosas separadas. Las dos existen, se entrecruzan, se entremezclan, se separan. UNO ES EL OTRO. Porque ambos, responden a una ideología de la creatividad, en base a soluciones diferenciadas. Dónde comienza D.O.? o Dónde termina CISORIA?: UNO ES EL OTRO (Vigo, 1995, s/p).

Ogaz, de procedencia chilena, descalzándose de un circuito de arte oficial del cual fue parte, se autoexilia en Venezuela en los años 1970, en una búsqueda por expandir la autonomía de sus procesos creativos. Coincidiendo esto con la intensificación de la práctica del arte correo en dichos años y su encuentro, participación e intercambio en Caracas con

el *Techo de la ballena*, órgano fundacional del surrealismo e informalismo venezolano, recién creado por esos años. Allí en Caracas, Ogaz construye su propio laboratorio editorial, expandiendo los métodos de la poesía visual al ensamblaje de una revista, y distribuyéndola tempranamente a través del trueque rizomático por los laberintos descentralizados del arte correo (Fig. 1). Una carta al editor, incluida en un *collage* fotocopiado en base a direcciones postales, de parte del lector Fredy Gambetta desde Tacna, condensa en estas líneas, el mundo procedimental de *Cisoria Arte* “Recibí, hoy Cisoria Arte N°3 [...] creo que es una de las mejores revistas en su género...hay surrealismo, *collage*, mensaje encerrado en una bolsita, evidencias antes las cuales habría que ser ciego para no ver” (Cisoria n°4, 1975, s/p).



FIGURA 1. Ogaz, Dámaso, contratapa *Cisoria Arte* 3, agosto 1975, técnicas mixtas sobre papeles, 22 x 32 cm. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.

Ogaz ensambla y re-construye con lo recibido, reponiendo en circulación piezas originales por medio de la práctica artística postal, habitando y habilitando a la revista como espacio de exploración procesual, inacabado, donde no existe diferenciación entre experimental, conceptual y político, una característica que se irá desplegando en el arte correo latinoamericano. Por ejemplo, en el número de *Cistoria Arte* de 1975, Ogaz publica tempranamente diversas obras gráficas de denuncia, entre ellas poesías visuales de sátira crítica directa al dictador chileno Pinochet, quien a veces en los *collages* de poesía visual es un cerdo o un hombre sin cabeza, al mismo tiempo que comparte las premisas y claves de sentido del arte correo, a través de poesías visuales hechas a partir de *collage* fotocopiados y experimentación tipográfica. *Cistoria Arte* se caracterizará por el uso de materiales precarios y un afán por lo manual artesanal como gesto que certifica un hacer, una presencia palpable expuesta en los pliegues, incisiones y dobleces de las páginas/obras.

Sobre Damáso Ogaz, Clemente Padín –artista correo y editor contemporáneo de Ogaz–, señalará como “negación creadora” (2009, s/p.), a la posibilidad poética compartida de oponerse al sistema mercantil del arte a través de la creación de redes de comunicación e intercambio a distancia:

Las reglas tácitas del arte correo –no selección de obras ni jurado, no invitaciones especiales sino multitudinarias, no venta ni mercadeo de obras– se constituyeron en los instrumentos que nos permitieron oponernos a las formas establecidas por el sistema que, sobre todo, privilegian el lucro y la ganancia por encima de las consustanciales funciones del arte, en particular, la comunicación. El arte correo nos permitió ejercitar la “negación creadora” de Dámáso y enfrentar el dictado de la crítica y de los medios oficiales de contralor de la actividad artística amparados, a su vez, por la fortaleza inmovible de los artistas nucleados en las redes de la comunicación a distancia como le gustaba decir a Vigo (Padín, 2009, s/p.).

Juan Calzadilla ahondará más en esta negación de Ogaz afirmando:

La fortuna de un escritor se mide por el sello de sus libros, el tiraje de sus ediciones, los ejemplares vendidos, los premios, la editorial que consagra; el prestigio del pintor, por las exposiciones, recompensas y el currículum. Pero ¿qué tal si por una razón opuesta que se obstina en descubrir en los mecanismos del éxito una patología del sistema, una deformación del poder, aparece alguien que viene a trastocar los valores y, renegando de éstos, propone vías alternativas y plantea el trabajo creador como un compromiso subversivo destinado a escapar del aparato o a sabotearlo? (Calzadilla, 2000, s/p.).

En esta negación creadora enunciada por Padín en referencia a Ogaz, resuena un ideario ligado al anarquismo bakuniano. Una constante en *Cistoria Arte* será la inclusión en cada número, en fragmentos de recortes a modo de trozos de páginas autónomas, de citas de filósofos anarquistas como

Bakunin (*Ressobranje...umen* n° 1, 2, 3, 4, s/f.), Proudhon, (n° 2, 1975), Pelloutier (n° 4, 1975). Tal vez podemos encontrar aquí un correlato, entre este imaginario político y una procedimentalidad editorial en Ogaz: la de crear una revista basada en el compartir, que sea a su vez un espacio comunal. Espacio contenedor que suspende fronteras formales de obras, conviviendo estas sin las jerarquías establecidas por los modelos editoriales tradicionales.

Segunda solapa lateral: Hoje, Hoja, Hoy

Hoje, Hoja, Hoy es una revista cuyos números fueron editados, en un principio, por la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo (ALCAC), y luego por Graciela Gutiérrez Marx. Se trata de una publicación que intersecta multiplicidad de materiales, entre los que contamos la presencia de textos teóricos, poesías, convocatorias a acciones o exposiciones de arte correo, reproducciones textuales de discursos o escritos, imágenes gráficas, prácticas conceptuales, entre otros. Se identifica la elección de un mismo papel –de tipo periódico–, para todos sus números, y de la predominancia de textos e imágenes impresos en tinta negra. No obstante, podemos señalar que su formato invita a un recorrido no lineal de sus páginas: se trata de un gran pliego de papel (24,8 x 20 cm.), doblado en sus ejes verticales y horizontales. De este modo, la revista propone un recorrido signado por sucesivas aperturas: para acceder a leer la totalidad de las páginas debemos abrirlo, primero en sentido horizontal y luego en sentido vertical, o viceversa. El resultado, además de volver posible una disposición que quiebra el formato más habitualmente visitado por las revistas, nos reenvía al formato y a la materialidad propias de los afiches.

Esta alusión se refuerza por la inclusión, en su interior, de otro pliego de papel, también desplegable. Este segundo elemento es el que más variaciones registra número a número: en él se incluyen aportes de artecorreoístas, a través de operaciones manuales de ensamblaje que incluyen pliegues, pegados, yuxtaposiciones, sobreimpresiones y otros procedimientos tendientes a integrar los envíos en un mismo soporte. En este sentido, podemos trazar una línea de continuidad con el planteo de *Cisoria Arte*, que se compone de los aportes de múltiples artecorreoístas –en este caso latinoamericanos–, que hacen uso de diferentes materialidades y procedimientos productivos. A su vez, otras imágenes de artecorreoístas se incorporan en el cuerpo del pliego central de la revista, a modo de reproducciones en blanco y negro. En este último caso, se observa una vinculación técnica entre ellas y el título de la revista: ambos elementos recurren al universo del arte impreso; más específicamente, al territorio de la xilografía. Mientras que en *Cisoria Arte*, nos encontramos con una propuesta que ahonda en la recopilación de imágenes

y propuestas visuales de autorías múltiples, en el caso de *Hoje Hoja Hoy* observamos un especial énfasis en la recopilación de textos escritos que den cuenta de ideas y propuestas en torno al quehacer artecorrealista.

En estas breves líneas, nos interesa dar cuenta de la relevancia de esta publicación en tanto dispositivo que mapea la construcción de la red de artecorrealistas en Latinoamérica y en el Caribe. Desde su primer número, *Hoje, Hoja, Hoy* (1985) reconstruye el proceso de conformación de la ALCAC, configurada como una...

...propuesta abierta de organización no institucional, que acoge bajo las banderas del derecho a la libertad de expresión, creación y transformación de la realidad, a todos los seres humanos comprometidos con las circunstancias históricas de aquellos que vivimos en los rincones marginales del planeta (*Hoje, Hoja, Hoy*, nº 3, 1985, s/p).

Si *Cistoria Arte* se ocupa de trazar líneas de vinculación con referentes del anarquismo, en este caso nos encontraremos con una fuerte impronta anti-imperialista, signada por la inclusión de convocatorias a proyectos colaborativos, fragmentos de discursos o cartas, poemas y otros escritos tendientes a identificar problemáticas políticas comunes a la experiencia latinoamericana de la década de 1980.

Como espacio de comunicación de la ALCAC, la propuesta de la revista se entronca con el cuestionamiento del ordenamiento geográfico que suponen las perspectivas colonialistas. Las categorías de centro y periferia –conceptos que habitualmente regulan las lógicas del intercambio artístico–, se desestabilizan. A partir de la conformación de otras redes de comunicación y circulación de las prácticas de arte correo, se vuelve posible situar al vínculo centro y periferia como históricamente construido, no como una localización estable e inmutable (Davis, 2008). Desde la convivencia con múltiples materiales, estas publicaciones abren la posibilidad de vinculación entre diferentes territorios y campos del saber/hacer. Esta perspectiva se entronca con posicionamientos en torno al carácter no comercial de los circuitos postales que correrían por una vía paralela al “arte aburrido de las escuelas, alimentado por los galeristas, mercaderes de arte y críticos que han estado siempre mortificando; y están hoy mortificando, reprimiendo y limitando la investigación artística en función del rédito económico que ella pueda devengar” (*Hoje, Hoja, Hoy*, nº 1, 1985, s/p). En el arte correo, los soportes materiales son...

...cientos de archivos privados que se esparcen en todo el mundo, estrictamente conectados con los que coleccionan, juntan, guardan, registran, estudian y analizan en cada trabajo. Estos archivos esenciales vuelven a difundir los trabajos de arte correo por medio de muestras, ediciones, revistas, performances y despachos por correo (*Hoje, Hoja, Hoy*, nº 1, 1985, s/p).

Los archivos se constituyen entonces, en una de las vías de acceso a los intercambios y diálogos entre comunidades autónomas de productores, quienes se localizan en puntos diversos del planeta. A su vez, señalan otras formas de constitución de conjuntos de materialidades artísticas: el intercambio y la colaboración. Estas formas de cooperación pueden rastrearse, también, en las imágenes reproducidas en *Hoje, Hoja, Hoy*. Tal es el caso de la revista publicada en 1992 (s/n), en la que se incluye un pequeño *collage* ilustración, en el margen inferior derecho de la primera página (Fig. 2). En él observamos un fragmento de un mapa sobre el que se han colocado dos hongos y una raíz. Estos elementos aluden a la concepción que Graciela Gutiérrez Marx elabora en torno al arte correo, refiriéndose a él como un arte espórico (2010). Este término posibilita pensar los intercambios postales como prácticas que construyen tramas entre agentes, de una manera orgánica e interconectada. La presencia de elementos vegetales y *funghi* nos remite a la noción de micelio, una noción referida a las cooperaciones entre ambos reinos, que permiten la supervivencia del conjunto. Por su circulación aérea —a través de los dispositivos del correo—, y subterránea —o alternativa en relación a los circuitos artísticos oficiales—, los intercambios sólo pueden rastrearse y recuperarse parcialmente.

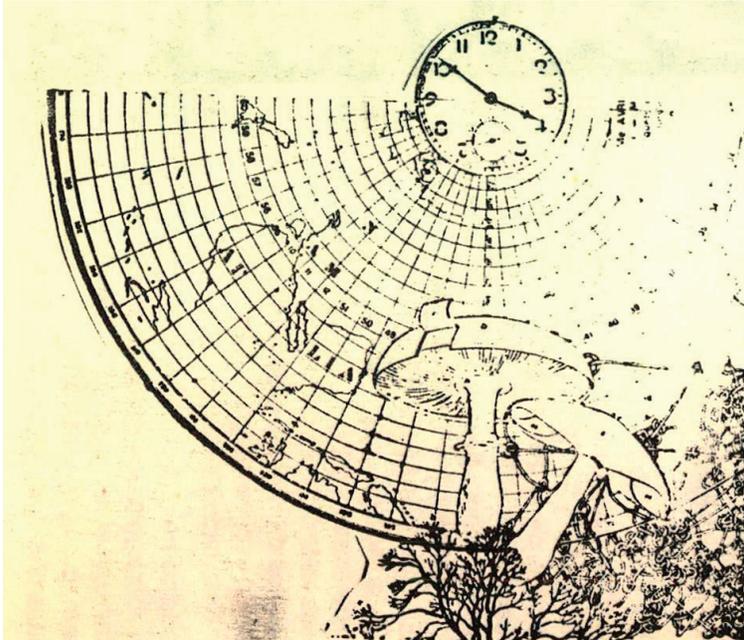


FIGURA 2. Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo, *Hoje Hoja Hoy*, 1992, tinta sobre papel, 6 x 7 cm. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.

El pliego central de la revista está dedicado a la producción y recuperación de textos escritos, tendientes a poner en palabras posicionamientos críticos y formas de hacer colaborativas. En su primer número inaugural (1985) encontramos una crónica de la génesis de la ALCAC, así como también de sus actividades y posicionamientos poéticos y políticos. En este número se recuperan, asimismo, las formas de vinculación y cooperación entre productores que propone la Asociación. La iniciativa de organización fue del artista uruguayo Clemente Padín, quien a fines de 1983 hace circular entre un grupo de artistas de la región la propuesta de “organizar una Asociación que defienda los derechos de la libertad de expresión y sea portadora de las inquietudes y reflexiones críticas de los creadores comprometidos con las circunstancias históricas presentes” (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 1, 1985, s/p).

A partir de la discusión y puesta en común de circulares vía correo, se conforma la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo, en el marco del Primer Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Arte Correo, organizada por Jorge Orta en Rosario, en agosto de 1984. En este marco, y en sintonía con otras actividades llevadas adelante por la asociación, *Hoje, Hoja, Hoy* se ofrece como “una herramienta para la profundización del debate y el esclarecimiento de las líneas de acción que debemos practicar para que el derecho de todos los hombres a expresarse y crear pase a ser una verdadera utopía realizable” (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 1, 1985, s/p). En sus páginas, nos encontramos con fragmentos de textos referidos a la práctica de arte correo –recopilando antecedentes y referentes de la región y del mundo–, en una acción tendiente a poner en común puntos de partida, estrategias políticas y modos de hacer poéticos. En esta misma línea, se rastrean escritos vinculados a la condición marginal de estas prácticas –en relación a otras institucionalizadas–, y de los artistas –en tanto la distribución geopolítica de poderes a escala mundial–. En su retórica, se consolida una posición que sitúa como “enemigas” (*Hoje, Hoja, Hoy* n° 1, 1985, s/p) a las operaciones imperialistas que cristalizan la dominación económica, política y cultural sobre Latinoamérica. En estas discursividades, se vinculan las críticas a las culturas oficiales, positivas e institucionalizadas con las transformaciones en la economía material y simbólica propia de los capitales transnacionales, que “crean la indiferencia de los hombres ante la barbarie y la violencia cotidiana a la que estamos sometidos” (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 1, s/p).

Como hemos mencionado, estos posicionamientos se vinculan, a su vez, con la gesta de convocatorias a acciones resistentes: por ejemplo, “las mil caras del verdugo que acecha Latinoamérica”, realizada en ocasión del Teatrzo de la Asociación, un “proyecto de trabajo por un arte

de base sin artistas, popular, colectivo y anónimo” (*Hoje, Hoja, Hoy*, n° 2, 1985, s/p), que se desplegaría en espacios públicos transitados y habitados. En la misma línea, en el tercer número de la revista (1985) se extiende la convocatoria de “Solidarte Italia”, que reproduce la solicitud de Eduardo Díaz Espinoza, poeta y artecorredista (Antofagasta, Chile), quien informa la segunda detención de su hijo, Andrés Díaz Poblete —a manos de la dictadura pinochetista—, e invita a enviar cables y cartas de protesta al Ministro del Interior chileno, Ricardo García Rodríguez. En la primera *Hoje, Hoja, Hoy* (1985), ya rastreamos una primera aparición de Díaz Poblete: en sus páginas se incluye una esquila de agradecimiento por la campaña llevada adelante por artecorredistas para su liberación, en ocasión de su primera detención en diciembre de 1984. A este pedido, que circula ampliamente por otras revistas de arte correo de la región, se le suma el de otros tres estudiantes de la Universidad del Norte de Antofagasta.

Como dispositivo de difusión de textos e imágenes *Hoje, Hoja, Hoy* se integra a los canales de circulación alternativos del arte correo. En ellos, se intersectan tanto la producción de imágenes y de vínculos y cooperaciones entre productores. En la publicación que aquí nos ocupa, puede identificarse una capa más de sentido: la elaboración y recuperación de teorías sobre la práctica artecorredista. En sus páginas, existe un interés por generar un sustrato común de referentes con un especial énfasis en los aportes regionales. El intercambio y la puesta en público de problemáticas comunes al continente latinoamericano se imbrican, aquí, con el desarrollo de posturas compartidas y la proposición de acciones concretas interesadas en incidir en su transformación.

Solapa de cierre

De acuerdo al recorrido formulado en estas páginas, esta práctica poético/política puede pensarse como modelo alternativo de las artes, en vistas de proponer una trama prolífica de redes sociales, de materialidades y autorías múltiples y difusas. Un modo de comunicación que presenta el arte correo que permitió asociar a conjuntos distintos de agentes, sin distinción entre artistas y no artistas. Estas experiencias editoriales construyeron su propia temporalidad y espacio de habitar, circular y exponer a través del trueque de las publicaciones. Con el devenir del tiempo, las revistas se constituyen como instancias de reorganización y visibilización de los archivos gestados en estas colaboraciones. Por lo tanto, podríamos situar a estas experiencias como parte de las artes de la organización (Laddaga, 2010, p. 8), un dispositivo para la exploración de los alcances de la vida en común, en un aquí y ahora compartido.

A través de estas publicaciones intermediales, se gestan lazos entre productores –que, entre otras iniciativas, se concretan en publicaciones periódicas–, que imaginan formas alternativas de activar saberes y experiencias, en dinámicas que aún no han sido mapeadas en los relatos estabilizados de las historias de las artes. Como una red, surcada por publicaciones y acciones colectivas, su estudio posibilita ensayar otras formas de comprender los vínculos, las materialidades, el tiempo y el espacio de las prácticas artísticas y comunicacionales. En especial, permite enfatizar en un posicionamiento a integrar la experimentación de materialidades y modos productivos colaborativos, junto con la aspiración a transformaciones sociales y políticas profundas, en las que se propicia una consideración del territorio latinoamericano como un espacio atravesado por problemáticas e intereses afines.

Este artículo que se origina como un modo de cartografiar (Mesquita, 2013), las revistas de arte correo que ha resguardado el artista platenise y también artecorreista, Edgardo Antonio Vigo, permite crear nuevos mapas de relaciones para hacer emerger acciones y saberes bajo las propias lógicas internas y territorios de inscripción de la comunidad involucrada. Creadores que han planteado narrativas de producción gráfica alternativa, con signos visuales, tipografías en juego, composiciones logradas con elementos diversos que lo mismo hacen uso del dibujo, la fotografía, la impresión gráfica, la palabra escrita, lo objetual, el grabado, el *collage* y sus texturas, para dar lugar, muchas veces, a contundentes imágenes reproducidas en fotocopia y enviadas a todos lados para comunicar e informar. Dar cuenta de estas revistas resulta destacado en la labor inacabable de historiar con justeza los esfuerzos y las iniciativas que abrieron camino a una práctica artística que en América Latina, asumió una función social con potencia política en momentos de silencio obligado y en la reapertura democrática de la región. Por ello, se intenta visibilizar la configuración de una memoria cultural colectiva que ha quedado minimizada por los relatos canónicos del arte occidental. Esto conlleva un desafío para la reactivación crítica de legados teóricos surgidos en América Latina durante las décadas de 1970 y 1980, las cuales propiciaron –con las especificidades político/culturales de cada coyuntura temporal–, una libre circulación de obras e inventivas para un hacer colectivo.

Por último, estudiar estas revistas expandidas y no convencionales de arte correo promueve un abordaje analítico de las materialidades presente en los soportes de estas revistas/obras, que releve las cualidades hápticas de este tipo de publicaciones, vinculando modos de producción, circulación y recepción, con los regímenes sensibles de quien se acerque a su lectura u hojeo. Prestando para ello atención al universo de

relieves significantes, contenidos en los pliegues, texturas o encuadernaciones artesanales de estos dispositivos, restos de lecturas que se pierden en la recepción o reproductibilidad digital de archivos de revistas en la actualidad, pero que en estas publicaciones/obras de carácter único, son capaces de afectar el nivel de *sensorium* [sensorio], desde una perspectiva situada en América Latina para comprender las estrategias que el arte ha utilizado en nuestra región, a fin de visibilizar, tensionar o interpelar problemáticas sociales y situarlas en las redes de comunicación.

Referencias

- Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (enero-febrero, 1985). *Hoje Hoja Hoy* 1. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (abril-mayo 1985). *Hoje Hoja Hoy* 2. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (julio-agosto 1985). *Hoje Hoja Hoy* 3. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (1992). *Hoje Hoja Hoy*. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Bugnone, A. (2013). *Una Articulación entre Arte y Política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* [Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales]. Universidad Nacional de La Plata.
- Calzadilla, J. (2000). Abrupto abordaje de Dámaso Ogaz. Disponible en: <http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/damaso_ogaz/abrupto.htm> (acceso 11/10/2022).
- Fischer, H. (1974). *Art et Communication Marginale*. Ballard.
- Davis, F. (2009). Prácticas revulsivas. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo. En C. Freire y A. Longoni (Orgs.), *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*. Annablume.
- De Rueda, A. M. de. (2018). Utopías realizables: E.A. Vigo y el arte expandido en La Plata. *El Hilo de la Fábula* 1(18). Disponible en: <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/issue/view/669>> (acceso 11/10/2022).
- (2016). Territorialidad, arte y medios. Prácticas artísticas colaborativas y tácticas en torno al problema del territorio. *Revista Arte e Investigación* 12. Disponible en: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/371>> (acceso 11/10/2022).
- (2014). Precedentes del arte colaborativo (en red). A 30 años de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecorreo. *Revista Calameo*. Disponible en: <<https://es.calameo.com/books/000658104eb9787232800>> (acceso 11/10/2022).
- Capasso, V. et al. (2016). Leer la escena: relevamiento y clasificación de revistas de arte platenses (1882-2015). *Intersecciones en Comunicación* 10, 51-66.
- Gache, B. (2005). Arte correo: el correo como medio táctico. En F. Delgado y J. C. Romero (Eds.) *El arte correo en Argentina* (pp. 15-47). Arte Correo Vórtice.

- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Paidós.
- Guitelman, S. (2021). *Proyecto Vigo. El autor como diseñador* [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/124832>> (acceso 11/10/2022).
- Gutiérrez Marx, G. (2010). *Artecorreo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*. Luna verde ediciones.
- Herrera, M. J. (1997). En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60. En FIAAR, *Arte argentino del siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la investigación en Historia de las Artes Plásticas*. FIAAR.
- Longoni, A. (2007). 'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. *Brumaria* 8.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008a). Introducción. En A. Longoni y G. Bruzzone (Comp.). *El Siluetazo*. Adriana Editora.
- Longoni, A. y M. Mestman (2008b [2002]). *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- Mesquita, A. (2013). *Mapas disidentes. Proposiciones sobre un mundo en crisis. 1960-2010* [Tesis doctoral]. Universidad de Sao Paulo.
- Navarrete, M. (2017). *Lo marginal como categoría estético-política: las producciones de arte correo en los 70 y 80*. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/79540>> acceso (11/10/2022).
- Navarrete, M. (2018). Tensiones y confluencias entre arte y comunicación. El caso de la red de arte correo. Disponible en: <http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/37654/1997/naVaRReTe.pdf> acceso (11/10/2022).
- Ogaz, D. (marzo 1975). *Cisoria Arte* 1(1). Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (mayo 1975). *Cisoria Arte* 1(2). Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (agosto 1975). *Cisoria Arte* 1(3). Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (diciembre 1975). *Cisoria Arte* 1(4). Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (agosto 1981). *Cisoria Arte*, s/n, Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Ogaz, D. (s/f). *Cisoria Arte, Ressorbrante...umen 1,2,3,4*, primera época. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Perkins, S. (2005). Assembling Magazines and Alternative Artists' Networks. En A. Chandler y N. Neumark (Eds.), *At a distance*. MIT Press.
- Perneckzy, G. (1993). *The magazine network. The trends of alternative art in the light of their periodicals. 1968-1988*. Soft Geometry.

Rodríguez, J. A., Gracia, R., Murciego, J. *et al.* (2008). *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España / Leafing... Four decades of artist's books and magazines in Spain*. SEACEX.

Uranga, W. (2016). *Conocer, Transformar, Comunicar*. Patria Grande.

Padín, C. (2009). *Recordando a Dámaso Ogaz*. Escaner Cultural.

Vigo, E. (1995). *Mi manera de "armar" a Dámaso Ogaz*. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Solomonoff, A. (2012). "La edición como práctica curatorial y el libro como dispositivo de exhibición". En J. Alatríste, M. León y A. Villalobos (Comps.) *Ediciones. Estrategia legitimadora en el arte contemporáneo*. UAEM.

Biografía de las autoras y el autor

Clarisa López Galarza. Docente e investigadora. Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Artes, Universidad de La Plata, Argentina. Es becaria doctoral (UNLP), especializándose en el campo de los estudios curatoriales. Integrante del Instituto de Historia Argentino y Americano. Integrante del equipo de producción e investigación en Arte Correo (Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina). Cogestiona Cortapluma estudio, espacio de artes y oficios.

Julio Lamilla. Investigador. Licenciado en Artes por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Chile. Licenciado en Educación por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Chile. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados, UNA. Profesor Invitado Cátedra Música Incidental e integrante del equipo de investigación del Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados del Depto. de Artes Visuales de la Universidad Nacional del Arte. Integrante del equipo de producción e investigación en Arte Correo (Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina).

Natalia Aguerre. Doctora en Comunicación (UNLP). Profesora de grado y posgrado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata; la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y la Universidad Arturo Jauretche. Integrante de equipos de investigación –UNLP, CLACSO–, que abordan temas sobre arte y política. Integrante del equipo de producción e investigación en Arte Correo (Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina).

Porley, Carolina. “Legitimidades en disputa. El ingreso de la colección iconográfica de Octavio Assunção al acervo museístico en Uruguay”, *TAREA*, 9 (9), pp. 68-98.

RESUMEN

El artículo aborda el vínculo entre el coleccionismo público y privado en la formación del patrimonio museístico, a partir del estudio de un caso: el accidentado pasaje de la colección iconográfica y bibliográfica de Octavio Assunção (1904-1998) al acervo público en Uruguay. Analiza el papel del círculo de sociabilidad intelectual de Assunção y del semanario *Marcha* en la construcción de una imagen pública del coleccionista como experto y custodio de bienes de alto valor documental, así como las resistencias que ese reconocimiento suscitó en un actor clave del período, el director del Museo Histórico Nacional (MHN), Juan Pivel Devoto (1910-1997). El análisis de la frustrada venta de la colección al MHN y su adquisición por el Archivo y Museo Histórico de Montevideo en 1963, permite una aproximación a las tensiones que tenían lugar entre los actores involucrados en la gestión patrimonial.

Palabras clave: *coleccionismo; acervo museístico; gestión patrimonial.*

Legitimacies in Dispute. The Inclusion of Octavio Assunção's Iconographic Collection into Uruguayan Museums

ABSTRACT

This article explores the interaction between public and private collecting in the formation of museum heritage during the early 1960's. It does so by observing the troubled incorporation of Octavio Assunção's (1904-1998) iconographic and bibliographic collection to a public museum in Uruguay. Analyzes the role played by the intellectual circle of Assunção on the construction of Assunção's public image as a proficient dedicated to identifying and safeguarding the material remains of Uruguay's past. This image was disputed by a powerful actor of the historiographical field at the time, Juan Pivel Devoto (1910-1997), director of the Museo Histórico Nacional (MHN). The story of the frustrated sale of Assunção's collection to the MHN and its acquisition by the Archivo y Museo Histórico Municipal (Montevideo) in 1963 provides rich insights on the struggles for management of heritage being held.

Key words: *collecting; museum collection; heritage management.*

Fecha de recepción: 27/06/2022

Fecha de aceptación: 12/09/2022

Legitimidades en disputa

El ingreso de la colección iconográfica
de Octavio Assunção al acervo museístico
en Uruguay

Carolina Porley

Sistema Nacional de Investigadores (Uruguay)

caro.porley@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0664-7211>

Introducción

El artículo se propone aportar a la reflexión sobre los procesos de patrimonialización relativos a la formación del acervo museístico. Lo hace a partir del desarrollo de un caso: el fallido ingreso de la colección iconográfica y bibliográfica del empresario Octavio Assunção (1904-1998) al Museo Histórico Nacional (МНН) de Uruguay y su incorporación posterior al Archivo y Museo Histórico Municipal (АУМНМ) de Montevideo en 1963. El trabajo se plantea como contribución a una línea de investigación que ha tenido un considerable desarrollo en la región de estudio de las relaciones entre coleccionismo público y privado en relación a la *fábrica patrimonial*, es decir las operaciones a partir de las cuales una sociedad decide sobre el pasado que será retenido en el futuro (Revel, 2014). Analiza un tipo de coleccionista particular, que es aquel que concibió su actividad como una práctica intelectual de aporte a la producción de un conocimiento científico

del pasado y de afirmación de la identidad nacional, y no como una afición motivada por el mero placer de posesión o contemplación privada.

Este coleccionismo, que María Isabel Baldasarre (2004) ha definido como un “consumo privado con destino público”, ha sido identificado ya en las últimas décadas del siglo XIX en países como Argentina con una presencia central en la formación de las colecciones de los museos de ciencias naturales, de arte y de historia (Podgorny, 2000; Baldasarre, 2006; Blasco, 2011). En Uruguay estos estudios son incipientes y se han centrado en las décadas en torno a la conmemoración del Centenario (1910-1940), caracterizadas por un esfuerzo introspectivo y la ampliación de la esfera de acción estatal en el área cultural. En el período se reconoce la existencia de un coleccionismo con niveles importantes de asociativismo y fuertes vínculos con el Estado, que confluyó con los esfuerzos oficiales de creación y afirmación de las instituciones museísticas,¹ nutriendo y perfilando los acervos, proceso que se profundizó en las décadas de 1940 y 1950, con el fallecimiento de una generación de coleccionistas y el ingreso de sus conjuntos a los institutos públicos (Porley, 2019; 2021a; 2021b).

Ese círculo virtuoso entre coleccionismo público y privado, implicó una especial correspondencia entre *los que saben* –estudiosos del pasado–, *los que tienen* –coleccionistas, anticuarios, libreros y otros intermediarios– y *los que deciden* –gobernantes, jerarcas de museos–, roles que podían recaer en distintos individuos con vínculos de mutua colaboración y legitimación (empresarios, intelectuales, políticos), o coincidir en una persona, como en los casos de Pablo Blanco Acevedo (1880-1935), Horacio Arredondo (1888-1967) y José María Fernández Saldaña (1879-1961), quienes fueron a la vez historiadores, jerarcas públicos y coleccionistas.

Ejemplos de la dinámica mencionada fue la formación y posterior incorporación al Museo Nacional de Bellas Artes de la pinacoteca de 350 obras de arte legada por el empresario y coleccionista Fernando García Casalia (1887-1945), la cual incluyó la mayor colección de Juan Manuel Blanes reunida en el país o la propuesta museográfica dispuesta en 1942 por el historiador y director del Museo Histórico Nacional (MHN), Juan Pivel Devoto (1910-1997), de exhibir de forma permanente las colecciones donadas por las viudas de Blanco Acevedo, del médico Roberto

1 En el período se crearon como tales el Archivo y Museo Histórico Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Historia Natural (todos por ley en 1911, con la división del antiguo Museo Nacional), y su pares a nivel departamental en Montevideo (Archivo y Museo Histórico Municipal 1915 y Museo municipal de Bellas Artes en 1929, denominado en 1931 Museo Juan Manuel Blanes). En 1926 surgió como tal el Archivo General de la Nación, y en la década siguiente se crearon la Comisión Nacional de Bellas Artes (1936), el salón nacional (1937) y el salón municipal de artes plásticas (1940), entre otras iniciativas.

Bouton (1877-1940) y del empresario y político Roberto Pietracaprina (1884-1941) (Porley, 2019; 2021b).

A principios de la década de 1960 la frustrada venta de la colección iconográfica y bibliográfica del empresario Octavio Assunção al Ministerio de Instrucción Pública, con destino al MHN, y su adquisición posterior por el gobierno de Montevideo para el museo histórico de la ciudad, mostró un punto de inflexión en el círculo virtuoso mencionado. Este artículo se propone aportar elementos para entender el debilitamiento de esa dinámica, identificando cambios en las relaciones entre los coleccionistas y los representantes del Estado, que afectaron el papel hasta entonces reconocido a los primeros en la definición del patrimonio cultural. Un antecedente de este abordaje es la investigación de Ana Garduño (2009) sobre el médico y empresario mexicano Alvar Carrillo Gil. La autora aborda la tensa relación que mantuvo este coleccionista y gestor cultural con la burocracia cultural de su país en las décadas de 1940 a 1960, y llama la atención sobre la resistencia de los mediadores oficiales para reconocerle a esta figura procedente del ámbito empresarial, su lugar en el campo artístico.²

En Uruguay creemos que las tensiones entre lo público y lo privado adoptan en el período la forma de una transición desde un sistema de alianza a otro en el que los actores rivalizan y buscan afirmar su autoridad y competencia. En este sentido la hipótesis que guía este artículo es que el fortalecimiento de las capacidades e institutos públicos (museos y archivos) hacia la década de 1960, llevó a un desplazamiento del coleccionista particular y de las asociaciones de eruditos que los nucleaban de las políticas de gestión del pasado. Sin embargo, ese desplazamiento no se dio del mismo modo en todos los ámbitos ni dentro ni fuera del Estado, e incluso hubo una renovada valoración del rol del coleccionista particular en esos tiempos de crisis estructural y fuerte demanda internacional de bienes culturales procedentes de América Latina.

“Una alta labor de cultura nacional”

En febrero de 1963 el Concejo departamental de Montevideo adquirió la principal colección iconográfica privada reunida en Uruguay: un conjunto de 732 piezas entre dibujos, pinturas, grabados, mapas y planos que destacaba por la cantidad de piezas reunidas, por el amplio marco temporal abarcado (desde grabados del siglo XVI que recogían las

2 Sostiene la autora: “Lo que predominó fue la tendencia a otorgar el reconocimiento a los funcionarios públicos, al mismo tiempo que este se escatimaba a los coleccionistas privados. Esto obedeció, en parte, al consenso que existía en la época en cuanto a que correspondía al Estado controlar todos los aspectos del arte y la cultura nacionales, por lo que la intervención privada, en la práctica, se señalaba como una intromisión ilegítima, injustificada e innecesaria” (2009, p. 444).

primeras representaciones de América a óleos de reconstrucción histórica realizados por pintores modernistas de principios del siglo XX, y sobre todo por el valor documental y la calidad artística de las obras. El subgrupo de piezas originales de los llamados *artistas viajeros* de la primera mitad del siglo XIX, constituía el elemento diferencial en relación a conjuntos iconográficos anteriores en los que predominaban grabados y láminas reproducidas en álbumes, diario de viaje y otras publicaciones (Porley 2021; 2022). En él, destacaban las acuarelas de los ingleses Emeric Essex Vidal (1796-1861) quien estuvo en Montevideo dos veces, entre 1816 y 1819 apoyando la invasión portuguesa de la Provincia Oriental y luego cuando la intermediación británica durante la guerra entre el Imperio del Brasil y el gobierno de las Provincias Unidas (Fig. 1), y de Conrad Martens (1801-1878), quien llegó a la ciudad en 1833 y se embarcó en la expedición del *Beagle* que trajo a Charles Darwin (Fig. 2). Asimismo, resaltan las de los marinos franceses Adolphe D'Hastrel (1805-1874) y Benoit Henri Darondeau (1805-1869), y los óleos de pintores profesionales como el alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858), el francés Raymond A. Monvoisin (1794-1870), quien realizó un retrato de Andrés Bello (Fig. 3), y el genovés Cayetano Gallino (1804-1884).

La colección, que ingresó al AYMHM (actual Museo Histórico Cabildo de Montevideo), que entonces dirigía Horacio Arredondo, estaba integrada a un conjunto mayor que sumaba 1.998 piezas, e incluía diversos objetos de valor histórico, una colección numismática, una colección bibliográfica de 714 volúmenes del período 1806-1900, otra de 88 publicaciones periódicas del siglo XIX y un conjunto de manuscritos históricos.

Su creador fue el empresario Octavio Assunção, un inmigrante portugués que se radicó en Uruguay en 1928, cuando el país conmemoraba su Centenario de vida independiente, celebraba la democracia política alcanzada y los avances sociales. Su actividad en la industria del refresco —al frente de la Compañía Uruguaya de Bebidas sin Alcohol— le permitió alcanzar una cómoda posición económica. Lo hizo al amparo de la coyuntura económica favorable y el sistema sustitutivo de importaciones impulsado por los gobiernos colorados del segundo batllismo (1946-1958), revirtiéndose su situación hacia 1960 debido al avance de la crisis estructural y las medidas liberalizadoras de los gobiernos blancos (1959-1967).

Entre las décadas de 1930 y 1960, Assunção formó múltiples colecciones: de numismática, de pintura uruguaya (con énfasis en la obra de Blanes), de platería criolla, de iconografía, de manuscritos históricos. A todas asignó un propósito documental, y un sentido enraizante. En marzo de 1961, Ángel Rama daba cuenta de ese perfil, en una crónica en el semanario *Marcha*:

Hace 33 años que Octavio Assunção llegó de su nativo Portugal a nuestro país y hace casi la misma cantidad de años que inició sus colecciones sobre los orígenes de la nacionalidad oriental. Aún habla con acento portugués y mecha algún lusitanismo en su conversación, pero conoce con parsimoniosa erudición que bien quisieran muchísimos uruguayos de pura cepa, el proceso formativo de nuestra nacionalidad y los materiales donde está registrado (*Marcha*, 10 de marzo de 1961, p. 31).



FIGURA 1. Emeric E. Vidal, *Soldados de la orilla oriental del Plata*, 1819, acuarela. Colección Museo Histórico Cabildo de Montevideo (MHCM), ex colección O. Assunção, Montevideo.



FIGURA 2. Conrad Martens, *Escena campestre*, 1833, acuarela. Colección MHCM, ex colección O. Assunção, Montevideo.

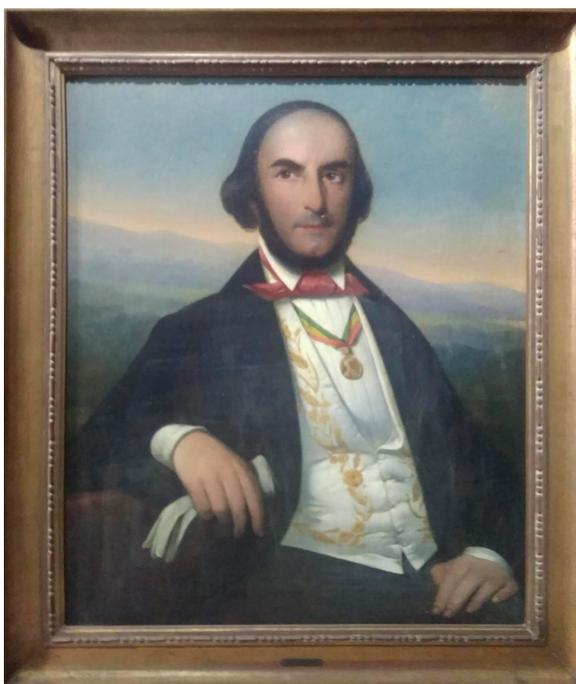


FIGURA 3. R. Q. Monvoisin, *Retrato de Don Andrés Bello*, c. 1848, óleo sobre tela. Colección MHCM, ex colección O. Assunção, Montevideo.

El coleccionista abrazó las ideas políticas de su amigo Luis Batlle Berres, presidente del Uruguay entre 1947 y 1951, y adoptó como propia la tradición del Partido Colorado, liberal, garibaldina y cosmopolita. Creía en la singularidad del “pequeño y civilizado Uruguay” en el contexto regional, adhiriendo a un imaginario de excepcionalidad cuyas raíces se remontan a los tiempos de la Defensa de Montevideo (1843-1851) y que marcó el perfil de la colección. Un pilar en ese imaginario es el retrato de la ciudad sitiada pero conectada al mundo y opuesta a la Buenos Aires de Juan Manuel de Rosas, que Alejandro Dumas lanzó en 1850 desde Francia, asistido por el enviado del gobierno de la Defensa, Melchor Pacheco y Obes: *Montevideo ou Une nouvelle Troie*. Del texto que el escritor francés dedicó a “los heroicos defensores de Montevideo” Assunção reunió siete ediciones, en francés, español e italiano, incluidas todas las publicadas en 1850 (Porley, 2022).

Assunção se acercó a varias sociedades de eruditos abocadas al estudio del pasado. Fue fundador del Instituto Uruguayo de Numismática y de la Academia Uruguaya de Numismática y Bibliofilia, pero sobre todo se identificó y estrechó lazos con los integrantes del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay (IHGU). Refundado en 1915 –dado que se concebía como heredero del creado en 1843 por el gobierno de la Defensa a instancias de Andrés Lamas, Teodoro Vilardebó y otros intelectuales–, el IHGU fue hasta la década de 1950 un centro de referencia en lo relativo a la sistematización de las fuentes documentales y la producción de estudios históricos. Se trató de una “comunidad historiográfica”, al decir de Carlos Zubillaga, signada por la práctica amateur de la disciplina, a cargo de hombres de letras, abogados, políticos y literatos. Si bien constituía una entidad privada, contaba con subsidio oficial, y cumplía tareas de asesoramiento a las autoridades en los asuntos de su competencia. Su prestigio y gravitación fue mermando a medida que se consolidaban los centros académicos que renovaron y profesionalizaron la disciplina histórica en Uruguay, tanto desde la Facultad de Humanidades y Ciencias como del Instituto de Profesores Artigas (IPA), creados en 1947 y 1949 respectivamente (Zubillaga, 2002).

En el IHGU el coleccionista encontró sus principales interlocutores a la hora de formar y prestigiar sus colecciones como José María Fernández Saldaña, Horacio Arredondo (1888-1967), el presidente del Instituto, el historiador Ariosto González (1901-1972) y el editor de la revista de la institución, Simón Lucuix (1896-1975). También fueron importantes los vínculos entablados con el profesor Eduardo de Salterain y Herrera (1892-1966) y fundamentalmente con el crítico e historiador del arte José Pedro Argul (1903-1974), ambos especialistas en la obra

de Blanes. Con todos ellos compartía las actividades en el IHGU y tertulias, algunas en el local del influente librero Adolfo Linardi Montero. Los miembros del IHGU concebían al coleccionismo como una práctica intelectual de aporte al conocimiento del pasado. Eran coleccionistas imbuidos de una “cultura estatista”, al decir de Gerardo Caetano (2010), que necesitaban legitimarse en el ámbito público y oficial. Creían, como Alejo B. González Garaño (1877-1946), principal estudioso de la iconografía argentina, que “el coleccionista no debe guardar egoístamente sus tesoros como cosas muertas, sino que debe hacerlos salir a la luz. De esa manera, cada uno en su especialidad aportará materiales que luego reunidos facilitarán la tarea del que escriba la historia orgánica de nuestra nacionalidad” (1931, p. 46). En una carta a Pivel Devoto, Assunção expresó algo similar, al explicar que concebía su colección iconográfica como “una alta labor de cultura nacional pues necesitaba el Uruguay reunir la imagen visible de sus pasados tiempos”.³

“Un preparador de la historia uruguaya”

La colección de Assunção transitó un proceso de patrimonialización que comenzó mucho antes de su ingreso al acervo público, y estuvo acompañado de la construcción de una imagen pública del coleccionista que no solo le reconocía un consumo cultural modélico, una habilidad especial para localizar piezas y recursos para adquirirlas, sino que también le asignaba un estatus intelectual, como perito capaz de determinar el valor documental de una lámina o un objeto.⁴

Desde la década de 1950 publicaciones periódicas y especializadas, difundieron los tesoros iconográficos y bibliográficos de Assunção. Destacan varias realizadas a instancias del IHGU, como la ambiciosa obra de Arredondo, *Civilización del Uruguay*, financiada con fondos estatales, y en la que el autor realizó un repaso exhaustivo de las fuentes bibliográficas e iconográficas del pasado, con una detallada descripción de los materiales disponibles en repositorios públicos y privados. Assunção es el coleccionista más mencionado, siendo decenas las piezas iconográficas suyas reproducidas en la obra (Arredondo, 1951).

3 Archivo personal de José Pedro Argul (sin inventariar), en poder de su familia. Borrador de carta mecanografiada de Octavio Assunção a Juan Pivel Devoto. s/f (seguramente entre febrero y mayo de 1962).

4 Talía Bermejo (2001) ha estudiado, para el caso del coleccionismo de arte en Argentina entre 1930 y 1960, ese proceso de construcción de una imagen pública del coleccionista a través de la prensa, la crítica y los mecanismos de exhibición de sus colecciones, marcando también el reconocimiento que la práctica mereció en relación a la identificación de nuevos valores del arte argentino y el aporte a la promoción del arte y la consolidación de la institucionalidad artística.

En 1955 apareció *Pintura y escultura del Uruguay* de Argul, publicado en la revista del IHGU primero, y luego como libro independiente, y que constituyó el primer esfuerzo por narrar una historia de las artes plásticas en Uruguay desde tiempos indígenas hasta mediados del siglo XX. El autor dedicó un capítulo a los “pintores cronistas viajeros”, con referencia expresa al material en poder de Assunção (Argul, 1955).

Ambos intelectuales eran actores de peso en el campo historiográfico del período, con actuación también en los museos. Reconocido por su actividad de restauración de edificios coloniales, Arredondo tuvo un rol central en la creación de los parques nacionales de Santa Teresa y San Miguel, presidía en 1951 la Comisión Nacional de Monumentos Históricos y dirigió el АУМНМ entre 1925 y 1963. Por su parte, Argul presidía en 1955 la sección uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, dirigía la Galería de arte Montevideo, y fue el responsable de la propuesta museográfica del Museo Nacional de Bellas Artes en 1962 cuando su reapertura tras la ampliación edilicia. Como galerista, asesoró y vendió numerosas láminas y obras de arte a Assunção, y también lo asistió en la tasación de su colección iconográfica y en la venta de su pinacoteca de Blanes al gobierno departamental en 1961 (Porley, 2019). A ellos hay que sumar la tarea de divulgación realizada por el historiador colorado José María Fernández Saldaña, quien vendió a Assunção numerosas piezas de su propia colección, como el óleo *Retrato de Melchor Pacheco y Obes* de Gallino y el dibujo al natural de Frutuoso Rivera realizado por Rugendas en 1846.

Ex sub-director del Archivo y Museo Histórico Nacional, Fernández Saldaña fue autor de numerosas publicaciones y artículos sobre historia e iconografía uruguaya, en especial en el dominical del diario *El Día*. Este suplemento fue un gran difusor de ilustraciones procedentes de colecciones privadas, como la de Roberto Pietracaprina, Carlos Pérez Montero y Ricardo Grille. Con Assunção se daba el caso de que poco después de que el coleccionista sumaba una nueva pieza a su colección ésta tenía una “presentación en sociedad” en las páginas del dominical (Porley, 2022).

La publicación más importante que contribuyó a prestigiar la labor de Assunção fue *Iconografía de Montevideo*. Se trató de un encargo del gobierno departamental de Montevideo al IHGU, y su primera edición es de 1955. El proyecto estuvo dirigido por el presidente del Instituto, Ariosto González, autor del prólogo. El arquitecto Carlos Pérez Montero fue el responsable de la selección de mapas y planos, mientras se confió a Assunção la elección de las piezas iconográficas más significativas entre los repositorios públicos y privados disponibles. El libro consta de 135 imágenes (20 planos y mapas y 115 ilustraciones), de las cuales 97 integraron la colección de Assunção. Si se consideran solo las ilustraciones,

70 corresponden a grabados, dibujos, acuarelas y óleos que el coleccionista tenía entonces en exclusividad (Assunção, 1955). De este modo la publicación dio a este empresario e inmigrante una doble consagración: como prestigioso coleccionista y como experto en iconografía uruguaya. En ese sentido es significativa la expresión elegida por Argul en 1959 al definir a Assunção como “un preparador de la historia uruguaya”:

Hasta qué punto cubre en la terminología usual la palabra “coleccionista” a la labor que Don Octavio Assunção realiza con la iconografía de Uruguay, es un problema difícil de dilucidar. Cuesta clasificar este trabajo y en el caso de designar como tal a su empeño, desde luego que hay que reconocerle a su autor la categoría máxima. Porque el coleccionista en general, es comprendido como persona que cumple con su cosecha rutas ya establecidas, de itinerarios bien señalados con anterioridad a la acción colectora. En general es la historia ya escrita la que guía el coleccionar. El caso de la colección Assunção es muy otro, especialmente a lo que se refiere a iconografía de Montevideo. *Hay aquí pasión de coleccionista, mas también orientación propia del historiador que sabe descubrir documentos sobre los que la historia escribirá porque el autor de la pesquisa es poseedor de una sorprendente intuición de los valores histórico-culturales de una perspicacia nada común en nuestro medio* (resaltado de la autora).⁵

Argul le reconoció a Assunção una capacidad heurística que lo llevó a asimilar su labor con la del historiador. El elogio es también crítica (“perspicacia nada común en nuestro medio”) dirigida a quienes entonces estaban dedicados a reunir y ponderar los documentos históricos disponibles, y que a esa altura abarcaba a historiadores vinculados a la Facultad de Humanidades y Ciencias, al Instituto de Profesores Artigas y al Museo Histórico Nacional. Se trata de un punto central para los objetivos de este artículo, puesto que Argul opone las capacidades que identifica en uno de los principales coleccionistas del país a las de los historiadores profesionales que entonces estaban afirmando su autoridad disciplinar.

La Fig. 4 corresponde a una fotografía tomada durante un almuerzo que se realizó en el Club Uruguay, frente a la Plaza Matriz en la Ciudad Vieja, a propósito de la designación en marzo de 1964 del edil Luis Mario Alles como nuevo director del Museo Histórico Municipal, tras el retiro de la función pública de Arredondo. En la imagen, conservada en el archivo de la librería Linardi y Risso, figuran sentados en torno a una mesa Assunção y su hijo, varios miembros del IHGU (incluido su presidente Ariosto González), el librero Adolfo Linardi y su socio Juan Ignacio Risso, y el homenajead, lo que da cuenta de la dinámica de

5 José Pedro Argul, “Un preparador de la historia uruguaya”. Página del libro de visitas de Octavio Assunção, firmada y fechada el 9 de marzo de 1959. Agradezco el acceso a una fotocopia a Rosario Quintela, secretaria personal de Assunção entre 1961 y 1998.



FIGURA 4. Almuerzo en el club Uruguay, en homenaje a Luis Mario Alles recién designado director del Museo Histórico Municipal. Desde la izquierda: Fernando Assunção, Adolfo Linardi, Ariosto González, L.M. Alles, Octavio Assunção, Simón Lucuix, Juan I. Risso y Alberto Reyes Thevenet, Marzo 1964. Archivo de la Librería Linardi y Risso (Montevideo), Álbumes de recortes y documentos. Tomo 3.

mutua legitimación que entonces tenían aquellos actores que aún ejercían (aunque en pleno proceso de reconfiguración) los roles fundamentales relativos a la gestión del patrimonio histórico: “los que saben” (miembros del Instituto), “los que tienen” (coleccionismo privado, intermediarios) y “los que deciden” (autoridades del gobierno departamental).

Fuera de esta comunidad de pertenencia en torno al IHGU, existió otro actor de peso que contribuyó a principios de la década de 1960 a prestigiar la labor de Assunção, y que fue el semanario *Marcha*. No se trató del único medio de prensa en realizar esa tarea, ni del principal (el suplemento dominical de *El Día*, el histórico diario fundado por José Batlle y Ordóñez, fue el mayor divulgador de los tesoros del coleccionista). Sin embargo, el reconocimiento de *Marcha* es significativo por representar una intelectualidad, la “generación crítica” al decir de Ángel Rama, distante política y culturalmente a la del IHGU.

Marcha aportó al prestigio público del coleccionista en un momento en el que la autoridad intelectual del IHGU decaía ante el fortalecimiento de los institutos académicos dedicados a la investigación histórica, y coincidió con la etapa en la que Assunção comenzó a desprenderse de sus colecciones, las cuales terminaron en distintos repositorios públicos.⁶

6 Entre 1961 y 1987 Assunção vendió al estado uruguayo gran parte de sus colecciones. Lo hizo en ventas (algunas muy polémicas), precedidas o acompañadas de donaciones. En 1961 el Concejo departamental de Montevideo le compró su colección de obras de Blanes, destinada al

En el artículo “El museo de un coleccionista”, Rama realizó una elocuente crónica de su visita a la residencia de Assunção.

Las dos grandes alas de su rico apartamento de la calle Ponsonby donde guarda su Museo contienen nada más que 2.000 piezas, distribuidas y ordenadas como en el más moderno y elegante museo americano. Pero esas piezas, cuidadosamente seleccionadas y buscadas por el mundo entero, alcanzan hoy día un valor que se puede estimar en varios millones de pesos. Todas ellas vinculadas a un único tema: la historia del Uruguay, en particular desde sus orígenes hasta la segunda mitad del siglo XIX; abarcando muy distintas especialidades: cuadros, grabados, acuarelas, documentos originales, libros, folletos, monedas, medallas, objetos de plata, periódicos, tallas, abanicos, etc. [...] Fui a conocer una biblioteca y pasé cuatro horas viendo sobre todo grabados y originales, observando el paciente amor con que Assunção los trata y los ha estudiado, buscándolos en lugares que pueden parecer inverosímiles. Así, por ejemplo, tiene la única colección completa de monedas uruguayas que incluye los “ensayos” tanto de plata como de oro, que se han hecho en el país, al punto de que un reciente libro sobre el tema de uno de los gerentes del Banco República pudo ser ilustrado gracias a esta colección. “Del ensayo de 1862 yo tenía las monedas de plata de un peso y de cincuenta centésimos y no podía encontrar las de veinte y diez centésimos del mismo material”. Ahora tiene la colección completa: esas dos monedas las pudo conseguir en el gran remate de las fabulosas colecciones del rey Faruk que dispuso en Egipto el gobierno de Nasser [...] Las mejores piezas de su colección de documentos las ha obtenido en Lisboa, donde compró, por 10.000 dólares el documento más importante, quizás, de nuestro país: el Diario de la Fundación de Montevideo, escrito de puño y letra de don Bruno Mauricio de Zavala. Son unas pocas hojas manuscritas, que ya merecieron una reproducción facsimilar por parte del Instituto Histórico (*Marcha*, 10 de marzo 1961, p. 31).

El retrato del coleccionista que surge del artículo es el de alguien cuya importancia trasciende la mera posibilidad económica de acopio, pero al mismo tiempo lo económico no es dejado de lado sino que es recogido, con detalle, de modo de sopesar el esfuerzo individual, sobre todo en compras en el exterior, invitando al lector a valorar las piezas coleccionadas también como bienes codiciados y demandados en un mercado de alcance internacional.

Con respecto al conjunto iconográfico, luego de sostener que Assunção “tiene en esa materia más que todos los museos nacionales juntos”, incluye ejemplos que dan cuenta del trabajo puesto para

museo que lleva el nombre del artista, y el Banco República su colección numismática. En 1963, el gobierno de Montevideo le vuelve a comprar, esta vez, su colección iconográfica. En 1972, Assunção vendió al Ministerio de Educación y Cultura el local de su fábrica de refrescos destinada al Archivo Judicial. Durante la dictadura cívico-militar, el Banco República le compró su colección de platería criolla para el Museo del Gaucho y la Moneda, cuyo primer director fue en 1978 el hijo del coleccionista, el antropólogo Fernando Assunção. Finalmente, en 1987 el Archivo General de la Nación adquirió su colección de 600 manuscritos históricos (Porley, 2021b).

la adquisición de esas piezas (por ejemplo de uno de los pintores del *Beagle*, Conrad Martens, se encontraba gestionando la compra de una vista de Montevideo “en poder de la nieta de Darwin [quien] le ha dado un precio prohibitivo”).

Sobre el final, Rama apoya la demanda del coleccionista de que el Estado apoye la tarea de los particulares: “Assunção reclama más estímulo del Estado a los coleccionistas privados [...] Su reclamo es legítimo. Es cierto que él es un hombre de recursos, pero en el país hay muchos y con más posibilidades quizás: ¿cuántos han sido capaces de dedicar dinero, tiempo y vida a crear tan espléndido museo privado?” (*Marcha*, 10 de marzo 1961, p. 31).

El artículo integró la serie “Grandes bibliotecas privadas”, publicada entre febrero y abril de 1961, y que abarcó además los conjuntos de Antonio Grompone, Simón Lucuix, Horacio Arredondo, Armando Piroto, Juan Pivel Devoto, Celedonio Nin y Silva y José Henrique Figueira. Entonces, Rama dirigía la Sección de Adquisiciones de la Biblioteca Nacional (BNU), institución de la que fue funcionario entre 1949 y 1966 (Alzugarat, 2017). Su trabajo de visibilización de esos valiosos repositorios se enmarcó en la política de la BNU, volcada a la adquisición de bibliotecas privadas existentes en Uruguay y que muchas veces “naufrajan a la muerte de sus creadores” (Rama, 2016), ya sea porque se dispersaban en ventas parciales o eran adquiridas por bibliotecas y universidades de EE. UU. y Europa. De las bibliotecas mencionadas, la BNU adquirió entonces la de Figueira mientras que la de Lucuix, de 20 mil volúmenes, fue adquirida en 1963 por la Universidad de Texas (González Marinas, 2015), institución pionera en el envío de representantes a la región para estudiar el material disponible y entablar lazos con libreros locales. La librería de Adolfo Linardi, inició tempranamente vínculos comerciales con dicha universidad en julio de 1952.⁷

En esas semanas *Marcha* destinó otro artículo a Assunção, firmado por la crítica Celina Roller, discípula de Jorge Romero Brest. El texto se refería a la adquisición por parte del gobierno de Montevideo en abril de 1961 de la colección de obras de Blanes reunida por el coleccionista, celebrando la decisión que enmarcaba en una política acertada de fomento a las artes y que la autora contraponía a lo realizado por el gobierno nacional. Entre otras destacaba la celeridad de la compra y la decisión del coleccionista de vender al Estado.

Esta compra que cuesta al Municipio \$1.370.000 fue resuelta en menos de quince días. Al parecer el señor Assunção declinó una oferta extranjera mucho mayor

7 Archivo de la Librería Linardi y Riso, Álbumes de recortes y documentación, Tomos 1 y 2.

porque consideraba, lógicamente, que esas obras debían permanecer en el país. Confiamos que esta actitud del Sr. Assunção haga reflexionar a aquellos [...] dispuestos a ceder al extranjero obras que resultan de decisivo interés para el país. Es mucho lo que de este modo llevamos perdido. Claro que esas pérdidas se han debido también a la desatención y la ignorancia de los políticos. Por eso resulta tan significativa la decisión del Municipio (*Marcha*, 12 de mayo de 1961, p. 15).

La cita muestra que la atención que *Marcha* dedicó a Assunção encuentra explicación en una preocupación mayor por el destino del patrimonio cultural de los uruguayos. De hecho el artículo se enmarcaba en una cobertura del semanario destinada a informar sobre valiosos conjuntos privados y el riesgo de que éstos terminen perdiéndose para el país. *Marcha* denunciaba el perjuicio que ello implicaba para toda América Latina, apuntando a la pasividad de los gobiernos ante esas pérdidas, desde una posición que se inscribía en los principios que guiaban al semanario en términos de nacionalismo cultural, antiimperialismo y latinoamericanismo. De este modo, el reconocimiento de *Marcha* a Assunção, exaltando su esfuerzo y su papel en la preservación dentro de fronteras de un importante acervo documental, buscó contribuir a revertir el proceso mencionado, promoviendo una imagen moral entre los coleccionistas, y llamando la atención respecto a las obligaciones de las autoridades públicas frente al riesgo de extranjerización de la riqueza cultural del país.

La fallida venta al MHN

En 1960 Assunção había llegado a un momento crítico en su vida, fruto de la crisis económica, que lo llevó a iniciar gestiones para vender sus colecciones. En noviembre de ese año ofreció en venta su colección iconográfica y bibliográfica al Ministerio de Instrucción Pública, que luego de consultar al MHN, decidió crear una comisión especial para estudiar y tasar el conjunto en miras a su adquisición.

Pasaron unos meses y el 22 de febrero de 1961, el coleccionista envió una carta al director del MHN, Juan Pivel Devoto, donde le transmitía su premura por concretar la transacción, le informaba que había tenido que contraer “obligaciones de importancia para preparar el acondicionamiento de un nuevo modo de vida menos ocasionado a las preocupaciones financieras, emergentes, en gran parte, de la insensibilidad del Estado frente al proceso de la industria nacional, que se auspicia con notorio entusiasmo retórico, pero que se atiende con total indiferencia en la diaria realidad”.⁸

⁸ Archivo General de la Nación, en adelante AGN, Archivo Juan Pivel Devoto, en adelante AJPV,

Pivel no respondió esa carta, y pese a la forma elegida por Assunção en su comunicación –se dirige al jerarca como “estimado amigo”–, no había amistad entre ellos. La relación incluía episodios que no dejaban dudas respecto a la opinión negativa del historiador hacia el coleccionista. En 1958 lo había involucrado en un robo que sufrió el MHN de monedas conmemorativas de la Jura de la Constitución que tenía en exhibición. Le pidió al jefe de investigaciones de la Policía que interrogara al coleccionista y en un memorándum al ministro transmitió que Assunção estaba muy interesado en esas monedas y que las mismas pudieron ser sustraídas para el coleccionista por funcionarios del museo.⁹

La carta citada muestra también que Assunção buscó una complicidad en su interlocutor, que éste difícilmente podía corresponder. El coleccionista se queja de la situación de la industria uruguaya y de la inacción del gobierno, que entonces era el primero del Partido Nacional, del cual Pivel formaba parte. De este modo, la sensibilidad batllista del coleccionista, de reclamo al Estado, fue dirigida hacia un jerarca blanco que aunque ferviente estatista, estaba entre las voces más críticas hacia aquellos que habían vivido durante décadas recostados al Estado.

Designado al frente del MHN en 1940 a instancia del líder nacionalista Luis Alberto de Herrera –principal rival político del batllismo– y de un grupo de intelectuales tanto blancos como colorados, Pivel Devoto fue uno de los intelectuales con mayor peso y prolongada actuación dentro del Estado. En tanto funcionario público, y tal como han estudiado Carlos Zubillaga (2002) y José Rilla (2008), protagonizó las políticas relativas a la gestión del pasado, ocupando numerosos cargos y dirigiendo las principales iniciativas conmemorativas y de rescate y definición del patrimonio cultural, bibliográfico, museístico y archivístico hasta su retiro forzado en 1982. Además de dirigir el museo y la Revista Histórica de la institución, fue docente en el Instituto de Profesores Artigas, presidente de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, miembro de la Comisión de Adquisiciones del Ministerio de Instrucción Pública, director del Archivo Artigas y del proyecto editorial oficial Clásicos Uruguayos, miembro del gobierno colegiado de Montevideo por la minoría nacionalista (1955-1959) y ministro de Instrucción Pública y Previsión Social (1963 y 1967).

La formación de la comisión para tasar la colección de Assunção se demoró dado que una de las personas designadas por el ministro, Alberto Reyes Thevenet, entonces secretario del IHGU, se excusó de participar por considerar que no tenía méritos para la tarea. Finalmente quedó integrada en abril de 1961 por el historiador Eduardo de Salterain y

caja 327, año 1961. *Octavio Assunção a Juan Pivel Devoto, 22 de febrero de 1961.*

9 Archivo administrativo del MHN, en adelante AAMHN, Libros de notas de dirección, año 1958.

Herrera y el director y la subdirectora del MHN, Pivel Devoto y María Julia Ardao.

En noviembre, cuando se cumplió un año del ofrecimiento, la comisión se expidió, presentando un inventario y dos informes, uno en mayoría firmado por Pivel y Ardao y otro en minoría, de Salterain y Herrera.¹⁰ El primero tasó la colección en 841.020 pesos y el otro en 1.697.630 pesos. Por su parte, Assunção había transmitido que esperaba recibir 2.300.000 pesos.

En los siete meses de trabajo la comisión hubo intentos infructuosos por arrimar posiciones de torno a la tasación, y en comunicaciones personales con Pivel, Salterain y Herrera se esforzó sin éxito por elevar el monto de la tasación, e incluso le sugirió consultar a un experto en arte y grabados antiguos para zanjar diferencias.

El coleccionista particular, de afanoso empeño, sustituye al Estado - ha dicho su informe con feliz expresión. Razón de más, pues, para que el coleccionista, anticipado a la preocupación del Estado, no sufra desmedro en la apreciación de su obra. ¿No lo cree usted así? En este entendimiento, claro está, que lo mismo que en los precios asignados a ciertos ejemplares históricos y artísticos de la colección, hay valores imponderables [...] muy difícil de traducir en cifras materiales.¹¹

No se pusieron de acuerdo, y el ministro, el herrero Eduardo Pons Etcheverry, recibió los dos informes. De la comparación de ambos, surgen diferencias en la tasación de varias secciones de la colección. En el informe en mayoría los autores relativizan el valor de las secciones de manuscritos históricos y bibliografía, mientras destacan la relevancia de los conjuntos de numismática, de publicaciones periódicas y sobre todo de la colección iconográfica. Sin embargo, dicho informe tasó en 270.650 pesos las entonces 146 piezas originales (óleos, dibujos y acuarelas), mientras Salterain y Herrera las valoró en 994.500 pesos (ver Tabla 1).

No vamos aquí a profundizar en el contenido de los informes, solo en sus valoraciones respecto a la labor del coleccionista. En el informe en mayoría Pivel y Ardao comienzan relativizando el valor de la sección bibliográfica, afirmando que Assunção no siguió un criterio coherente buscando reunir documentos necesarios para el estudio de la historia y lo definen como un “bibliófilo”, es decir, un apasionado por los libros en tanto objetos raros, únicos o curiosos:

10 AGN, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, en adelante FMIP, caja 693, carpeta 1007.

11 AGN, AJPV, caja 327, año 1961. *Eduardo de Salterain y Herrera a Juan Pivel Devoto, 27 de julio de 1961.*

La biblioteca formada por el Sr. Octavio Assunção no es una colección orgánica que haya sido reunida con sujeción a un plan para servir al estudio metódico de la historia, con obras y publicaciones diversas, que permitiera recoger información sobre cada una de las etapas y aspectos del pasado uruguayo. Es, en cambio la biblioteca de un bibliófilo, que ha reunido piezas raras en algunos casos únicas, de gran utilidad para el investigador que, por tal circunstancia, no se encuentran en las bibliotecas especializadas oficiales.¹²

Juicios similares hicieron respecto a la colección de manuscritos (sostienen que “Assunção ha reunido piezas originales aisladas, en general de utilidad”), aunque cuando refieren al conjunto iconográfico, reconocen un “riguroso criterio selectivo”. Según sostienen,

...la iconografía es, fuera de dudas, el sector más importante [de la colección] por la organicidad de las series que la forman, por el carácter original y por lo tanto único de muchas de sus piezas, así como por la calidad excepcional de los ejemplares [...]. Especial mención corresponde hacer de las obras originales de E.E.Vidal, de Rugendas, de Martens, de Darondeau, de Monvoisin, de D'Hastrel, de Gallino y Durand-Brayer [sic].¹³

Sobre el final del informe, ponen en duda algunas piezas, cuyas descripciones, según dicen, no se ajustan a la realidad. Si bien se trata de 4 piezas en 1998, el señalamiento siembra dudas respecto a la rigurosidad del coleccionista.

Además de evaluar y tasar la colección, ese informe incluye una puesta a punto de los esfuerzos realizados por el Estado desde principios del siglo XX para formar un patrimonio documental público. Detalla varios hitos de compras y donaciones recibidas, advirtiendo sobre el desafío que suponía entonces seguir enriqueciendo los repositorios públicos debido a la creciente demanda internacional por estos documentos, y al ponderar el papel cumplido por Assunção afirma:

Durante los años en que el particular ha empleado su tiempo y sus recursos en reunir un conjunto tan rico, *ha sustituido al Estado* que en ese momento, no obstante su buena disposición, carecía de medios o no tenía la oportunidad para adquirir fuera del país obras históricas que en muchos casos [...] solo el coleccionista particular podía obtener. A este cabe reconocerle un esfuerzo, una dedicación constante y una labor de selección y conservación ponderables.¹⁴

Y luego agrega:

12 AGN, FMIP, caja 693, carpeta 1007, *Juan Pivel Devoto y María Julia Ardao al ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Eduardo Pons Etcheverry, 4 de noviembre de 1961.*

13 Ídem.

14 Ídem.

La colección de piezas históricas cuyas características más salientes hemos puesto de manifiesto, debe ser adquirida por el Estado. Para proseguir la política de *recuperación* del patrimonio histórico nacional, para *completar*, en algunos casos, ya con carácter definitivo, series en poder de institutos oficiales, y para ofrecer a los hombres de estudio del presente y del futuro, todos los materiales necesarios [...] Esa labor se halla hoy facilitada por los nuevos materiales que se han incorporado al dominio del Estado. Lo serán más en el futuro por la metodización de esas fuentes, por la publicación de catálogos e inventarios y por la adquisición de aquellos elementos que aún se encuentran en manos de particulares.¹⁵

De las citas surgen al menos dos miradas sobre el papel del coleccionismo en la formación del patrimonio cultural. Por un lado aparece como un aliado, un socio, que se anticipa al Estado en pro de la conservación de un valioso material que de otro modo se perdería, y por otro, como un competidor, e incluso un obstáculo para esos mismos objetivos, al punto que los autores llegan a afirmar que “el Estado se halla obligado a disputar lo de interés público a todo coleccionista particular”.

Asimismo resulta llamativo el uso del verbo *recuperar*, en relación a bienes que nunca le pertenecieron al Estado. Parece claro que la consideración no refiere a una cuestión de titularidad, sino a una mirada más amplia respecto a lo que constituye el patrimonio cultural del país (esté en poder de particulares o del propio Estado). También lo es el uso del verbo *completar*. Sostener que la incorporación serviría para completar colecciones públicas con carácter definitivo resulta una afirmación temeraria si se toma en cuenta que los museos seguirán enriqueciendo sus acervos en estos aspectos.

Si bien no escapa a los jerarcas del museo el riesgo de que “un vasto conjunto reunido a través de treinta años, y en buena parte obtenido en el extranjero, se disperse y vuelva a salir del país para ser incorporado, casi con seguridad, a organismos oficiales, lo que en definitiva hará imposible su recuperación”, riesgo que como se vio preocupaba también al semanario *Marcha*, la tasación propuesta no pareció dimensionarlo. Tal la principal objeción presentada por Salterain y Herrera en su informe:

¿Cómo no considerar, frente a dicha adquisición que, aparte de su valor material, significa para el Estado un caudal invalorable, que ha sido preservado dentro de fronteras, por la loable preocupación del coleccionista, a cuyo afán se debe que elementos inapreciables de la historia y el arte nacional, no se hayan disgregado irrecuperablemente, del patrimonio nacional? Este punto de vista es para mí irrenunciable [...]. Considero que en la colección debe estimarse el empeño sin pausa de treinta años, de reunirla y conservarla por parte de quien,

15 Ídem. Resaltado de la autora.

Don Octavio Assunção, sin haber nacido en el Uruguay, consagra a nuestro país un fervor ejemplar.¹⁶

El 21 de diciembre el Ministerio resolvió que estaba dispuesto a invertir hasta 900.000 pesos en la compra, decisión apoyada por Pivel. Tras conocer la resolución, Assunção respondió con una extensa carta al ministro en la que rechazó la tasación fijada afirmando que “el precio de compra ofrecido por el Estado es menos de la tercera parte de lo que esas piezas [...] significaron como desembolso de costo, liso y llano”.¹⁷

El coleccionista incluyó un detallado informe del precio de numerosas piezas, incluidos los originales adquiridos en el extranjero, información que documentó en anexos con reproducciones de recibos de compra, de encuadernación, importación y cuadros comparativos con lo pagado por él y lo tasado por el MHN. También respondió a lo que consideró un cuestionamiento a la autenticidad del conjunto, por los señalamientos de errores en la descripción de cuatro piezas (reconoce dos equivocaciones, y sostiene los otros), defendiendo “la verdad” de su colección:

Es indiscutible la autenticidad del conjunto obtenida tras una preocupación incesante por la verdad. La he conseguido, puedo manifestarlo, estudiando con ahínco, haciendo consultas reiteradas a especialistas, efectuando prolijas y exhaustivas indagaciones y en ningún momento he vacilado en desprenderme de piezas que me fueron costosas obtenerlas no bien sobre ellas comprobé mi error o apenas sobre ellas deposité una duda, ¿qué colección en ese grado de autenticidad y certeza es posible hallar?¹⁸

También aclaró que el precio que consideró justo es el del costo de las piezas y no incluye su trabajo a lo largo de 30 años y los gastos que debió asumir para formar y mantener su colección, dado que no tiene “apetencia de obtener lucros a expensas del Estado, sino [de] prevenir abultadas pérdidas con carga a mi patrimonio personal”. Sostiene que más allá del creciente interés internacional por estos bienes, hay “un solo destino” para su colección.

El Estado del Uruguay es el único que debe comprar esta colección, ya que llegó a ser esta obra *la concreción de una alta labor aunque no me haya sido encargada por el Estado*. Si ese trabajo lo hice solo con mi equipo particular es necesario reconocer que he ahorrado a los gobiernos la incomodidad de proyectar, presupear y vigilar la obtención importante de la imagen de la Patria de sus siglos

16 AGN, FMIP, caja 693, carpeta 1007, *Eduardo de Salterain y Herrera al ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Eduardo Pons Etcheverry, 1 de noviembre de 1961*.

17 AGN, FMIP, caja 693, carpeta 1007, *Octavio C. Assunção al ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Eduardo Pons Etcheverry, 27 de mayo de 1962*.

18 Ídem.

anteriores [...]. Dejando establecido que renuncio a toda valoración del esfuerzo personal habría si un verdadero desmedro material o venal al aceptar la cifra que el Sr. Ministro fija muy por debajo de mis costos.¹⁹

Pasaron los meses y el 31 de diciembre de 1962, el último día del año, Pivel Devoto envió al ministro un extenso informe en respuesta a los descargos de Assunção, donde volvió a defender la tasación inicial. Seis semanas después, el 14 de febrero de 1963, la colección fue adquirida por el Concejo departamental de Montevideo en 2.259.950 pesos. Las negociaciones fueron llevadas adelante por José Pedro Argul y la tasación de la colección fue encargada esta vez al bibliófilo Simón Lucuix y al librero Adolfo Linardi, todos miembros del círculo de sociabilidad del coleccionista.

El Ejecutivo departamental aún no había terminado de pagar la colección de obras de Blanes que compró a Assunção en 1961, cuando decidió adquirir este otro conjunto. Lo hizo el gobierno de mayoría nacionalista, el último día de su mandato. El dato resulta de especial importancia. Se trató del único gobierno liderado por el Partido Nacional que tuvo Montevideo en su historia, y que se extendió del 15 de febrero de 1959 al 14 de febrero de 1963. De siete miembros, estuvo integrado por cuatro nacionalistas (o blancos) y tres colorados. Vale recordar que el gobierno departamental anterior (1955-1959), de mayoría colorada, tuvo a Pivel integrando la minoría blanca.

El que haya sido el gobierno departamental nacionalista el que compró la colección prácticamente al precio esperado por Assunção, desestimando la opinión de Pivel que entonces era el principal intelectual blanco del país, permite afirmar que no fueron afinidades político partidarias las que influyeron en las definiciones, sino que pesaron otro tipo de solidaridades. Para empezar hay que citar la importante alianza que el gobierno de Montevideo mantenía con el IHGU. Como se dijo en 1955 el gobierno departamental confió al Instituto el proyecto editorial de *Iconografía de Montevideo*, en el que Assunção tuvo un papel clave. Como gran parte de las láminas reproducidas en esa publicación oficial pertenecían al coleccionista, al adquirir su conjunto iconográfico el gobierno de Montevideo no hizo más que apropiarse de un material que ya había elevado en su valor patrimonial. Este tipo de encargos se mantuvieron en los años sesenta en los que el IHGU dirigió otras publicaciones oficiales e integró tribunales de concursos culturales convocados por la comuna. Además hay que considerar que figuras claves del IHGU estuvieron involucradas en la compra a Assunção: Arredondo (uno de los intelectuales más importantes del Instituto) era el director del museo

19 Ídem. Resultado de la autora.

departamental que recibió la colección, Argul negoció la venta, y Lucuix fue uno de los tasadores designados por la comuna.

Volviendo a Pivel, para entender su postura es útil analizar el extenso informe que envió al ministro el 31 de diciembre de 1962, en respuesta a los descargos de Assunção. Allí el historiador lleva el asunto a un terreno personal, y muestra de un modo más directo su opinión sobre los coleccionistas. Sostiene que en colecciones como la de Assunção “las piezas de excepción suelen estar confundidas con material de relleno, inevitable en todas las colecciones donde el criterio selectivo resulta siempre desbordado por la pasión de acumular” lo que “puede conducir a resultados inconvenientes para el interés del Estado”.²⁰

En relación a la diferencia de precios presentada por Assunção, entre lo tasado y lo pagado por él, sostuvo que el Estado no debía aceptar precios que surgen del cálculo que hace el comerciante respecto a “la avidez, la curiosidad o la pasión del coleccionista, al que, además muchas veces se le ha visto pagar en las subastas públicas, precios exorbitantes”. Y remató: “Si el Sr. Assunção ha sido víctima de la habilidad con que los anticuarios aprovechan en su favor el interés, el celo y a veces hasta la pasión que domina al coleccionista, no puede pretenderse que el Estado tase las piezas adquiridas en tales circunstancias bajo el imperio de estos factores”.

El jerarca dedicó varias páginas a minar la capacidad de Assunção al adquirir piezas para su colección. Para eso enumeró una cantidad significativa (sino exhaustiva) de libros, medallas, documentos, grabados, adquiridos por el MHN bajo su dirección, comparando lo pagado por Assunção y lo abonado por el museo por las mismas piezas o similares, incluyendo algunos ejemplos contundentes (por ejemplo, Assunção pagó a Fernández Saldaña 1.000 pesos por una lámina de la Iglesia Matriz que el museo adquirió por 100 pesos).

El Sr. Assunção hace caudal de los esfuerzos realizados para reunir su colección. El mérito que ha contraído por esa labor le ha sido reconocido en el informe en la medida que corresponde. En la materia no puede irse más allá de lo racional [...]. [Si el Estado] hubiera dotado a las bibliotecas, archivos y museos del país de rubros, no ya abultados sino nada más que modestos, para acrecentar las colecciones oficiales, no se daría el caso de los particulares que sustituyeron y aun todavía, suplen al Estado en esa misión que a veces los organismos que de él dependen solo pueden llenar a medias, y luego de haber formado colecciones al amparo de circunstancias excepcionales, pretendan imponerle el criterio con que deban ser tasada y el monto de su valor.²¹

20 AGN, FMIP. Caja 693, carpeta 1007, *Juan Pivel Devoto al ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Eduardo Pons Etcheverry, 31 de diciembre de 1962.*

21 Ídem.

Resulta evidente el esfuerzo que puso el director del museo para establecer que a la hora de comprar y construir acervo, el Estado sigue criterios más acertados que los coleccionistas. Además del cuestionamiento técnico, Pivel apuntó hacia Assunção desde un punto de vista ético, contraponiendo su intención de fijar un precio a su colección al altruismo de otros coleccionistas. En este sentido recordó que Luis Melián Lafinur, Ricardo Grille, Pablo Blanco Acevedo, Buenaventura Caviglia y Juan Gómez Haedo, donaron, o vendieron al precio fijado por el Estado, sus bibliotecas y fondos documentales: “estos son ejemplos, entre otros muchos dignos de ser recordados que resulta oportuno mencionar ante el generoso ofrecimiento que hace el Sr. Octavio Assunção de renunciar a los honorarios que le habrían correspondido por la tarea realizada”.

Tabla 1. Tasación de la colección iconográfica y bibliográfica de Octavio Assunção realizada por la comisión designada por el Ministerio de Instrucción Pública en sus informes en mayoría y en minoría (1961)

Secciones del inventario	Valor en pesos en el informe en mayoría (Ardao- Pivel Devoto)	Valor en pesos en el informe en minoría (Salterain y Herrera)
I) Periódicos y revistas uruguayas	72.780	124.230
II) Iconografía Uruguaya. Litografías originales y grabados iluminados, 208 piezas	73.200	185.300
III) Iconografía uruguaya. Planos y mapas originales. 11 piezas.	5.000	5.000
IV) Bibliografía uruguaya. 714 piezas	93.230	143.555
V) Iconografía uruguaya. Acuarelas, óleos y dibujos originales. 146 piezas.	270.650	994.500
VI) Álbumes e impresos raros efectuados en el extranjero, 16 piezas	31.200	43.100
VII) Reconstrucciones y reproducciones en acuarelas, litografías, fotografías, 263 piezas	13.150	13.150
VIII) Manuscritos históricos encuadernados, 13 piezas	23.700	27.200
IX) Planos y mapas. Litografías y grabados de época. 34 piezas.	9.350	10.500
X) Documentos históricos	49.885	60.720
XI) Reproducciones de mapas, 18 piezas	3.600	3.600
XII) Medallas. 1.061 piezas	85.275	86.775
Por concepto de encuadernación y acondicionamiento de grabados, planos, etc.	110.000	-
TOTAL	841.020	1.697.630

FUENTE: AGN, FMIP, caja 693, carpeta 1007.

Legitimidades en disputa

Al inicio del artículo hicimos referencia a la existencia en Uruguay en las décadas de conformación del campo museístico de un *círculo virtuoso* entre coleccionismo privado y público, con un aceitado funcionamiento entre actores que ejercieron roles fundamentales (*los que saben, los que tienen y los que deciden*). De lo narrado acerca de la frustrada venta de la colección de Assunção al MHN, resulta cómo para Pivel Devoto el coleccionista particular ya no monopolizaba a comienzos de la década de 1960 el universo de *los que tienen* y tampoco parecía merecedor de un lugar entre *los que saben*. En la mirada piveliana, el Estado había logrado formar y fortalecer un patrimonio documental, gracias en gran medida al aporte de los particulares, pero lo hizo siguiendo criterios entendidos como superiores, rigurosos y racionales que los que moldeaban la faena del coleccionista. De “preparador de la historia del Uruguay”, el director del museo recalificó a Assunção —en los pasajes más duros de sus informes— como un comprador obsesivo de bienes que el Estado debía esforzarse por “recuperar” para el patrimonio histórico nacional.

Assunção fue un industrial que creció al amparo del segundo batllismo, y un coleccionista que se identificó con el IHGU —institución privada que lideraba los estudios sobre el pasado con apoyo oficial—, por lo que creía en la legitimidad de sus reclamos. Por su parte, Pivel consideraba que era el Estado el más capacitado para poner en valor y custodiar el patrimonio documental. Sus reparos al protagonismo de los particulares en la materia, está presente desde muy temprano, en el plan de reorganización del MHN que presentó al ministro de Instrucción Pública en 1940, cuando expresó su objetivo de terminar con el perfil aluvional del acervo, de modo de que sea la dirección del Museo y no los particulares quien defina lo que ingresa.²²

La decisión de exhibir completas y en salas con los nombres de los coleccionistas, los conjuntos de Pietracaprina, Blanco Acevedo y Bouton en 1942, puede leerse como parte de una política de fomento de donaciones junto a la necesidad de nutrir el acervo, que el entonces joven director había reconocido era débil en ese tipo de materiales.²³ Sin embargo, no pasó mucho para que dejara clara la “diferencia entre el interés del museo y el afán acumulativo del coleccionista”, como cuando se opuso a que el Estado adquiriera la totalidad de los bienes que integraban la colección del agrimensor Carlos Mac Coll (de más de

22 AGN, AJPV, Caja 322, Juan Pivel Devoto al ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Toribio Olaso. 12 de junio de 1940.

23 AAMHN, Libros de notas de dirección, año 1942, Juan Pivel Devoto al Ministro de Instrucción Pública Cyro Giambruno, 6 de noviembre de 1942.

20.000 piezas), reclamando una selección del material, lo que terminó frustrando la transacción.²⁴

En relación a este punto creemos que en las prevenciones de Pivel respecto a la colección ofrecida por Assunção no pesaron –al menos no de modo significativo– las diferencias que ambos tenían en sus lecturas sobre la historia de Uruguay y las formas de reconstrucción simbólica del pasado. Como se señaló, la colección de Assunção se inscribe en el imaginario colorado, la épica de la Defensa, y la tradición historiográfica asociada. Se trata de una lectura del pasado que Pivel buscó combatir tanto desde sus trabajos históricos como desde la museografía que impulsó en el MHN en la década de 1940.

En esos años, en los que se conmemoró el centenario de la Guerra Grande (1838/9-1851/2), se publicaron varios estudios históricos con lecturas revisionistas de los bandos en pugna durante el conflicto, realizados por historiadores de filiación blanca o nacionalista. Los trabajos de Luis Alberto de Herrera *Los orígenes de la Guerra Grande* (1941) y *Por la verdad histórica* (1946) y el monumental estudio histórico y de recopilación documental de Mateo Magariños de Mello *El gobierno del Cerrito* (1948), rescatan la figura de Manuel Oribe y su labor gubernamental y de construcción de institucionalidad desde el Cerrito, y lo presentan como defensor de la soberanía oriental frente a la injerencia europea.²⁵ Pivel Devoto aportó a ese revisionismo con *Historia de los partidos políticos en Uruguay* (1942) y *Historia de la República Oriental del Uruguay* (1945), en los que postuló una lectura no dicotómica del conflicto, sobre todo a la hora de asignar responsabilidades: tanto los blancos de Oribe como los colorados que defendían Montevideo tenían genuinos intereses nacionales pero también eran responsables de haber permitido a actores extranjeros extender el conflicto.²⁶

En la nueva museografía inaugurada en 1942 en el MHN, introdujo cambios conceptuales a la periodización histórica, sustituyendo la “Sala de la Defensa” por la “Sala La Guerra Grande”, con lo que corrió el comienzo de la guerra de 1843 (año del inicio del sitio a Montevideo por parte de Oribe y el Ejército de la Confederación Argentina) a 1839 (cuando Fructuoso Rivera le declaró la guerra a Rosas) (Porley, 2022).

Pivel afirmó entonces que su objetivo era exhibir de forma equitativa a los dos bandos en pugna durante el conflicto, y de hecho su política de ingresos no fue sesgada en el sentido de desestimar piezas afines a

24 AAMHN, Libros de notas de dirección, año 1954. Juan Pivel Devoto al Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Justino Zavala Muñiz, 9 de noviembre de 1954.

25 Sobre el tema puede consultarse (Reali, 2004).

26 Para profundizar en la interpretación piveliana, puede consultarse (Rilla, 2008).

los defensores de la “Nueva Troya” (aunque sí procuró acrecentar las relativas a los hombres del Cerrito). Tan así fue que el museo adquirió la vivienda donde vivió Giuseppe Garibaldi, destinada a casa-museo para exhibir objetos pertenecientes o relativos al líder de la Legión italiana, entre los que destacan las 137 piezas iconográficas y bibliográficas donadas al MHN por Assunção en 1972.

Creemos que la postura de Pivel frente a Assunção y su ofrecimiento al Estado a principios de la década de 1960 obedeció más bien a una demostración de su *peso funcional* en términos de Bourdieu (2002) y un gesto de afirmación institucional. Es decir, dejar sentado que es el Estado a través del MHN el más idóneo para poner en valor y gestionar el patrimonio histórico de los uruguayos, sobre la voluntad de coleccionistas, bibliófilos y las sociedades de eruditos.

A estos elementos debe agregarse las posiciones que ocupaban Pivel y Assunção en las disputas que tenían lugar en el campo historiográfico local a principios de la década de 1960. Ese campo atravesaba un proceso de profesionalización, que contribuyó, como se dijo, a la merma de prestigio del IHGU. A éste se le oponían dos núcleos de historiadores académicos que venían transitando sus propios procesos de afirmación, en medio de recelos y pujas por el liderazgo disciplinar: el Instituto de Investigaciones Históricas de la FHC, cuyo primer director fue Emilio Ravignani, y el liderado por Pivel desde el MHN, con peso en la Comisión Nacional del Archivo Artigas (CNAA) y el Instituto de Profesores Artigas. Los tres, afirma Tomás Sansón, se disputaron en la década de 1950 y con más fuerza en la de 1960 la “hegemonía disciplinar, pelearon por recursos y protagonizaron acalorados debates teórico-metodológicos” (2019, pp. 131-190).

Si bien Pivel se incorporó muy joven al IHGU alcanzando la condición de miembro de número en 1935, en la década de 1950 el vínculo estaba dañado. El enfrentamiento con el presidente del Instituto, Ariosto González, tuvo un momento especialmente tenso en 1950 a raíz de la actividad de la CNAA, donde ambos intercambiaron acusaciones relativas a cuestiones de rigor metodológico, y que llevaron a González a escribir un artículo en el diario *Acción*, fundado por Batlle Berres, donde se preguntaba acerca de la “inexplicable hostilidad del señor director del Museo Histórico Nacional contra el Instituto” (Zubillaga, 2002, p. 125). En ese sentido la actitud de Pivel hacia Assunção parece, en parte, un tiro por elevación: al cuestionar las capacidades del coleccionista, cuestionaba las de aquellos que las habían sostenido. De hecho, un mes antes que Assunção ofreciera su colección al Ministerio de Instrucción Pública en noviembre de 1960, Pivel tuvo oportunidad para no dejar dudas acerca de su hostilidad hacia el IHGU. Frente a un ofrecimiento para participar en

una publicación de estudios históricos sobre los hechos revolucionarios de 1811, que financiaba la Junta Departamental de Montevideo, respondió sosteniendo que no deseaba colaborar con la obra cuya edición fue encomendada al Instituto. Un borrador manuscrito (conservado junto a la copia de la carta enviada) muestra que Pivel pensó el tono del rechazo, optando por sustituir la expresión “no puedo colaborar” por “no deseo colaborar”.²⁷ El desplante parece haber tenido un efecto intimidatorio si se considera que un mes después el secretario del IHGU, Reyes Thevenet, declinó integrar la comisión destinada a tasar la colección de Assunção.

Reflexiones finales

El artículo abordó el proceso de patrimonialización de la colección iconográfica de Assunção y las circunstancias de su ingreso al acervo museístico en Uruguay, analizando los actores involucrados en ese proceso y sus distintas valoraciones respecto al papel desempeñado por el coleccionista en la selección y reunión del acervo documental. Las posturas de los referentes del IHGU, del semanario *Marcha* y del director del MHN, Pivel Devoto, fueron a su vez relacionadas con aspectos contextuales de principios de la década de 1960: la afirmación de la institucionalidad museística estatal y de los centros académicos de estudio del pasado, la crisis económica estructural y la demanda internacional por bienes culturales procedentes de América Latina. A partir de allí podemos extraer algunas reflexiones.

La reunión por parte de Assunção de una importante colección iconográfica y bibliografía y sus expectativas respecto a su adquisición por parte del Estado reflejan un período de virtuosa conjunción entre el interés privado y el público, donde los particulares protagonizaron la tarea de reunión y definición de los fondos documentales, que los organismos públicos luego incorporaron. Ese círculo virtuoso coincidió con la época dorada del IHGU. Hacia 1960 una fortalecida institucionalidad museística llevó a Pivel a hacer valer su peso funcional como director del MHN, y defender una voz propia (la del Estado) definida como representativa de una racionalidad superior y un genuino interés por el patrimonio histórico nacional, en el marco de un campo historiográfico que avanzaba en su profesionalización.

De este modo, el fortalecimiento de la posición del Estado y de sus repositorios al final de un extenso período de conformación del campo

27 AGN, AJPD, caja 326, año 1960, Ariosto González, presidente y Alberto Reyes Thevenet secretario del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, a Juan Pivel Devoto, 28 de setiembre de 1960, y Juan Pivel Devoto al presidente del Instituto Histórico y Geográfico, Ariosto González, 8 de octubre de 1960.

museístico en Uruguay, pareció requerir, al menos en el director del MHN un ajuste del lugar de los particulares en ese proceso.

Más allá de rivalidades personales y relativas a comunidades de pertenencia, hay en el enfrentamiento entre Pivel y Assunção una tensión entre una mirada estatista fortalecida, frente a otra que reivindica el protagonismo de los particulares en el constructo de lo público. Si bien el director del MHN no niega ese aporte, parece no tolerar los reclamos que exige un coleccionista que unió sus destinos a los del Estado.

El contrapunto en las miradas de Pivel y *Marcha* en la ponderación del papel de Assunção tiene gran potencial analítico. Si el semanario le reconoció al coleccionista un rol clave en la preservación de material valioso para el país, Pivel apuntó a las bases de ese reconocimiento. La fuerte impronta estatista que define el pensamiento de Pivel lo llevó a considerar que debía bastar al coleccionista que el Estado haga suyo aquello por él reunido, al tiempo que vio como un despropósito que Assunção se creyera con la potestad de disputarles a los representantes del Estado la estimación de su aporte al patrimonio documental. Esa mirada explica, al menos en parte, que el director del museo no haya reconocido, como sí lo hizo *Marcha*, la necesidad de apoyar la tarea colectora de los coleccionistas de un modo que resulte adecuado para ellos, en momentos de fuerte demanda internacional de bienes culturales de la región, asegurándoles a estos individuos el reconocimiento y la distinción que algunos aún buscaban en el Estado, y así evitar la pérdida definitiva de un importante acervo.

Por otra parte, la frustrada venta de la colección de Assunção al estado nacional y la posterior adquisición por el gobierno departamental invita a repensar la llamada “era Pivel”, con la que la historiografía uruguaya ha querido caracterizar el peso funcional que tuvo el director del MHN en la definición del patrimonio documental entre 1940 y 1982 (Zubillaga, 2002). Como se vio, entre las décadas de 1960 y la de 1980, Assunção vendió al estado uruguayo numerosos bienes y colecciones, en operaciones que resultaron satisfactorias para él, incluida su colección iconográfica y bibliográfica, que terminó vendiendo a un precio que casi triplicó el que Pivel creyó justo. En ese sentido, la postura del gobierno de Montevideo favorable a Assunção, merecería una mayor consideración. Si bien la resolución respecto a la adquisición encuentra explicación en los estrechos vínculos que las autoridades departamentales mantenían con el IHGU, resta profundizar el estudio del rol asumido por la comuna como contrapeso o alternativa a las acciones del gobierno nacional en políticas culturales, procurando un perfil propio y midiendo su peso específico en la formación del patrimonio museístico en Uruguay.

Referencias bibliográficas

- Arredondo, H. (1951). *Civilización del Uruguay*. Tomo I “Aspectos arqueológicos y sociológicos 1600-1900” y Tomo II, “Bibliografía de viajeros. Contribución gráfica”. Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.
- Argul, J. P. (1955). Pintura y escultura del Uruguay. Historia crítica. *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, Tomo XXII.
- Assunção, O. (1994). Mi amigo Blanes. En *El arte de Juan Manuel Blanes* (pp. 17-19). Fundación Bunge y Born y American Society.
- Assunção, O., González, A., Lucuix, S., Pérez Montero, C. y Scarone, A. (1955) *Iconografía de Montevideo*. Concejo departamental de Montevideo.
- Alzugarat, A. (2017). Ángel Rama, funcionario de la Biblioteca Nacional. En *Lo que los archivos cuentan*, 5 (pp. 271-298). Biblioteca Nacional de Uruguay. Disponible en: <www.bibna.gub.uy/?artwork=lo-que-los-archivos-cuentan-n5> (acceso 10/09/2021).
- . (2016). Dionisio Trillo Pays y la reformulación programática de la Biblioteca Nacional (1947-1951). *Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay* 11-12, 395-411. Disponible en: <www.bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/60368> (acceso 10/09/2021).
- Baldasarre, M. I. (2004). *Consumos privados, destinos públicos. Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico (1880-1910)* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1353> (acceso 10/09/2021).
- . (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa.
- Bermejo, T. (2001). *El coleccionista en la vidriera. Diseño de una figura pública (1930-1960)*. 1° Congreso Internacional/ IX Jornadas de Teoría e Historia de las artes. Centro Argentino de Investigadores del Arte, Buenos Aires.
- Blasco, M. É. (2011). Comerciantes, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación y funcionamiento del Museo Histórico Nacional. *Entre pasados, revista de Historia* 36-37, 93-111. Disponible en: <<http://ahira.com.ar/ejemplares/entrepasados-no-37-36/>> (acceso 10/09/2021).
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessoro.
- Caetano, G. (2010). Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930): La forja de una cultura estatista. *Revista Iberoamericana*, 10(39), 161-176.

- Garduño, A. (2009). *El poder del coleccionismo de arte. Álvaro Carrillo Gil*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Garaño, A. (1931). *Quince acuarelas inéditas de E. E. Vidal, precedidas por un estudio de la iconografía argentina anterior a 1820 y una noticia del autor*. Colombo.
- González Marinas, M. (2015). The Simon Lucuix Río de la Plata Library *The Reading Room*, 1(1), 71-89. Disponible en: <www.readingroom.lib.buffalo.edu/PDF/vol1-issue1/The-Simon-S-Lucuix.pdf> (acceso 31/10/2021).
- Podgorny, I. (2000). *El argentino despertar de las faunas y de las gentes prehistóricas. Coleccionistas, museos y estudiosos en la Argentina entre 1880 y 1910*. Eudeba/Libros del Rojas.
- Porley, C. (2022). Imágenes para la Nueva Troya. La colección iconográfica y bibliográfica de Octavio Assunção del Museo Histórico Cabildo de Montevideo. *Claves. Revista De Historia*, 8(14), 19-54. <https://doi.org/10.25032/crh.v8i14.2>
- . (2021a). *Imágenes para el historiador. El valor documental asignado a las colecciones iconográficas ingresadas a los museos históricos en Uruguay*. 5° Congreso de Historia Intelectual (CHIAL), Montevideo.
- . (2021b). Los dueños de los recuerdos. Las colecciones iconográficas de Roberto Pietracaprina y Octavio C. Assunção. En J. A. Varese, *Artistas y cronistas viajeros en el Río de la Plata* (pp. 231-295). Planeta.
- . (2019). *El coleccionista. Fernando García y su legado al Estado uruguayo*. Estuario.
- Rama, Á. (2016). Bibliotecas privadas del Uruguay (rescate). *Revista de la Biblioteca Nacional*, 11-12, 141-147. Disponible en: <www.bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/60371> (acceso 31/10/2021).
- Reali, L. (2004). La ley de monumento a Manuel Oribe de 1961: ¿una victoria revisionista?. En F. Devoto y N. Pagano (Eds.) *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*. Biblos.
- Revel, J. (2014). “La fábrica del patrimonio” (G. Losada Trad.). *Anuario Tarea* 1(1), 15-25.
- Rilla, J. (2008). *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*. Debate.
- Sansón, T. (2019). *El adiós a los grandes maestros Juan Pível Devoto y la Historia en América en las décadas definitorias (1930-1950)*. Archivo General de la Nación.
- Zubillaga, C. (2002). *Historia e historiadores en el Uruguay del siglo XX*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación, Fondo Ministerio de Instrucción Pública.

Archivo General de la Nación, Archivo Juan Pivel Devoto.

Archivo particular de la Librería Linardi y Risso (Montevideo).

Museo Histórico Cabildo de Montevideo, Libro inventario N° 4.

Colección Octavio Assunção.

Museo Histórico Cabildo de Montevideo. Repositorio digital de obra plana del acervo.

Museo Histórico Nacional. Archivo administrativo. Libros de notas de dirección.

Fondo documental de José Pedro Argul (sin inventariar) en poder de la familia.

Suplemento dominical del diario *El Día* (Montevideo).

Semanario *Marcha* (Montevideo).

Biografía de la autora

Carolina Porley. Magíster en historia, arte y patrimonio (Universidad de Montevideo), licenciada en comunicación (Universidad ORT) y profesora de historia (Instituto de Profesores Artigas). Docente de historia del arte en la UCU y en la UCLAEH. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y doctoranda en Historia (Universidad de la República). Su proyecto doctoral sobre coleccionismo y formación del acervo museístico en Uruguay cuenta con apoyo del Sistema Nacional de Becas del Uruguay.

Soneira, Ignacio. “De viudas y archivos. A propósito de la producción de los fondos Ricardo Carpani y Rodolfo Kusch”, *TAREA*, 9 (9), pp. 100-120.

RESUMEN

El artículo se propone analizar los roles de Elizabeth Lanata (1936-2019) y Doris Halpin (1927-2020) en los casos del fondo del filósofo argentino Rodolfo Kusch y el del pintor, también argentino, Ricardo Carpani. En esa clave, buscamos destacar que ambas mujeres resultan coproductoras de los fondos y se destacan como protagonistas y artífices de la inserción de las obras, tanto del artista como del filósofo con posterioridad a sus fallecimientos, en circuitos contemporáneos asociados al ámbito institucional universitario, al campo cultural y la política en términos generales. Con ello, resaltamos que más allá de la evidente presencia de estas mujeres en los fondos documentales nominados con el apellido de quienes fueran sus compañeros, existen consecuencias hermenéuticas notorias no sólo legibles en las decisiones sobre el material que se conservó (y el que no) y de la forma en que se organizó para la cesión institucional o la consulta pública, sino claramente en cómo sus posicionamientos políticos y acciones de promoción direccionadas estratégicamente, signaron la recepción y la vigencia de las obras implicadas y los modos de conservación de los fondos documentales, legados posteriormente a universidades públicas.

Palabras clave: *mujeres; archivos; Doris Halpin; Elizabeth Lanata*

Of Widows and Archives. Concernings about the Production of Ricardo Carpani and Rodolfo Kusch's Documentary Collection

ABSTRACT

The article aims to analyze the roles of Elizabeth Lanata (1936-2019) and Doris Halpin (1927-2020) in the cases of the collection of the Argentine philosopher Rodolfo Kusch and that of the painter, also Argentine, Ricardo Carpani. In this key, we seek to highlight that both women are co-producers of the funds and stand out as protagonists and architects of the insertion of the works of both the artist and the philosopher after their deaths, in contemporary circuits associated with the university institutional sphere, the field culture and politics in general terms. With this, we highlight that beyond the evident presence of these women in the documentary collections nominated with the surname of who their companions were, there are notorious hermeneutical consequences not only legible in the decisions about the material that was preserved (and the one that was not) and the way in which it was organized for institutional transfer or public consultation, but clearly in how its political positions and strategically directed promotional actions marked the reception and validity of the works involved and the ways of preserving the documentary collections, subsequently bequeathed to public universities.

Key Words: *women; archive; Doris Halpin; Elizabeth Lanata*

Fecha de recepción: 27/06/2022

Fecha de aceptación: 08/09/2022

De viudas y archivos

A propósito de la producción de los fondos Ricardo Carpani y Rodolfo Kusch

Ignacio Soneira

CIAP, UNSAM / CONICET
ignaciosoneira2@gmail.com

La creciente revisión metodológica desde una perspectiva de género¹ de distintas producciones en campos disciplinares diversos, convoca a reflexionar acerca de las fuentes que nutren en muchos casos a lxs investigadores, como es el caso de los archivos. Una mirada androcéntrica de la historia social no sólo ha marginado a las mujeres de los grandes relatos históricos, cuyos documentos fueron raramente resguardados; sino que incluso ha tendido a invisibilizar sus tareas y funciones en el proceso de construcción de dichas narrativas. En el caso de archivos de artistas e intelectuales hombres, la reducción a meras “preservadoras” de material documental de sus compañeros, padres o mentores, omitiendo sus funciones de organizadoras, custodixs, constructoras e incluso, productoras de los mismos, es recurrente; negando o menoscabando en todo caso el enorme valor heurístico que han tenido sus acciones, sus posiciones y decisiones (políticas, estéticas, organizativas, etc.) para la recepción de las obras y documentos que resguardaron, organizaron y legaron para la consulta pública.

1 Los estudios de género no remiten únicamente al binomio varón-mujer, aunque se detienen en reconocer las relaciones de poder que se dan entre los géneros, en general favorables a los varones como grupo social en detrimento de las mujeres. En ese sentido, la perspectiva de género propone una vía epistemológica que aborda la realidad desde las miradas de los géneros y sus relaciones de poder pero no desde la distinción sexual. De esta manera, no resulta lo mismo la distinción sexual que la de género.

En este trabajo ponemos el foco en dos fondos de enorme valor histórico, no sólo por el aporte que ofrecen a la reconstrucción de la historia del campo cultural argentino y latinoamericano, sino incluso por la cantidad y calidad de documentos de sus acervos, como son los casos del archivo del filósofo argentino Rodolfo Kusch (Universidad Nacional Tres de Febrero) y el del pintor, también argentino, Ricardo Carpani (Universidad Nacional de San Martín), los cuales por distintas razones presentan un paralelismo que intentaremos analizar en las siguientes páginas.

Buscamos destacar que tanto Elizabeth Lanata (1936-2019), última compañera de Rodolfo Kusch, como Doris Halpin (1927-2020), compañera en vida de Ricardo Carpani, resultan coautoras y coproductoras de los fondos que cedieron temporalmente a universidades públicas y que ambas se destacan como protagonistas y artífices de la inserción de la producción de sus compañeros con posterioridad a sus fallecimientos, en circuitos contemporáneos asociados al ámbito institucional universitario, al campo cultural y la política en términos generales. En ese sentido, sus tareas como difusoras y dinamizadoras de sus obras y de sus fondos, no sólo signaron la recepción y el reconocimiento *post mortem* tanto de Kusch como de Carpani, sino que incluso le ofrecen una dimensión distintiva, ligada a sus propios posicionamientos éticos y políticos, y a sus pretensiones de inserción de dichas obras para su preservación y circulación.

Como mencionamos, en las últimas décadas se han multiplicado las investigaciones sobre archivos, en particular de arte, desde una perspectiva de género o incluso, feminista. En esa línea, los trabajos ya clásicos de Griselda Pollock, ayudan a desnaturalizar lo femenino, como categoría atemporal, asociado a la sensibilidad y el vínculo con la intimidad. Sus abordajes de la historia del arte y de los archivos de artistas, articulados a partir de la pregunta “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”,² posicionan al arte y a la historia del arte como lugares privilegiados para reflexionar sobre el lugar de las mujeres en su entorno social y develar los mandatos heteropatriarcales subyacentes (Pollock, 2010). En ese sentido, queremos no sólo analizar el lugar tradicional de las “cuidadoras” de fondos documentales desde una perspectiva crítica, sino también interrogarnos acerca de las causas de ciertas formas de agencias femeninas implicadas en los legados de quienes fueron sus compañeros, a través de la divulgación de sus obras y la conservación de sus fondos documentales.

El presente artículo surge a raíz de mi trabajo como investigador con ambos acervos en la última década. En el caso del Archivo/Biblioteca Rodolfo Kusch de Maimará (provincia de Jujuy) entre los años 2011 y

2 Pregunta popularizada en el artículo homónimo de Linda Nochlin de 1971.

2013, previo al proceso de catalogación y digitalización llevado adelante por la Biblioteca Central de la Universidad Tres de Febrero, realicé a lo largo de tres estancias prolongadas en el pueblo un trabajo de revisión del material allí existente bajo la supervisión de Elizabeth Lanata. Durante aquellas jornadas, la entrevisté repetidas veces a la par que me informaba sobre el origen de cada material que me presentaba. Esos encuentros quedaron grabados en algunos casos y aportan información destacada sobre la conformación del fondo. Durante los años 2014-2015 formé parte del equipo de investigación “Rodolfo Kusch: actualidad y decolonialidad” (UNTREF) dirigido por José Alejandro Tasat y durante los años 2015-2017, del proyecto “Arte y estética en Rodolfo Kusch. El archivo de Maimará”, junto a Juan Pablo Pérez y José Tasat, que contó con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes. En ambos proyectos profundicé en la obra de Kusch y, particularmente, en el estudio de algunos trabajos inéditos del filósofo argentino vinculados al arte.

En el caso del Archivo Carpani (TAREA/UNSAM) fui parte desde su conformación en el año 2015 del grupo interdisciplinario que llevó adelante el proceso de catalogación y conservación del material documental allí existente dirigido por Laura Malosetti Costa,³ y desde el año 2020, parte del equipo responsable del mismo, junto a Silvia Dolinko, Isabel Plante y Nora Altrudi. Mi tesis doctoral, *La estética de revolución. Obra y pensamiento de Ricardo Carpani*, es el resultado de mi acceso a dicho archivo desde el inicio del convenio. A partir del año 2022 dirijo el proyecto “Archivo Ricardo Carpani. Patrimonio, Arte y política” (CIAP/UNSAM) que cuenta con un financiamiento PICT 2020 serie A investigador inicial y el proyecto de Reconocimiento Institucional “Arte, cultura política y liberación en América Latina. Redes de artistas e intelectuales en la historia reciente” a partir del estudio de los materiales existentes en el Archivo “Ricardo Carpani” (UNSAM/ EAYP).

El Archivo/Biblioteca Rodolfo Kusch

Günter Rodolfo Kusch (1922-1979) fue un filósofo argentino que indagó con sus escritos y fotografías fundamentalmente en la cultura y el pensamiento andino a partir de un prolongado trabajo de campo con comunidades originarias y campesinas en el Norte argentino, Bolivia y Perú, entre mediados de la década del sesenta y su fallecimiento. Entre sus obras más destacadas se encuentran los ensayos *América Profunda*

3 “Gráfica política y cultura visual en las décadas de 1960 y 1970 en Argentina. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación en investigación del Archivo Ricardo Carpani”. Financiamiento Proyecto PICYT/UNSAM/TAREA (2015-2018). Directora: Laura Malosetti Costa.

(1962), *El pensamiento indígena y popular en América* (1971), *Geocultura del hombre americano* (1976) y *Esbozo de una antropología filosófica americana* (1978). En una primera etapa de su producción, desde mediados de la década del cincuenta, se dedicó a la dramaturgia y a los ensayos sobre el arte americano, tuvo a su cargo columnas radiales y participó de diversos proyectos editoriales. A lo largo de su vida se desempeñó laboralmente como docente en la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, en la Universidad Nacional de Salta y fue profesor invitado en distintas universidades argentinas y bolivianas.

Como señalan Marcelo González y Luciano Maddonni en “Algunos hitos en la recepción/relectura de Rodolfo Kusch (1980/2017)” (2019), la obra de Kusch ha cobrado alcance latinoamericano en países como Uruguay, Colombia, Chile, Venezuela y Brasil y se “ha entramado con filones de pensamiento regionales de amplia expansión como la Filosofía de la Liberación, la Interculturalidad, el pensamiento De(s)colonial, los movimientos en torno a los pueblos Originarios y los análisis de las Culturas Populares” (p. 245).

Si bien el autor falleció en Buenos Aires en 1979, desde 1976 vivía en la quebrada de Humahuaca, localidad de Maimará, Provincia de Jujuy, su última residencia desde que había sido cesanteado de sus cargos en la Universidad Nacional de Salta poco tiempo antes.⁴

Elizabeth Lanata de Kusch, segundo matrimonio de Rodolfo Kusch, nació en Buenos Aires en 1936, lugar en el que se recibió de abogada y trabajó como docente de nivel secundario hasta su arribo a la provincia de Jujuy. Vivió en Maimará desde 1976 hasta su fallecimiento en 2019. Desde comienzos de la década del ochenta, en paralelo se desempeñaba como docente en el colegio secundario de Maimará y trabajaba en el Museo “Posta de los hornillos” perteneciente a Tilcara –el cual ayudó a consolidar–, se dedicó a la difusión y divulgación de la obra de Rodolfo Kusch.

A comienzos de los años ochenta, Kusch era un autor marginal. Sus libros eran inhallables y era recordado y homenajeado por un puñado de ex alumnos, discípulos y lectores, como Carlos Cullen, Mariano Larreta, Carlos Sarasola, Ricardo Santillán Güemes, por mencionar los más destacados dentro del campo intelectual, y unxs cuantxs ex alumnxs de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en donde ejerció como docente entre 1968 y 1975 (cfr. Maddonni y González, 2019).

Entre 1980 y 2019, Elizabeth participó de distintos encuentros y homenajes, los cuales básicamente ayudó a organizar, en donde se realizaron semblanzas de Rodolfo Kusch y su pensamiento. Sin ir más lejos,

4 Entre 1973 y 1976 vivió en la ciudad de Salta, trabajando tiempo completo para la Facultad de Humanidades de la Universidad.

ya en los primeros años de la década del ochenta, desde el Centro de Estudios Antropológicos y Sociales, se ofrecían charlas sobre el pensamiento de Kusch en las que participaron Elizabeth y “Coca” Martínez, antigua amiga de la primera, con residencia en Buenos Aires.

En el año 1984, con la asistencia de Elizabeth Lanata y el financiamiento de la Fundación para el Estudio del Pensamiento Argentino e Iberoamericano (FEPAI), el filósofo Mauricio Langón realiza la primera indagación en el fondo personal de Rodolfo Kusch. Como indica Marcelo González, la enumeración de Langón es contundente:

En los cerca de 250 contenedores, 123 cintas y 177 cassettes grabados, elenca materiales de los más diversos tipos: fotografías, audiovisuales, corpus de informantes, textos inéditos, correspondencia, cursos y conferencias, participación en congresos, actividades en la Universidad Nacional de Salta y en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Este trabajo de relevamiento será retomado por la Biblioteca Central de la UNTREF (2019, p. 215).

En el año 1998 a raíz de un contacto con Silvina Ross, Elizabeth Lanata accede a realizar una edición de las obras completas de Kusch con la Fundación Ross, algo que distintas editoriales se habían negado a hacer en años anteriores por la “falta de rentabilidad del emprendimiento”.⁵ Para llevar adelante dicha edición, había sólo presupuesto para la impresión y fue la propia Elizabeth quien tipeo todos los libros y artículos de Kusch, compilados en cuatro tomos y cuyo último volumen terminó de salir en el año 2000. Asimismo, realizó la corrección, la prueba de galera y participó del proyecto de distribución y difusión de la misma, que inicialmente estuvo restringida a algunos lugares de Rosario, Jujuy y unas pocas librerías de Buenos Aires. Si bien la edición presenta distintos defectos, erratas y limitaciones, como la falta de referencias de algunos textos, es la única disponible y la que permitió reubicar a Kusch en la escena actual. El proyecto de rescate de la obra de Kusch a partir de la publicación de estos tomos permitió a un público contemporáneo acceder de forma directa y unificada a un *corpus* coherente, denso e inhallable hasta ese momento.

La profusa circulación de las obras completas, en sus diversas reimpressiones, acompañada por un clima de época en el cual se recuperaron lecturas de corte latinoamericanista en toda la región y particularmente en la Argentina (Soneira, 2018), puso rápida y de manera creciente a Kusch como un autor medular de la década del sesenta, que abordaba de forma didáctica problemáticas vigentes ligados a los pueblos originarios,

5 Entrevista realizada por el autor a Elizabeth Lanata en el año 2013. Maimará, Provincia de Jujuy.

la cultura popular, el arte latinoamericano, la cuestión ambiental, la educación intercultural, entre otras. Esa situación permitió una destacada expansión de sus lectores que se tradujo en trabajos presentados en jornadas, artículos, tesis y proyectos de investigación, pero también un notorio número de propuestas artísticas y educativas. En efecto, como sostienen Maddonni y González:

Su circulación se ha dado con mayor intensidad en espacios artísticos (músicos, plásticos, estudiosos de la estética, grabadores, etc.), antropológicos, populares y latinoamericanistas. Por lo que hace a los ámbitos de conocimiento más reglados e institucionalizados como la academia, el avance fue más complejo y sinuoso. No obstante, también aquí, hacia fines de los años '80 se fueron abriendo senderos significativos (cursos, seminarios, jornadas, cátedras, tesis) (2019, p. 245).

Ya siendo accesibles las obras completas y con un renovado interés por la producción del autor, entre 2012 y 2020 Elizabeth se dedicó a difundir el archivo personal de Kusch. Es así que de manera selectiva fue permitiendo el acceso a documentos inéditos a distintos investigadores: escritos que por distintas razones habían quedado afuera de las obras completas, fotografías tomadas por el autor en sus viajes etnográficos, anotaciones, diapositivas utilizadas en sus clases y exposiciones, borradores e incluso una edición digital de sus “puchometrajes”,⁶ elaborada por sus hijos. A la vez recibió y guió a múltiples investigadores a construir sus proyectos con material de archivo.

Como manifestó en distintas oportunidades en las entrevistas que le realizamos, para salvaguardar el archivo y la biblioteca de Kusch, era necesario institucionalizar un espacio físico de referencia (su casa) y un presupuesto propio que trascendiera su presencia.⁷ De ese modo, a través de la gestión de José Tasat, logró establecer un convenio con la biblioteca central de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, que mantuviera como sede la actual “casa-museo” de Maimará para la consulta pública y a la vez hiciera accesible parte del material documental en formato virtual. Previamente, habían fracasado proyectos similares con autoridades del Gobierno de la provincia de Jujuy, con el Gobierno Nacional y con autoridades municipales. Finalmente, en el año 2014, se dio inicio

6 Los “Puchometrajes”, como gustaba llamarlos Kusch, consistían en foto novelas que incluían el relato en *off* por parte del autor por intermedio de un micrófono y música y escenas actuadas que eran reproducidas manualmente a través de un grabador. Los mismos, realizados entre 1968 y 1971, fueron presentados en distintas oportunidades en Centros culturales y teatros durante ese período en la Ciudad de Buenos Aires. Para esto cfr. Pérez y Soneira, 2016.

7 Entrevista realizada por el autor a Elizabeth Lanata en enero de 2013. Maimará, Provincia de Jujuy.

al proceso de catalogación e inventario del acervo Rodolfo Kusch, bajo su supervisión que incluía el archivo y la biblioteca personal del filósofo.

En una entrevista realizada en *Tiempo Argentino* por Alejo Luna del 3 de marzo de 2015, ella decía:

También Horacio González, el director de la Biblioteca Nacional, que se había conocido con Kusch, un día me pregunta por correo qué voy a hacer yo con la biblioteca de Kusch, como para ver la posibilidad de que esta biblioteca pasara a la Biblioteca Nacional. Yo pensé: la Biblioteca Nacional debe tener cualquier cantidad de material y dije que no. En esta zona me parece que es más necesaria.⁸

Esta posición de Elizabeth Lanata expresa el sentido patrimonial que ella consideraba que el legado de Kusch podía tener en el pueblo y en la quebrada de Humahuaca. De hecho, en las distintas entrevistas que le realizamos, insistía en que quería transformar el archivo, la biblioteca y la casa en “algo vivo, para la vida cultural de la zona y del pueblo y no en algo cuyo destino sea sólo académico”,⁹ mundo con el que siempre se manifestó distante, acompañando la postura del propio Kusch al respecto. En esa clave, avizoraba un espacio de intercambio cultural en el pueblo, que pudiera aglutinar, difundir y promover distintas prácticas religiosas, artísticas, culturales de base indígena y campesina propias de la zona. Algo en clara consonancia con iniciativas de gestión cultural diseñadas por el propio Kusch como el “Proyecto Waykuli” y el “Proyecto Maimará” (cfr. Archivo/ Biblioteca Rodolfo Kusch).

El acuerdo con la Universidad Nacional de Tres de Febrero constaba de al menos dos aspectos: la digitalización y puesta a disposición para la consulta pública de una parte del material y, por otro, la apertura pública de su casa de Maimará para recibir investigadores. En ese sentido, la tercera de las obligaciones por parte de la universidad, reza:

La Untref deberá presentar un plan de trabajo en el cual se comprometerá a: conservar, mantener, ordenar y fichar los libros que constituyen la biblioteca de Rodolfo Kusch de uso público. B) Difundir la obra de Kusch y abrir a investigadores, asociaciones culturales y demás personas interesadas la biblioteca de Rodolfo Kusch.¹⁰

Si bien el convenio es muy acotado –apenas dos páginas– deja entrever la estricta supervisión de Elizabeth sobre el desempeño de la

8 Disponible en: <<http://tiempo.infonews.com/nota/111052/la-biblioteca-de-rodolfo-kusch-est-a-a-disposicion-de-quien-quiera-consul-tarla>> (acceso 12/05/2022).

9 Entrevista realizada por el autor a Elizabeth Lanata en enero de 2013. Maimará, Provincia de Jujuy.

10 Extracto del documento entre Elizabeth Lanata y la UNTREF firmado el 14 de diciembre del 2014 titulado “Contrato de gestión y de otorgamiento de Uso de inmueble para la conservación y preservación de la biblioteca de Rodolfo Kusch en Maimará-Jujuy”.

universidad. Incluso el documento explicita la creación de “una comisión de seguimiento y evaluación”, conformada por ella y su hijo Rodolfo.

Cuando entrevistamos a José Tasat, principal impulsor del conve- nio y gestor de la creación del Archivo/biblioteca Rodolfo Kusch, éste nos comentaba:

Viajé dos veces [en años anteriores] a Maimará para llegar a un acuerdo y ella me decía “no, vamos a esperar” [...]. Quería un convencimiento de quién asume el lugar, ver cuál era el nivel de compromiso que teníamos. Incluso, la primera vez que fuimos nos dio hojas de coca a cada uno y se nos quedó mirando. Quería ver cuál era nuestro compromiso con la obra de Kusch, con lo americano.¹¹

El texto que presenta el Archivo/Biblioteca actualmente indica:

Consta del material correspondiente al último período de producción de Rodolfo Kusch y algunos escritos previos. Se mantuvo el orden original encontrado al llegar el equipo de trabajo de UNTREF, pero es muy notorio que no es el que el productor le diera. Este archivo personal ya ha sido manipulado previamente por diversos investigadores, quienes escribieron sobre los originales generando “un fichaje propio”, que no quedó en el domicilio (que hubiese permitido una posible recuperación de información de ese trabajo). El fondo se compone de cuadernos y carpetas con desgrabaciones y corpus de informantes de Rodolfo Kusch, material de estudio, obras de teatro, fichas, programas de investigación, semi- narios, cursillos, números de revistas como: “Portales”, “Encuentros”, diarios y recortes con notas sobre el pensador, reportajes, alfabetos Aymara, material en Quechua, vocabulario trilingüe, fotografías de campo, folletos encontrados en estanterías de la biblioteca, material para revelar (posiblemente de su hijo), además de láminas, ofrendas, facturas de artesanías del NOA del Mercado indígena, juegos de cartas, boletos de avión, correspondencia y pequeñas agendas.¹²

De ese modo, existe un material disponible para la consulta pública en formato digital, mayoritariamente fotografías y escaneos de docu- mentos en papel, y un grueso del material disponible sólo en la sede de Maimará, en la que fuera la casa de Elisabeth y Rodolfo Kusch; tarea para la que se nombró desde la universidad a una asistente estable —residente del pueblo— que recibe y asesora a lxs visitantes en el espacio.¹³

Resulta de interés destacar que Elizabeth Lanata, al menos durante la última década de su vida, mantuvo una clara militancia ambientalista.

11 Entrevista realizada por el autor a José Tasat en mayo de 2022. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

12 Disponible en: <<http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/fondo-rodolfo-kusch;isad.>> (acceso 20/04/2022).

13 No se puede omitir que existe otro acervo documental significativo del autor que se encuentra en poder de los herederos de la primera familia que constituyó Kusch entre 1949 y 1964, conformado por escritos, borradores, cartas, fotografías y documentación de su primera etapa de producción.

Desde ese lugar solía denunciar y compartir reivindicaciones en contra de la megaminería, la explotación de hidrocarburos, el uso de transgénicos y herbicidas en la producción agrícola, el desmonte de los bosques nativos, la destrucción de la biodiversidad, entre otros. Así como apoyar iniciativas vinculadas al sector impulsadas por gobiernos de la región, como fueron los casos de las reformas constitucionales de Bolivia (2009) y Ecuador (2008) que le dieron estatus y derechos a la naturaleza, interpretada como una entidad viva, a partir de la incorporación de conceptos como “buen vivir” o “Pachamama”. Lo relevante para señalar es que si bien Kusch fue un claro detractor del desarrollismo de la década del sesenta, Elizabeth reutilizó parte del andamiaje teórico de éste para proponer reflexiones actuales sobre la problemática del desarrollo en América Latina en el siglo XXI. En esa clave, se mostraba interesada en que la lectura de la obra de Kusch se inscribiera tanto en la cuestión ambiental como en la culturalista y no tanto a partir del diálogo del autor con la historia de las ideas y las tradiciones intelectuales de la filosofía y la antropología de las décadas de 1950 y 60.¹⁴ De ese modo, rechazaba la discusión meramente teórica ligada a la obra del autor y reivindicaba la simplicidad de Kusch y la traducibilidad de su obra a ciertos posicionamientos ético-políticos actuales.

Por otro lado, Elizabeth se mostraba informada y posicionada frente a las políticas llevadas adelante por el gobierno argentino durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2015), las cuales apoyaba parcialmente, fundamentalmente en el caso de aquellas políticas ligadas a la recuperación de ciertos derechos y a una concepción nacionalista y regional de las políticas; y cuestionaba, para el caso ambiental, fundamentalmente el apoyo a la producción sojera y la megaminería por parte del gobierno.¹⁵

El archivo Ricardo Carpani

Ricardo Carpani (1930-1997) fue uno de los protagonistas de la escena plástica argentina de la segunda mitad del siglo XX, por haber sido el autor de un conjunto de imágenes inconfundibles que tuvieron una

14 Para esto invitamos por ejemplo a recuperar las palabras de Elizabeth Lanata en las // *Jornadas del pensamiento de Rodolfo Kusch* realizadas en marzo de 2018 por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=s3B9pyjhDKM>>.

15 Con agudeza intelectual solía relativizar cuestiones como el aporte de la declaración de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad, preguntando: “¿patrimonio de qué humanidad? ¿Para quiénes va a ser el cerro?”. En clara alusión a que el hecho reivindicatorio había resultado en un boom inmobiliario y de privatización de tierras en la zona, en muchos casos con capitales extranjeros, expulsando a los nativos a los grandes centros urbanos por la dificultad para adquirir terrenos.

profusa circulación bajo la forma de murales, cartelones, afiches e ilustraciones gráficas en el campo de la militancia política y sindical desde comienzos de la década del sesenta, y que continúan siendo utilizadas y resignificadas en la actualidad, manteniendo una vigencia y difusión destacada para un artista plástico (Soneira, 2017). Toda esa producción se sumó a una constante labor ensayística y a una activa participación política en circuitos pertenecientes a la Izquierda Nacional y el Peronismo revolucionario, desde las filas de la CGT de los Argentinos, algunos sindicatos de base como la Federación Gráfica Bonaerense o el Sindicato de Sanidad, desde distintas agrupaciones de intelectuales o emprendimientos editoriales diversos; que lo ubicaron como uno de los emblemas del artista comprometido –incluso militante– en el país y le dieron cierto reconocimiento en el exterior.

En el año 2015, a partir del convenio firmado entre Doris Halpin y la Universidad Nacional de San Martín, se inició un proyecto en torno a la construcción del Archivo “Ricardo Carpani”, con la intención de llevar adelante un proceso de catalogación, digitalización, conservación, restauración y difusión del material que ella conservaba del artista. Lo cual incluía material que ella misma había producido con posterioridad al fallecimiento de éste. El fondo incluye un abundante número de bocetos, dibujos, afiches, grabados e imágenes fotográficas de referencia pero también una enorme cantidad de documentos en los cuales destacan recortes hemerográficos que registran la actuación del artista y la coyuntura artístico-política de la época, ordenados por año y tema en múltiples biblioratos; cuantiosas fotografías (personales y de registro de actividades y obras), diapositivas, escritos personales, apuntes de reuniones y encuentros políticos y/o artísticos, ensayos teóricos inéditos, versiones preliminares de sus libros publicados, correspondencia con artistas, políticos e intelectuales, entre otros. Documentos cuyas fechas extremas son aproximadamente 1930-2005, con un mayor caudal de información entre las décadas de 1960 y 1990.

La presencia de Doris Halpin en el archivo Carpani expone múltiples dimensiones. Por un lado, es autora de un conjunto significativo de documentos que existen en el fondo al menos desde el exilio de ambos en España en el año 1974. Desde aquel entonces, la profusa correspondencia entre ella y galeristas, coleccionistas e incluso amigxs de la pareja, evidencia su presencia en el derrotero de la carrera del propio Carpani. También, era la encargada de supervisar todo aquello que se publicaba sobre el pintor, particularmente, en el caso de las entrevistas, lo cual se puede observar en distintas correspondencias en las que incluso llega a escribir a editores, afirmando no estar de acuerdo con el contenido de una nota publicada (cfr. “correspondencia activa” Archivo Carpani).

Durante la vida de Carpani, como lo expresa la misma Doris Halpin en la entrevista realizada por Mariano Wolfson y Pablo Rodríguez,¹⁶ ella lo asistía en el pasaje de las figuras a las telas y murales a través de la cuadrícula y el fondeo de los mismos, lo cual era finalizado en los detalles por Carpani. Eso es algo que nos había advertido Gerardo Cianciolo en la entrevista que le realizamos en 2014 a propósito del mural de la Escuela de Bellas Artes “Ernesto De La Cárcova”, en donde la propia Doris fue correalizadora del mural, algo que se puede constatar en distintas fotos existentes en el fondo. Esta tarea de asistente, se explica en el hecho de que Doris también tenía una producción plástica propia (cfr. Archivo “Ricardo Carpani”). Asimismo, ofició como co-organizadora y docente a cargo de “Los Talleres de militancia plástica”, realizados en 1973 y repetidos en 1987, los cuales consistían en instancias para la enseñanza de procedimientos –como cuadrículas o proyección de contrastes– para la realización de imágenes de banderas, afiches y murales por parte de organizaciones políticas y barriales (cfr. Soneira, 2019).

En el año 1998 Doris Halpin creó la Fundación Carpani con el objetivo de promover, difundir y conservar el patrimonio pictórico del artista. En sus primeros años de vida, la fundación tuvo una intensa actividad, generando fundamentalmente exposiciones de la gráfica política del artista y de algunas de las pinturas de su última etapa, prestando obras a distintas instituciones y fomentando y supervisando la reedición de distintos de sus ensayos de la década del sesenta-setenta.¹⁷ Muchas de esas exposiciones fueron llevadas adelante en espacios políticos como sindicatos y en sedes de organismos de Derechos Humanos, museos, universidades nacionales y casas de gobierno, cuya referencia más destacada fue la misma Casa de Gobierno en el año 2011.

La propia Doris Halpin en el marco de las actividades de la Fundación, codirigió un documental con apoyo del INCAA sobre el pintor llamado “Carpani vida y obra: su legado”, el cual calificó en una entrevista posterior como un “video militante”.¹⁸

Sus iniciativas como gestora de actividades, muestras, paneles, entre 2003 y 2013, ligados a los gobiernos nacionales de Néstor y Cristina Kirchner, expone claramente sus posiciones políticas sobre el contexto

16 Entrevista audiovisual para el documental *Carpani* realizado por Mariano Wolfson y Pablo Rodríguez, 1995.

17 Nos referimos a *La política en el arte* (1961), *Arte y revolución en América Latina* (1960) y *Arte y militancia* (1975).

18 Disponible en: <<https://puntocero2006.wordpress.com/2006/08/23/estrenan-un-documental-dedicado-a-la-vida-y-la-obra-del-artista-plastico-ricardo-carpani-en-la-sala-astor-piazzolla-del-teatro-argentino/>> (acceso 20/05/2022).

y la intención de insertar la obra de Carpani en una narrativa ligada a la recuperación de un imaginario y una cultura peronista, promovida en muchos casos por dichos gobiernos, pero que responde sin lugar a dudas a un clima de época en el que proliferaron reediciones de libros, homenajes, exposiciones, especiales televisivos y documentales ligados central o lateralmente a la historia del peronismo y sus referentes más destacadxs (cfr. Soneira, 2018, p. 256).

Doris también recibió a múltiples investigadores y militantes en su casa, a los que les permitió tener acceso a los cuantiosos documentos que formaban parte del fondo documental. A partir de dicho acceso, Martín Salomone inició una biografía de Carpani, aún en proceso de edición y Norma Fernández publicó el libro *Conversando con Carpani* (2018), el cual consiste en la recopilación y edición de distintas entrevistas que le realizaron a Carpani a lo largo de su vida en medios gráficos locales o del exterior. Esas notas junto con otras y diverso material hemerográfico, estaban recortadas, montadas en papeles y ordenadas por año. En muchos casos con anotaciones de puño y letra de Doris Halpin, agregando información como “la revista que dirigía Hernández Arregui” (cfr. Archivo “Ricardo Carpani”).

Por eso, resulta importante destacar que el fondo tenía un orden y un sistema de clasificación en cajas y biblioratos que había sido realizado por Doris y existía un nomenclador y referencia a cada imagen, diseñado por ella. La tarea de producción del fondo que continuó con posterioridad al fallecimiento del artista con correspondencia y documentación de la Fundación Carpani, expone la centralidad de Doris Halpin tanto en su armado como en la coautoría de muchos de los documentos allí reunidos. Cuando la Universidad Nacional de San Martín, a través del Instituto TAREA, inicia las tareas de relevamiento, conservación e inventario, los criterios establecidos inicialmente respondieron al principio archivístico de orden original, procedencia y unidad o integridad del documento. Pero resulta necesario aclarar que si bien las carpetas y cajas de fotografías, las cajas de revistas y los biblioratos con recortes hemerográficos llegaron a la universidad con un ordenamiento físico previo, no es posible afirmar que éste fuera realizado y mantenido enteramente por Doris Halpin y mucho más difícil aún, cuánto de éste se corresponde con el ordenamiento y clasificación que el propio Carpani podría haberle dado originalmente al material.

En síntesis, una exploración profunda en el archivo constata la presencia ineludible de Doris Halpin en él, como coautora parcial de muchas de las obras de Carpani y documentos del fondo, como promotora de su carrera en vida de éste, como custodio de su legado y artífice de su consagración *post mortem*.

La agencia femenina en los archivos masculinos

Desde la presencia de Johanna Gezina “Jo” Van Gogh-Bonger en el resguardo y la divulgación de la obra pictórica, la realización de la edición de cartas (*Cartas a Theo*) y la primera historización biográfica de su cuñado Vincent Van Gogh, hasta la de Elisabeth Nietzsche, con la creación del Archivo Nietzsche y la posterior inserción de las ideas de quién fuera su hermano en un horizonte que le era ajeno en vida, ligado al nacionalsocialismo;¹⁹ advertimos que las “viudas de los archivos” resultan determinantes para la trascendencia, el sentido y los marcos en los que se van a interpretar esas obras y documentos en décadas posteriores. Pero ¿qué proporción de esta agencia termina formando parte de la obra y sus circuitos de circulación y recepción?

Como sostienen Paula Caldo, Jacqueline Vassallo y Yolanda de Paz Trueba en la introducción a las actas de las *IV Jornadas de investigación y reflexión sobre historia, mujeres y archivos*, “enfocar la historia desde la agencia femenina invita a revisar las hipótesis, afirmaciones y perspectivas de la historia que insiste en producirse, narrarse y pensarse en clave androcéntrica” (2019, p. 8). Porque, en efecto, los documentos para trabajar la historia desde una perspectiva de género no son otros sino que

...lo que cambian son las preguntas que le realizamos a esos documentos y cómo los ponemos al servicio de comprender y visibilizar los dispositivos de control y de desigualación, así como también de construir otras experiencias de género. Esto estaría representado en la ecuación viejas fuentes-nuevas metodologías (Balbuena y Nazar, 2009, p. 209).

Ciertamente, una revisión enfocada desde esta dimensión, obligaría también a repensar el lugar que las mujeres han ocupado y ocupan en la propia generación de archivos. En esa línea, Nuria Dimotta y Ana Guerra sostienen:

Entendemos que la constatación del lugar central de las mujeres en la construcción, organización, custodia e interés en que los archivos de origen privado puedan ser trabajados y consultados en una institución pública podría abrir distintas líneas de indagación, por un lado, en relación a sus propios archivos y, por otro, en relación a los fondos de hombres a los que ayudaron conservar. En este sentido, las relaciones de género no sólo están presentes en lo que los documentos dicen sino que atraviesan la propia generación de los archivos” (Dimotta y Guerra, 2019, p. 166).

19 Elisabeth, manifiesta antisemita, manipuló los escritos póstumos de Nietzsche acorde a sus intereses ideológicos y a sus creencias, elaborando un marco hermenéutico de la obra de su hermano que tardó años en desmontarse. En primer lugar, gracias a la relectura filosófica que hizo Martin Heidegger con su curso sobre Nietzsche en 1938 y luego con el trabajo metódico desarrollado en el propio archivo por los filólogos italianos Colli y Montinari.

Porque habitualmente fueron las mujeres las que realizaron las tareas ligadas a la organización de los papeles, seleccionaron la documentación que se resguardaría y la que se tiraría, intervinieron en el reordenamiento de los documentos y se ocuparon de la conservación física de los mismos a partir de su ubicación en sobres y carpetas (cfr. Dimotta y Guerra, 2016, p. 164). También fueron las mujeres las que resultaron en muchos casos responsables de la generación de series documentales, como en el caso paradigmático del *clipping*, que consiste en la “recopilación de los recortes periodísticos aparecidos en la prensa, en los que se refiere a los varones productores de los fondos, a su acción pública y a la obra producida por ellos”. Y también las series de correspondencia, es decir cartas producidas y recibidas por las mujeres que han tenido en custodia los archivos y documentos luego de la muerte del productor del fondo” (p. 164).

De ese modo, vale la pena replantear si las tareas reconocidas asignadas a estas mujeres no modificarían la noción misma de productor de los archivos en cuestión. Por esa razón Nuria Dimotta y Ana Guerra sostienen:

Hasta qué punto las prácticas identificadas que dan lugar a estas series documentales no modifican la noción misma de productor, devolviendo una dimensión plural a la generación de documentos. Aún más, entendemos que hacer visibles estas prácticas vinculadas al surgimiento de los archivos personales, en su dimensión privada, es habilitar la emergencia de la figura de las mujeres, secretarías, discípulas, esposas e hijas consagradas a conservar y difundir la memoria de los hombres (2016, p. 166).

Por su parte, Micaela Pellegrini Malpiedi en el marco de una investigación sobre María Laura Schiavoni, hermana del pintor Augusto Schiavoni, y de Leticia Cossetini, hermana de la maestra y pedagoga Olga Cossetini, se propone reflexionar no tanto sobre la materialidad de los archivos sino sobre las decisiones que llevan a los sujetos a conservar materiales con el propósito de darles posterior forma de archivo (2021, p. 306). La hipótesis de la autora es que esas esas personas, habitualmente mujeres, “despliegan criterios que tienen que ver con el lugar doméstico, de cuidado y de acompañamiento, generalmente asignado a los roles femeninos en el marco de la cultura patriarcal” (Pellegrini Malpiedi, 2021, p. 306).

La autora destaca que tanto Leticia Cossetini como María Laura Schiavoni coincidieron en que fueron maestras con enorme sensibilidad artística y a su vez, la hermana menor de personajes reconocidos por la cultura de la época. Algo que explica en alguna medida, que hayan actuado como “guardianes de la memoria” de esos familiares y, a la vez,

que hayan colaborado para que éstos obtengan ese prestigio, “al costo, de que ese gesto, las sumerja en las sombras” (Pellegrini Malpiedi, 2021, p. 314). De ese modo, sostiene que:

En la intersección de estas historias de vida advertimos un rasgo más de la semántica que la cultura patriarcal moderna asignó a lo femenino: la custodia de los papeles personales y la prolongación de las memorias familiares. Así, las mujeres guardaron las cartas de amor, los diarios, las cartas familiares, los suvenires y estampas recordatorias, los papeles escolares de sus hijos, fotografías, entre otras. Ellas cuidan las huellas de lo doméstico en tanto los archivos estatales conservan los papeles públicos. Así, cuando de archivos personales se trata, son mujeres las que deciden la selección y conservación del fondo (Pellegrini Malpiedi, 2021, p. 314).

La autora, a raíz de determinar que existiría un patrón de comportamiento asociado a “un gesto conservador” en aquello que decidieron seleccionar y rescatar de esas vidas para la conformación de archivos en donde se margina lo sensible y el gesto cotidiano y se resguarda la faceta profesional; que arriba a la pregunta que da forma al título del artículo: “¿Otro rol doméstico? Las mujeres como guardianas de los archivos de otrxs”. En última instancia, continúa:

¿Es finalmente la lógica patriarcal la que se cuele por el gesto conservador de las guardianas mujeres para dar a ver y conocer personales entre intelectuales y artistas que el androcéntrico campo cultural requiere? Es desafío a futuro pensar la respuesta y deconstruir los hilos de esta trama (Pellegrini Malpiedi, 2021, p. 315).

Insistimos, como hemos hecho a lo largo de este artículo, que este rol asumido por Doris Halpin y Elizabeth Lanata, si bien se muestra como “doméstico”, en tanto no se expone como una labor remunerada o incluso reconocida como tal por parte de instituciones, resulta determinante y expone en estos dos casos, criterios que exceden el “gesto conservador” mencionado por Micaela Pellegrini Malpiedi, dado que la agencia de ambas se enmarca en posicionamientos políticos, teóricos y, en alguna medida existenciales hacia las obras y fondos en cuestión. Lejos de un rol de meras guardianas, estas mujeres resultan indisociables del reconocimiento y la vigencia de las obras de sus compañeros.

Cabe destacar en ese sentido que la omisión de sus nombres y tareas en los registros de obras, compilaciones y estudios no responde a que hayan desarrollado funciones secundarias sino a una perspectiva androcéntrica en el análisis histórico, de particular énfasis en el caso de la historia del arte. En rigor, Griselda Pollock en su trabajo *Visión y diferencia* (2013) sostiene que “a las mujeres no se las omitió debido a un olvido o un mero prejuicio; el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas,

contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género” (p. 19). Por esa razón la autora propone que “una de las principales responsabilidades de una intervención feminista debe ser el estudio de las mujeres²⁰ como productoras” (Pollock, 2013, p. 36).

Ahora bien, el reconocer los nombres de estas mujeres, sus trayectorias, labores y posicionamientos, las inscribe en un registro histórico. Andrea Giunta sostiene que: “nombrar’, ‘inscribir’, ‘estudiar’, ‘documentar’, ‘interpretar’, son algunos de los términos que señalan las actividades a desarrollar para transformar la inequidad de género en el arte argentino” (2018, p. 69). Ciertamente, el trabajo de Georgina Gluzman para el caso de la producción de artistas mujeres en el arte argentino entre 1890 y 1923 (2016), demuestra el renovado interés por este tipo de estudios, que revisan los lugares a los que han quedado relegadas las mujeres en las narrativas históricas del pasado.

Sin ir más lejos, la presente revisión de las figuras de Elizabeth Lanata y Doris Halpin, se inscribe en el contexto de una aparición masiva de los feminismos en la escena pública latinoamericana, particularmente argentina.²¹

Consideraciones finales

Existen múltiples puntos de contacto entre Doris Halpin y Elizabeth Lanata, asociados al modo en que ambas eligieron insertar la obra y los fondos documentales que organizaron, co-produjeron y resguardaron en el campo cultural actual. Sus iniciativas ligadas a la promoción y circulación de las obras y fondos documentales, marcó el derrotero de la recuperación de las ideas de quienes fueran sus compañeros. Ambas tuvieron un claro posicionamiento político que signó la impronta en la que homenajes, muestras y reediciones de obra se hicieron posibles. El hecho de que ambas eligieran universidades nacionales para legar o ceder temporalmente los fondos documentales, en un momento en el que proliferan compras de acervos de estas características por parte de institutos del extranjero o coleccionistas privados, expresa también un posicionamiento.

En el caso de Elizabeth Lanata, su interés por la dimensión ambientalista-culturalista, inscribió a la obra de Kusch en un circuito no académico, siendo retomado como una referencia teórica, entre otros,

20 Con mujeres la autora advierte la complejidad conceptual que acarrea el término con el que quiere discutir. En efecto, lo femenino, lejos de ser algo estanco, varía con los órdenes sociales e históricos (p. 36).

21 Para este tema cfr. Gluzman, Palmeiro, Rojas y Rosemberg. (2021), *Las olas del deseo: sobre feminismos, diversidades y cultura visual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.

por el Movimiento Campesino de Santiago Del Estero (MOCASE) y distintas asambleas ambientalistas.²² Por otro lado, su deseo de no “des-territorializar” la biblioteca y el fondo de Kusch del Norte argentino, implicó el armado de una casa-biblioteca, que invita actualmente a estudiosxs e interesadxs a visitar el pueblo que inspiró parte de la obra del autor. En efecto, bianualmente desde el año 2013, las jornadas Rodolfo Kusch se realizan en la localidad Maimará.

En el caso de Doris Halpin, su cercanía con los gobiernos kirchneristas se hace explícita, no sólo en sus testimonios en distintas entrevistas sino incluso en la inauguración de la “Sala de pintores y pintoras argentinas del bicentenario” en la que recibió una placa de la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner y se inauguró un espacio al interior de la casa de Gobierno que lleva el nombre de “Ricardo Carpani”.²³ Su cercanía con la llamada “Casa Rosada” se hace patente incluso en el hecho de haberle dado distintas obras emblemáticas del pintor, bajo la figura de comodato, para la sala del Museo de Bicentenario, las cuales retiró durante el gobierno del ex presidente Mauricio Macri.

Tanto Elizabeth como Doris intentaron que las obras y los fondos con material de sus compañeros no queden ligados únicamente al campo académico-institucional o museográfico. Es decir, ni meros archivos de consulta de historiadores ni mero patrimonio de museos. En el caso de Elizabeth Lanata con la casa-biblioteca de Maimará, conformada como una institución de referencia para la vida cultural del pueblo y en el caso de Doris Halpin, con la Fundación Carpani, la cual buscó desde el inicio reinsertar la gráfica y la pintura de Carpani en contextos contemporáneos asociados a la política y, particularmente, a los Movimientos de Derechos Humanos, que fueron un espacio de referencia para ella y Ricardo Carpani desde su exilio en España en el año 1974.²⁴ En ese sentido, vale destacar el paralelismo que encuentra esta concepción de ambas mujeres con la idea que sostiene J. Déotte de que “el museo es un aparato que genera olvido [...] donde las obras son conservadas y perduran para el futuro porque están desprendidas de cualquier identidad étnica, política y social” (2007, p. 10). La propuesta de Griselda Pollock de un Museo virtual feminista, se enfoca en superar

22 Cfr. Grupo de la Memoria Histórica del Movimiento Campesino de Santiago del Estero, 2020. Disponible en: <<https://plarci.org/index.php/polifonias/article/view/551/781>> (acceso 17/10/2022).

23 Cfr. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-165891-2011-04-09.html>> (acceso 08/06/2022).

24 Es reconocida y documentada la colaboración de ambos en las distintas actividades que llevaron adelante organizaciones como CADHU y AIDA entre otros desde mediados de la década del setenta.

este carácter objetivante del museo y del archivo para pensarlo como “un aparato temporalizador y espacializador, para conservar pero también para encontrarse con el arte” (cfr. Taccetta, 2017, p. 187).

Más allá de la convicción que movilizó a cada una a resguardar, promover y divulgar la obra de sus compañeros, que se basaba inicialmente en la empatía con las ideas de éstos; es relevante destacar que la propia agencia y mirada del mundo tanto de Elizabeth como de Doris, resignifica los acervos en cuestión, añadiendo una dimensión distintiva asociada a su lugar como mujeres y activistas.

Tanto el Archivo/biblioteca Rodolfo Kusch como el Archivo Ricardo Carpani, nos posicionan frente a la necesidad de interrogarnos acerca del papel que las “viudas” del artista y el filósofo tuvieron en la producción de dichos fondos. Por el nivel de coherencia y sistematicidad nos encontramos frente a fondos documentales que integran en cada caso la producción y organización de material compartida (Carpani-Halpin y Kusch-Lanata). En efecto, un fondo es el conjunto de documentos producidos o reunidos por una persona, un colectivo o una institución a través del tiempo y no se definen en rigor por un tipo documental sino por la organicidad del conjunto de sus materiales. En el caso de los archivos Kusch y Carpani, las tareas de organización, descripción, resguardo, difusión, construcción y legado conservativo nos hace conjeturar que estamos hablando de una coproducción de los mismos. Con lo cual, deberían llamarse al menos Archivo Halpin-Carpani y Archivo/Biblioteca Kusch-Lanata.

Por otro lado, buscamos resaltar que más allá de la evidente presencia de estas mujeres en los fondos documentales nominados con el apellido de quienes fueran sus compañeros, existen consecuencias hermenéuticas notorias no sólo legibles en las decisiones sobre el material que se conservó (y el que no) y de la forma en qué se organizó para la cesión institucional o la consulta pública, sino claramente en cómo sus posicionamientos políticos y acciones de promoción direccionadas estratégicamente, signaron la recepción y la vigencia de las obras implicadas y los modos de conservación de sus fondos documentales, legados finalmente a universidades nacionales.

Referencias bibliográficas

- Balbuena, Y. y M. Nazar (2009-2010). Archivos en investigación. Reflexiones en torno a las posibilidades de indagación de las relaciones de género en los archivos. *Anuario de la Escuela de historia* 22, 205-216.
- Caldo, P., Vassallo, J. y De Paz Trueba, Y. (2019). Introducción. En *Actas de las IV Jornadas de investigación y reflexión sobre historia, mujeres y archivos*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Disponible en: <<https://igehcs.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/104/2019/11/Actas.pdf>>.
- Déotte, J. L. (2007). *El museo no es un dispositivo*. Disponible en: <http://www.lauragonzalez.com/ImagenCultura/Deotte_2008_ElMuseoNoEsUnDispositivo.pdf>.
- Dimotta, N. y Guerra, A. (2019). Los archivos personales de la biblioteca nacional Mariano Moreno. En: P. Caldo, J. Vassallo y Y. De Paz Trueba (Eds.), *Actas de las IV Jornadas de investigación y reflexión sobre historia, mujeres y archivos*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Disponible en: <<https://igehcs.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/104/2019/11/Actas.pdf>>.
- Fernández, N. (2018). *Conversando con Carpani*. Grupo Octubre.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Siglo XXI.
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Editorial Biblos.
- Gluzman, G. et. al (2021). *Las olas del deseo: sobre feminismos, diversidades y cultura visual*. Ministerio de Cultura de la Nación.
- González, M. y Maddonni, L. (2019). Algunos hitos en la recepción/relectura de Rodolfo Kusch (1980/2017). *Cuadernos del CEL IV* (7), 210-246.
- Grupo de la Memoria Histórica del Movimiento Campesino de Santiago del Estero – Vía Campesina (2020). Construyendo saberes bajo los aleros de los ranchos. Una experiencia de investigación popular. *Polifonías Revista de Educación VIII* (16), 52-75. Disponible en: <<https://plarci.org/index.php/polifonias/article/view/551/781>>.
- Pellegrini Malpiedi, M. (2021). ¿Otro rol doméstico? Las mujeres como guardianas de los archivos de otrxs. En P. Caldo, Y. de Paz Trueba y J. Vassallo (Eds.), *Historia, mujeres, archivos y patrimonio cultural, t. 1: abordajes, cruces y tensiones para una historia de mujeres con perspectiva de género* (pp. 305-319). ISHIR.
- Pérez, J. y Soneira, I. (2016). Hacerse el Oso. Los “puchometrajes” de Rodolfo Kusch. En: J. Pérez y J. Tasat (Coords.), *Arte, Estética, Literatura y teatro en Rodolfo Kusch* (pp. 253-266). Ediciones CCC/Edutref.

- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Fiordo.
- . (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Cátedra.
- Soneira, I. (2017). ¡Basta! La persistencia de una imagen. *Caiana* 10, 32-47.
- . (2018). *La estética de la revolución. Obra y pensamiento de Ricardo Carpani* [Tesis de doctorado de historia y teoría de las artes]. Universidad de Buenos Aires.
- . (2019). América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. El caso de los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani. *Nuevo Mundo. Mundos nuevos* 18 (19). Disponible en: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/75363>>.
- Taccetta, N. (2017). Archivo de intensidades: entre el museo feminista virtual y la reescritura de la historia. *Cuadernos de filosofía* 69, 171-189.

Biografía del autor

Ignacio Soneira. Es doctor en Filosofía y Letras (UBA), Magíster en Historia del Arte argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM), Profesor y Licenciado en Filosofía (UBA) y Profesor en Artes Visuales (ESEA M. Belgrano). Docente de grado y posgrado en distintas universidades nacionales (UNSAM, UBA y UNA) en las áreas de Estética y Arte y cultura en el pensamiento latinoamericano. Director del PICT «Archivo Ricardo Carpani. Patrimonio, Arte y política» y del PRI-UNSAM «Arte, cultura política y liberación en América Latina». Redes de artistas e intelectuales en la historia reciente a partir del estudio de los materiales existentes en el Archivo «Ricardo Carpani». Ha sido becario doctoral y posdoctoral de CONICET, becario de la Universidad de Buenos Aires y del Fondo Nacional de las Artes.

Decker, Arden. "The ICAA's *Documents Project* at Twenty Years: From Recovery to Expansion", *TAREA*, 9 (9), pp. 122-146.

ABSTRACT

Over the several decades, significant headway has been made in solidifying the visibility of the critical and innovative contributions of Latin American and Latinx artists have made to the history of art in the 20th and 21st centuries. The International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, has worked to encourage and foster new scholarship in these burgeoning fields through its research-based approach to the promotion of art from both hemispheres. The ICAA's cornerstone Documents of Latin American and Latino Art digital platform has played an immeasurable role in the establishment and formulation of these disciplines and on an international scale. Having recently celebrated 20 years, this text reexamines the earliest stages of project and its current and future projects. Key to the discussion are the ways in which the ICAA utilizes digital technologies to encourage the expansion and visibility of these fields by making primary source documents accessible to the public.

Key words: *documents; Latin American art; Latinx art; museums; universities*

A veinte años del proyecto Documentos del ICAA: De la recuperación a la expansión

RESUMEN

A través de las últimas décadas, se ha realizado un significativo progreso en solidificar la visibilidad de las críticas e innovadoras contribuciones de artistas latinoamericanos y latinxs a la historia del arte en los siglos XX y XXI. El Centro Internacional de las Artes de las Américas en el Museum of Fine Arts, Houston ha trabajado para alentar y fomentar nuevos estudios en estos pujantes campos a través de su enfoque basado en la investigación para la promoción del arte de ambos hemisferios. La plataforma digital Documents of Latin American and Latino Art de ICAA ha jugado un papel inconmensurable en el establecimiento y formulación de estas disciplinas a escala internacional. Habiendo celebrado recientemente 20 años, este texto reexamina las primeras etapas del proyecto y sus proyectos actuales y futuros. La clave de la discusión son las formas en que ICAA utiliza las tecnologías digitales para fomentar la expansión y la visibilidad de estos campos al hacer que los documentos de fuentes primarias sean accesibles al público.

Palabras clave: *documentos; arte latinoamericano; arte latinx; museos; universidades*

Fecha de recepción: 28/07/2022

Fecha de aceptación: 21/09/2022

The ICAA's Documents Project at Twenty Years: From Recovery to Expansion

Arden Decker

ICAA
adecker@mfaah.org

Operating for over 20 years from the Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), the International Center for the Arts of the Americas (ICAA) [Centro para las Artes de las Américas] and its landmark Documents of Latin American and Latino Art project [Documentos del Arte Latinoamericano y Latino] was established concurrently with now-renowned collections of Latin American and Latino art at the Museum. Since this time, this digital platform has served as a pioneering force in the growth and visibility of Latin American and Latino art. I currently serve as the Associate Director of the ICAA and am therefore charged with overseeing the daily needs and processes that go into the maintenance and continued growth of this initiative. This landmark anniversary invites an opportunity to reflect upon the impact of the ICAA and Documents Project on the growth and visibility of scholarship Latin American and Latinx art.

When the ICAA was established over two decades ago, the fields of Latin American and Latinx art looked different than they do today. The accelerated attention Latin American

art has enjoyed via museum acquisitions, accompanying growth in the market, and the establishment of Latin American art courses at colleges and universities have increased at unprecedented rates since this time. A similar boom is now beginning to occur for Latinx art, which until recently has not benefitted from the same attention due to a lack of financial and institutional support. More universities, museums, foundations, and libraries and archives are beginning to devote substantive and significant attention and resources to art and artists from Latinx communities in the U.S. and the Latin American and Caribbean diaspora. Additionally, there now seems to be a more widespread understanding that archives and access to critical documents related to a particular artist or movement are not only of interest to specialized research communities. Thanks to the proliferation of digital platforms, an entirely new relationship is forming with Latin American and Latinx art and its audiences and also with archives and documents themselves.

In 2002, when Documents Project was initiated, there was a pressing need to address a lack in access to research, and primary sources in particular, on Latin American and Latino art. This was an issue that was urgent not just for researchers from the outside, but just as importantly if not more so, from within Latin America and Latinx communities. The mission of Documents Project can be described as a platform for providing “*access* to documentation in the field(s) of Latin American and Latinx art history, research, and teaching by digitizing writings by artists, leaders of artistic movements, critics, and curators from Mexico, Central and South America, the Caribbean, and the United States”.¹

The ICAA was formed as part of, and in response to, a growing hemispheric swell towards the establishment and distinguishing of Latin American and Latinx art as legitimate and necessary fields of study. Since its founding, The ICAA has been one among several critical initiatives that have made substantial headway in promoting and encouraging scholarship which has also been inextricably linked to market forces and emergence of a strong base of collectors of Latin American art in particular. Our efforts have been complimented by a number of museum and university programs outside of Latin America that have worked to establish Latin American and Latino art as distinct and necessary fields of study.²

1 ICAA, What is the ICAA Documents Project?, available in: <<https://icaa.mfah.org/s/es/page/documents-project>> (accessed 16/07/2022).

2 These institutions and universities include, but are not limited to, the Museum of Modern Art (MoMA); the Tate; the University of Essex; Museo Reina Sofia; the Center for Latin American Visual Studies at University of Texas at Austin; the Institute of Fine Arts, New York University; the Chicano Studies Research Center, UCLA; the Institute for Latino Studies, Notre Dame University; and the Center for Puerto Rican Studies, Hunter College.

I am fortunate to play a central role within an institution that has undoubtedly contributed to the definition and expansion of these fields. Indeed it would be difficult, if not impossible, to measure the number of dissertations, theses, scholarly essays, articles, books, and exhibitions that have made substantial use of Documents Project in their research since the platform went public 10 years ago. But attention to documents and archives, and particularly their inner-workings, has not always been a focus of the discipline of art history nor its related institutions. This text will therefore work to highlight these aspects of the ICAA's Documents Project, which was one of the earliest, if not the earliest, digital humanities project dedicated to increasing the visibility of Latin American and Latinx art (Fig. 1). Here, I will work to do more than simply recapitulate a historiography of the project. Rather, the aim is to make concrete the processes and research networks that comprise the Documents Project universe and to make visible the complexities of the work that goes into creation, care and maintenance of the project as it is a living entity.



FIGURA 1. Vista de la página web del ICAA y el Proyecto Documentos (icaa.mfah.org). Julio 2022. © ICAA y Museum of Fine Arts, Houston.

I will first present an overview of the first phase of the project (2005-2015), in an attempt to clarify the ways in which Documents Project has historically functioned. I will elaborate the ways in which it has grown over time and in tandem with the building of the MFAH's art collections. This also includes a discussion on the merits of digital collections and the challenges it presents to our particular case. I then turn to the present and future of Documents Project with a particular focus on the necessary step away from the team-based strategy deployed in the initial phase of the project and a movement towards a collaborative, partnership-based approach for the years to come. My discussion will end with the ways in which we are working to expand the footprint of both the ICAA and Documents Project beyond the online platform and into the MFAH galleries and university classrooms. Threaded through this discussion is a focus on the many individuals and institutions that have lent their expertise to this watershed initiative and the less-visible contributions they have made to ensuring that researchers continue to have meaningful engagement with the Project.

When, in 2001, the departments of Latin American Art and the ICAA were founded by Mari Carmen Ramírez and former MFAH Director, Peter C. Marzio (1943-2010) it was imperative to both visionaries that the building of a collection at the museum not only necessitated but also urgently required the establishment of a research center. At this time, even if a museum had substantive representation of these artists within their collection, little work had been done to contextualize or elevate them within the gallery walls. While a museum such as MoMA, under the leadership of Alfred Barr in the 1930s, had devoted some resources and attention to artists working south of the Río Grande, and their library and archival holdings therefore contained some related documentation, there was little attention paid to Latin American and certainly not Latinx art after the post-war period. This absence was also replicated within the discipline of art history –if museums and galleries were not displaying this art, how could art historians be expected to study it let alone incorporate the significant contributions of these artists into their teaching? If a substantive body of knowledge was not accessible in libraries or archives (which is also a pervasive problem in Latin America) how could researchers perform adequate study of these objects?

The ICAA was conceived not only as the “research branch” of the Latin American Art department, serving to support research-driven exhibitions, but also to foster new scholarship. This necessitated access to the necessary fountains of knowledge that work to contextualize, explain or even justify to unfamiliar audiences or institutional colleagues

why it was necessary to include art by Latin American and Latinx artists in museum collections and in art history programs. Ramírez also consciously and deliberately took a hemispheric approach to both programs. This focus also enables researchers to take a comparative approach by placing many regions of Latin America in dialogue while also opening pathways for exploring diasporic artists and art movements as well as localized centers of production in the Latinx communities of the United States.

The reasons for establishing the ICAA were clear, but how to go about doing the hard work of creating a point of access for research and scholarship to grow from, required a well-conceived strategy for implementation. First and foremost, the ICAA purposefully does not collect physical archives and therefore may be considered as a “post-custodial”, though this term was not widely circulating at the early stages of the project.³ The decision not to collect archives was both practical and conceptual –if Documents Project was to reflect the hemispheric focus of the collection, and make an argument for the existence of vast networks of artistic development and exchange across a variety of regions and times, it would require more space than nearly any museum could afford to lend. Moreover, it was important to Ramírez and Marzio that the focus of this archival initiative be on *access* and that this could be achieved on a greater scale if the documents remained in their current location where in many cases physical archives were under the care of their local communities or individuals, but then shared throughout the world to anyone with a computer and internet access. It is imperative to note here that while the holdings of Documents Project are drawn from personal and institutional archives, it does not function like a traditional archive. The platform is an editorial project and one that relies on a careful formulation of criteria that materials must meet in order to inhabit its digital space and in turn become accessible to a global audience.

Phase One: Recovery

From its inception, the focus of Documents Project was placed on sourcing documents that qualify as primary sources, such as manifestos, correspondence, art criticism, lectures, unpublished manuscripts, and journal articles.⁴ To date, Documents Project has published over 9,000 primary

³ There are a number of excellent studies on the concept and development of post-custodial archival practices. See, for example: (Alpert-Abrams, Bliss and Carbajal, 2019).

⁴ Questions may arise as to why the Documents Project does not digitize and publish books and journals in their entirety. The Project does not attempt to be encyclopedic or comprehensive. Rather, it works as a point of access from which a researcher can identify and locate additional

sources and critical texts, which is in and of itself impressive, but I would argue what is even more surprising to the average researcher are the many hurdles and obstacles that were overcome in order to make the project viable and sustainable. The initial phase, internally referred to as “Phase One”, was aimed at recovering a critical mass of documents from across Latin America and Latinx communities in the United States. The ICAA was essentially starting from ground zero in the creation of a database—at this time, there were few repositories digitizing archival documents in a way that would have allowed for a different approach, such as aggregating data from extant repositories as is now more common. Moreover, the non-collecting, post-custodial nature of the project necessarily meant that the platform could not simply copy or replicate the holdings of an archive or library, rather, it necessitated its own conceptual framework, infrastructure, standards, and processes. As this phase has been expertly described and contextualized elsewhere, I will center this part of the discussion on a few key aspects of Phase I that point to both the challenges and the many benefits of digital archives or humanities projects.⁵

The fields of Latin American and Latino art history are relatively young and therefore have needed, and still need, pushes towards an establishment of best practices and support systems that many art historians may not even realize. This is one area in which Documents Project has made a significant, yet lesser-discussed contribution to the field. Something as seemingly straightforward as the creation of bibliographic records and authority control (records that standardize important data such as names, places, titles, etc.) as necessary for proper cataloguing of documents can prove challenging as the names of artist or authors may not yet have enjoyed entry into the official channels, such as the Getty’s Art and Architecture Thesaurus, an ever-evolving and entirely necessary tool utilized by librarians and archivists across the world. The ICAA is one of several projects centered on Latin American and Latino artists that actively contribute to the Getty’s thesaurus, working to provide better infrastructure that will improve the searchability and visibility of Latin American and Latinx artists in databases and repositories worldwide (Gaztambide, 2017, pp. 6-7).

It was an ambitious, yet critical, goal of Documents Project to provide access to key documents generated throughout the hemispheric Americas, but this also posed the practical questions as to how to

resources to support their study. Practical considerations also influence this approach. The most critical is copyright permissions, which are far more restrictive when seeking to reproduce journals or books in their entirety. However, this work may be performed in the future if resources and infrastructure provide an opportunity.

⁵ See: (Gaztambide, 2017).

approach the recovery and selection of documents. As there was no physical collection of documents at the ICAA or MFAH to utilize as an existing framework, a strategy for the identification and recovery of key documents was needed and given the potential impact of the project on a larger scale, the approach to this work took seriously the damaging effects of extractive, decontextualizing acquisition practices that were taking place as institutions outside of Latin America began to collect archives. As scholar and Phase One researcher Olga Herrera has explained in relation to the issues surrounding archives of Latino art:

Archives and primary documents are critical to the growth of the field, something we see reflected in the scholarship that has emerged in the last twenty plus years. However, archives are agents of power and as such are colored by the lens of those doing the collecting and management. What gets in, and what's left out? One of the challenges is building balanced collections –ensuring that those doing the collecting are versed in and conversant with the field, and integrating the perspectives of current and future users of these materials.⁶

The solution to both the logistics of amassing documents and the desire to renegotiate the power structures at play with the creation of any archive was a team-based approach. At the onset of the project, 10 teams of experts in 16 cities or regions determined the selection of the most important documents from their local context following a broader editorial framework established by the ICAA (Fig. 2).⁷

The teams were comprised by scholars and researchers from these locations who not only best understood their own local contexts and communities but also possessed the knowledge necessary for determining which documents were most critical and merited entry into the project. This approach enabled the community of scholars from the sites of origin of the documents to be active participants in the creation of the archive without extracting documents from the roots of their origin. Yet the context of each country, region, or city posed their own set of challenges be it locating documents that might be under an artist's bed or other less accessible locations, documents in varying states of preservation, or a lack of access to tools for digitizing these materials. Through a series of major grants from several foundations, including the Getty Foundation, Ford Foundation and the National Endowment for the Humanities, the ICAA provided the computers, scanners and other technical tools to the teams and secured funding for their work in the field.

6 (González, 2018).

7 For a full list and description of each team of researchers and partner institutions and the editorial framework in Phase One, see: <<https://icaa.mfah.org/en/page/history>>.

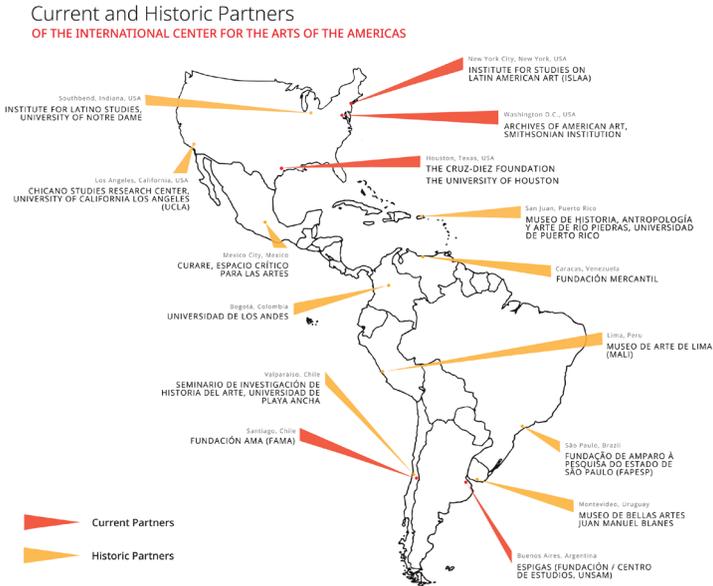


FIGURA 2. Mapa de socios del ICAA en fase I y actuales. © ICAA y Museum of Fine Arts, Houston.

As the scope of the project was to focus on modern and contemporary artistic production, and thereby covered the entirety of the 20th century and now the 21st, the project of recovery also necessitated a set of criteria to not only guide the research teams, but to help to ensure that meaningful connections between seemingly disparate regions or points of intersection or exchange across the hemisphere could be made. The project was therefore conceived of as both curated and editorial as a means of practicality and to ensure that the archive did more than just present a digital copy of analog materials held in repositories across the hemisphere. The development of this criteria, that served as guidelines rather than dictums, were established by an editorial advisory board that worked in the earliest years of the project to determine a set of thematic categories that could be used by the teams to facilitate their selections.

The sourcing and selection of documents posed one significant hurdle, the equally challenging was the development of the online platform for Documents Project. Firstly, this required the creation of a customized database capable of storing all of the data related to a document and in the case of Documents Project. There are plenty of archives that utilize simpler tools for the collection and management

of data (such as spreadsheets and the like), but these tools are limited in their functionality for those working to catalogue and track the material. Moreover, as this was conceived at its core to be an access project, a system that would present opportunities for rich engagement of the materials was also necessary. The creation of a customized database not only allowed the ICAA team to build infrastructure for processing data, it presented the opportunity for creating systems for cross referencing documents through tagging and other associated metadata. The database also had to be capable of handling data in multiple languages (Spanish, Portuguese, and English) and no off-the-shelf platform for this existed in the early 2000s. At the inception of the initiative, no such database existed off the shelf and the ICAA therefore worked with a database and web developer in Sao Paulo Brazil, Bruno Favaretto of Base7 (now Rizoma) to create a customized platform capable of handling the needs of the project.

Each document selected for entry into the project undergoes a multi-step process before it is published on the website. After a document is selected and investigated by a researcher, it is fully digitized and made searchable via OCR conversion. A record of each document is then created in our database after which it is cataloged, which as mentioned previously, often requires the creation of new authorities and specialized knowledge of best practices. The elaborate detective work of copyrights and permissions are also cleared for each document, which is no small task in and of itself.

One of the distinguishing features of Documents Project from other digital archives or humanities projects is the inclusion of a synopsis and annotations on each document, which are generated by a specialist in the topic at hand. (Fig. 3) This is an extra effort that few other projects undertake, but these texts serve to describe and contextualize the document in its historical moment and also work to build meaningful connections between documents in the archive, creating a network within the archive itself. Each document entry is then thoroughly reviewed and vetted by the ICAA senior research specialist and editor are the synopsis and annotation which must also be translated into English or Spanish and then copyedited before publishing.

Facilitated by these synopses and annotations, the editorial and curated nature of this initiative is what makes the documents more accessible than an analog archival repository. If, say, a student has not yet mastered Portuguese, but is researching Lygia Clark and encounters a text written by the artist that has not yet been translated, a synopsis and annotation can give the researcher a sense of what the text is about, the key figures that are discussed, and the context in which

INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS
AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

Documents of Latin American and Latino Art

ES

My account | Log out

Explore over 8,000 Documents of 20th and 21st-century art in Latin America, the Caribbean, and among US Latino communities

Advanced search

The ICAA Digital archive is generously underwritten by The Stone & Bruce Public Foundation

DOWNLOAD DOCUMENT

Bookmark this document | View bookmarks
Show <

TITLE
[MADÍ ha inventado el marco recortado e irregular.]

AUTHOR
Educo Eschbau, 1913-1960

YEAR
1946

ICAA RECORD ID
731625

SYNOPSIS
This is the Manifesto in which the Madí group claims to have invented the irregular, cut-out frame; painting and sculpture that incorporate articulated movement, and a form of artistic expression that is both plural and playful. The group also announced the 3rd Madí Exhibition, to be held at the Bohemien Club, at the Galerías Pacífico in Buenos Aires, from November 2 to 18, 1946.

ANNOTATIONS
Some of the Argentinean artists who were involved in Arturo's magazine that was published in the summer of 1944, organized an exhibition of their work at the home of Enrique Fichler Riviere in October 1945; a month later they organized another exhibition, this one under the name Arte Concreto – Invencción Movement, at Gracie Stern's house. As a result of certain differences between them, the artists then split into two groups, the Arte Concretos – Invencción Association (aest), and the Madí Movement. A year later, the Madí Movement subdivided again into two groups, one of which was led by Cayetano Andreo Quin, and the other—named Modernismo—by Gyula Kósice. The following artists took part in the 3rd Madí Exhibition: Eschbau, Etkin, Kósice, Valdo Wellington, Martín Bianchi, Dori Laun, Droubomé Coates, Ignacio Blasco, S. Joffe Lemme, J. F. Fazio, E. Sironi, Rhoad Rothfuss, and Arden Quin. This particular document has been chosen because it shows that, among the avant-garde group, there was a great deal of interest in promoting the Madí group's program by means of manifestos and pamphlets.

TYPE
Loose Leaf

GENRE
Manifestos

LANGUAGE
Spanish

TOPICS
fine-visual-art
exhibitions (events)
manifestos

DIGITIZED FROM
Educo Eschbau, Gyula Kósice, Valdo Wellington, Martín Bianchi, Dori Laun, Droubomé Coates, Ignacio Blasco, S. Joffe Lemme, J. F. Fazio, Sironi, Rhoad Rothfuss, and Arden Quin. "MADÍ ha inventado el marco recortado e irregular." Group manifesto and exhibition announcement, Bohemien Club, Galerías Pacífico, November 1946. Personal archive of Gyula Kósice, Buenos Aires.

DIGITIZED ITEM LOCATED AT
Archivo Gyula Kósice.

Reproduced with permission of Gyula Kósice, Buenos Aires, Argentina

ICAA TEAM
Fundación ICAA, Buenos Aires

RESEARCHER
Cristina Rossi

**SUPPORT THE COLLECTION AND SHARING
OF LATIN AMERICAN AND LATINO ART**

DONATE

DOCUMENTS PROJECT

- Browse by Author
- Browse by Title
- Browse by Date
- Browse by Topic
- Search
- About
- Partnerships
- History

THE ICAAMFAM

- About
- University of Houston Partnership
- Advisory Council
- Adriana Lerner Collection and Archive

PUBLICATIONS

- Working Papers
- Books and Catalogs
- Periodicals Blog

OUTREACH

- Events
- Exhibitions
- Peter C. Martin Award

MORE

- Contact
- Opportunities
- Donate
- Sponsors
- Policies

CONNECT WITH US

CONTACT US
1001 Bicentennial Street
Houston, Texas 77002
laadm@ifa.org

Copyright © 2019 ICAA. All Rights Reserved.

FIGURA 3. Vista del ICAA registro # 731625. "[MADÍ ha inventado el marco recortado e irregular..]" Manifiesto colectivo y anuncio de exposición, Bohemien Club, Galerías Pacífico, Noviembre 1946. Archivo personal de Gyula Kósice, Buenos Aires.

132

the document was produced. The platform presents a meaningful moment of encounter for a young scholar and a starting point for deeper research may also point the researcher as the cataloguing of the documents facilitates the connection of geographically or temporally disparate artists and artistic movements.⁸

Additionally, these authored synopses and annotations lend visibility to the researchers that performed the hard detective work of searching for an artist's papers that might be stored in repositories near and far and in various states of accessibility or held by an individual that disappeared from view long ago. The ICAA believes that this work should be known as it also contributes to the story a document has to tell. It also points to making evident the *reasons*, which can be subjective, a document was selected for inclusion. While individually authored texts require a good amount of financial support, they also work to make the ICAA's networks visible and make clear that the Project has benefitted from a multitude of voices and perspectives that have contributed to its holdings.

Phase Two – Expansion

The second iteration of the Documents Project platform launched in April of 2020 during the earliest stages of the COVID-19 shut-down. This was yet another example of the unexpected ways in which the choice to create a digital archive, rather than a physical one, was prescient. As libraries and archives, across the world shuttered their doors to students and researchers, the press to “go digital” was all the more urgent. We witnessed the classroom move from university campus to Zoom rooms and talk of pivoting to the virtual took museums by storm as the scrambled to find ways for meaningful engagement with their publics. Suddenly, access to digital research portals was more necessary than ever.

The new website and home to Documents Project (icaa.mfah.org) was conceived not only as a visual refresh for the project but also, more importantly, as a way to increase accessibility for users and our Phase II partners. Users no longer need to be registered in order to immediately access a document in its entirety and are more easily explored thanks to the implementation of a new viewer window that allows one to zoom in on various aspects of the document. The platform is also now open access and therefore has allowed for new collaborators, such

⁸ Solutions around accessibility for students has been of primary importance to the Project. This was the primary impulse for the ICAA's multi-volume series, *Critical Documents of Latin American and Latino Art*. Based on the editorial framework of Phase I, that would not only collect and situate documents under a particular thematic focus, but actually fully translate documents that are selected.

as the University of Minnesota's recently launched *Mexican American Art Since 1848* portal (rhizomes.umn.edu), to aggregate data into their own portals, thereby increasing the reach of our materials, opening us to new audiences, and creating new networks of information available on the digital sphere. It is our hope that such collaborations will continue to enrich our current holdings and encourage more research.

This launch of the second website also ushered in a new and more sustainable model for recovering documents. While the team-based approach was undeniably successful for culling enough documents to constitute an archive, it presented challenges in regards to long-term sustainability. However, it also presented the opportunity to find new paths for collaboration with both established and new partnerships with universities (the University of Houston) and institutions across Latin America and the U.S. (such as the Carlos Cruz-Diez Foundation, Fundación AMA, Fundación Gego, and most recently, the Institute for Studies on Latin American Art) who work with the ICAA to provide the resources needed for the recovery of documents. In some cases, a partner may actually hold archival materials that the ICAA is seeking while in other cases, we may look to an institution that supports research-based initiatives that are already working to promote Latin American or Latinx art. This new institutional partnership model was activated in 2018 with the *Critical Documents of Chilean Art* project, co-supported by Fundación AMA a foundation in Santiago, Chile, whose mission is to increase the visibility of, and access to information about, Chilean art on a global scale. Many of the artists and cultural figures contained in this collection have not yet undergone critical study in art history inside or outside of Chile. In this case, the identification and research of these documents was performed in tandem with new scholarship being produced by the very researchers working on this project.⁹ While each new partnership will be tailored to the specific needs of each party, in this case, AMA supported two dedicated researchers to recover over 300 documents and to generate their synopses and annotations while the ICAA supported the processing and publication of the documents to our platform.¹⁰

This more targeted, project-based approach will also allow the ICAA to make further headway in addressing the gaps in the holdings of Document

9 See for example (Flores Leiva and Brodsky Zimmermann, 2021).

10 The ICAA's chief digital cataloguer, Luz Muñoz-Rebolledo has written in detail about the case of Chile in Phase I and Phase II of the project in a two-part blog post, "Cuando el archivo se convierte electrónico", *Papellitos Blog*, July 2022, <<https://icaa.mfah.org/s/es/blog/post/cuando-el-archivo-se-convierte-electronico>> and <<https://icaa.mfah.org/s/es/blog/post/cuando-el-archivo-se-convierte-electronico-parte-ii-metodologias-y-procesos-de-trabajo-del-proyecto>>.

Project as we will build upon our existing collections while simultaneously working to incorporate key documents from many regions that were not covered in the first phases of the project or that do not yet enjoy substantial representation, such as the case with the fast-evolving field of Latinx art. This field has grown and changed dramatically since the first teams were operating out of the Chicano Studies Research Center, UCLA; the Institute for Latino Studies, Notre Dame, and affiliated researchers in New York, Miami, Washington D.C. and San Juan, Puerto Rico. As I write, the planning stages for this initiative, *The Latinx Papers Project*, are well underway and will involve a number of additional collaborations with key repositories of Latinx art across the United States.

While the ICAA and the MFAH have centered Latinx art in its initiatives since its inception, this field is growing with urgency. As mentioned in my introduction, Latinx art in the United States is undergoing critical revision and is beginning to emerge in mainstream art markets, galleries, and museums. University and college art history programs are also beginning to develop curricula that addresses the contributions of both historical and living Latinx artists. This change is in no small part due to recent social protest movements, including Black Lives Matter, that have fueled increasingly louder calls for Latinx artists to be centered in contemporary and historical narratives of “American” art.¹¹

While there are important archival repositories across the country, primarily at universities, few have possessed the resources and infrastructure to make these materials widely accessible via digitization.¹² The ICAA's *Latinx Papers* project will incorporate a substantial amount of new materials into its already substantial collections in Documents Project. The initiative also presents the opportunity to redress some of the holes and gaps that were not covered in the recovery phase of the project. For example, few documents related to Texas and the Southwest region were treated by our Phase I teams dedicated to these materials. This entirely understandable given that the teams were operating outside of this particular region. However, given that the ICAA is rooted in Texas and serves a large Latinx community via both museum visitors and students at our local universities, it is now more imperative than

¹¹ See for example, (Dávila, 2020) and (Flores, 2021).

¹² One exception is the Archives of American Art (AAA) at the Smithsonian Institute (aaa.si.edu), which has a robust acquisition program dedicated to raising the profile of Latinx art, particularly under the stewardship of Josh T. Franco, the AAA's national collector. Not only does AAA conduct an extraordinary oral history project, an invaluable resource, they are also working to digitize selections and entire collections related to Latinx art, making these critical resources available to the public. Another is Calisphere (calisphere.org), supported by the University of California system, which has made countless documents and artworks drawn from their university libraries freely available to the public.

ever to ensure that Texas-based Latinx artists feature prominently with Documents Project.¹³

Beyond the Desktops and Laptops: from Exhibitions to Classrooms

The expansion phase also presents new and exciting opportunities for activating Documents Project via exhibitions and educational initiatives. As mentioned, the ICAA has, since inception, provided research support for the production of exhibitions of Latin American and Latino art at the MFAH, providing its curators with research assistance and sourcing primary documents for exhibition catalogues that will also be published to Documents Project. While archival materials have frequently been presented within our exhibitions (*Beatriz Gonzalez: Retrospective, Contesting Modernity*, and *Inverted Utopias* to name a few) the role of ICAA in their selection and research was never made explicit.

This changed with the inauguration of the MFAH's Nancy and Rich Kinder Building in 2020. The new space provides, for the first time, permanent exhibition space for the museum's vast collections of Modern and Contemporary Art, including a significant and prominent amount of space devoted to Latin American and Latino art. The Kinder Building also offered the opportunity for the ICAA and Documents Project to have a visible presence in the building and the chance for new audiences to be introduced to and engage with primary source documents that related directly to the works on view. By this time, Documents Project had already established a large, global network of users who are typically art historians or students of art history, but also artists, gallery dealers, auction houses and other entities that rely on this fountain of information. However, the ICAA and its contributions to exhibitions at the museum had never before been made visible to a general audience. It has also afforded us the opportunity to experiment with new ways of activating Documents Project while, hopefully, encouraging the general public to become curious about documents and better understand the ways in which research inform and illuminate museum collections.

A prominent feature of the current installations in the Kinder Building is the Adolpho Leirner collection of Brazilian concrete and neo-concrete art. It was a well-publicized coup that the museum in

¹³ In September of 2022, the U.S. Census Bureau released a report in that indicates that the number of Latinx [officially categorized as Hispanic] residents may now exceed the number of white residents in the state's population. See: (Ura, 2022).

Houston was selected to house Leirner's unique and exceptional collection that features notorious figures –Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Alfredo Volpi to name but a few– that 20 years ago were largely unknown outside of their country of origin. This collection has served as a cornerstone of the collection at the MFAH and features prominently in the inaugural exhibitions at the new Nancy and Rich Kinder Building, which for the first time offers permanent gallery space for the Museum's collections of Modern and Contemporary art, and notably, its landmark and pioneering collections of Latin American and Latino art. Key works such as Lygia Clark's *Bicho (máquina)* (1962), Waldemar Cordeiro's *Idéia Visual* (1956) and Hélio Oiticica's *Vermelho cortando o branco* (1958) now have a home in the galleries and can be enjoyed by audience both familiar with the artists or those encountering them for the first time.

The MFAH's acquisition of the collection also included the Leirner library and archive that he carefully constructed and maintained as a chronicle of the works that he collected as well as documentation produced by and about the artists that worked in the collection. These resources have become essential for the curators and conservators at the museum who are charged with the display and care of the objects and provide a unique opportunity for researchers to benefit from a holistic contextualization of the artworks in the collection. Moreover, it presented the ICAA with the opportunity to create a display of important primary source materials from the Leirner library and archive in dialogue with the artworks on view. (Fig. 4) The ICAA worked with the MFAH Hirsch Library to curate a series of document displays that complement galleries devoted not only to the Leirner collection, but also Arte Madi, Joaquín Torres-García and the Taller Torres-García, as well as a purely digital display that accompanies Gyula Kosice's *Hydrospatial City* (1946-1972). The document cases are filled with journals, manifestoes, exhibition pamphlets, newspaper articles and other ephemera that are made fully accessible and explorable via a series of interactive digital tablets or via mobile phone that essentially replicate the experience of researching in Documents Project for visitors to the museum (Fig. 5).¹⁴

The ICAA's emphasis on archival research and the primacy of primary resources is also working to expose a new generation of art historians to the ways in which documents can illuminate intersections and influences not just across historical figures and movements, but to individual artworks. Discourses on intersections of archives and artistic practices

¹⁴ The ICAA's interactive digital platform for the Kinder Building may be accessed here: <<https://icaamobile.mfah.yourcultureconnect.com/>>.

are not new, nor is the use of primary sources to provide foundational research for the study of an art object. But what new narratives or lines of inquiry can be generated by documents that function as both art object and historical document? Direct encounters with analogue documents in particular can change the researcher's relationship not only to the subject of inquiry but also to the document itself. Its materiality, the ink used, the typeset, condition of the document, its contemporary circulation and preservation history also have stories to tell. They can be lower-stake spaces for visual experimentation, stages for debate, or vehicles for collaboration not bound by distance or time.



FIGURA 4. Vista de la colección Adolpho Leirner con vitrinas de documentos del ICAA en las Galerías de Arte Latinoamericano, Edificio Kinder. Fotografía © Museum of Fine Arts, Houston.



FIGURA 5. Vista de las vitrinas de documentos del ICAA y Hirsch Library en las Galerías de Arte Latinoamericano, Edificio Kinder. Fotografía © Museum of Fine Arts, Houston.

A significant advancement in this realm has been made via our partnership with the University of Houston (UH), which was formalized in 2017. One of the primary goals of our collaboration is to introduce a new generation of art historians and art students to Latin American and Latino art via direct engagement with the museum's collections and to encourage them to develop skills for researching in libraries and archives. In 2019, the partnership instituted an annual seminar for undergraduate and graduate students studying art and art history at UH. The course utilizes Object-based Learning (OBL) as a pedagogical and methodological approach to the study of individual works in the MFAH's collections of Latin American and Latino art (Fig. 6).¹⁵

Here, I will elaborate one example from this seminar that have been particularly successful pedagogical tools in the seminar: the Adolpho Leirner collection. We have explored via the Leirner collection in the course to great success, the ways in which close study of primary sources in concert with close-looking at objects can reveal contradictions or slippages between what an artist might *say* they are hoping to achieve in a work of art in a written text versus what they actually *do*. One method we use in the seminar is asking students to closely review manifestoes and other documents produced by the artists associated with Brazilian

¹⁵ For an introduction to Object-Based Learning as a pedagogical tool, see (Chatterjee, Hannan and Thomson, 2015).

concrete art. Within this movement, artists relied heavily on the written word to express their ideas, where they touted the use of new, industrial paints and painting techniques, a close examination of the works themselves can reveal that far older materials and applications were actually deployed in the creation of their paintings. One example that is particularly effective is that of Alfredo Volpi. The conservation scientist at the MFAH, Corina Rogge, who has studied the Leirner collection closely, leads the students through an exercise in which they learn that the artist was actually using egg tempera painting, a medium that was in circulation for centuries before Volpi's time (Fig. 7).¹⁶

In the seminar, we also explore questions over the objecthood of a document. What can a "document-object" do that a work of art cannot? Since the advent of the avant-garde of the early 20th century, the printed word was nearly as important to artists and artistic movements as the artworks they produced. Artists books, 'zines, and other formats that utilize paper and the document as medium further blur the line between a traditional art work and a document. As has been studied and known for many decades of art historical research, manifestos, journal articles, poetry and the like allowed artists to circulate their ideas in spaces where a work of art would be limited. Documents, not bound by the same restrictions of space or economic investment, allow ideas to maneuver in far more creative outlets and, as was the case for many—think of the advent of mail art—also allowed artists, critics, or intellectuals to practice their art more safely when working under conditions of repression or censorship. In the course, we look closely at the ICAA's display of facsimiles we produced in conjunction with the MFAH's Hirsch Library of examples of journals and ephemera produced by the *Arte Madí* movement.¹⁷ (Fig. 8) Through these examples, we demonstrate how documents also allowed artists ideas to extend beyond their immediate geographic location, allow them to connect, converge or diverge with other artists and thinkers across the world. I would argue that this is an ethos that is shared by the framework and structure of Documents Project itself.

16 The collaboration between curators and conservators in the study of works from the Leirner collection have resulted in new scholarship on Brazilian concrete and neo-concrete art. See, for example: (Ramírez and Rogge, 2021).

17 The Hirsch Library maintains an active and robust acquisition program in the areas of Latin American and Latinx art and their collaboration with ICAA was critical to the installations in the Kinder Building. See: Katie Bogan and Sarah Stanhope, "ICAA-Hirsch Library Facsimile Project: Latin American Rare Books, Periodicals, and Ephemera in the Nancy and Rich Kinder Building", *Papellitos Blog*, accessed July 27, 2022, <<https://icaa.mfah.org/s/es/blog/post/icaa-hirsch-library-facsimile-project-latin-american-rare-books-periodicals-and-ephemera-in-the-richard-and-nancy-kinder-building>>.

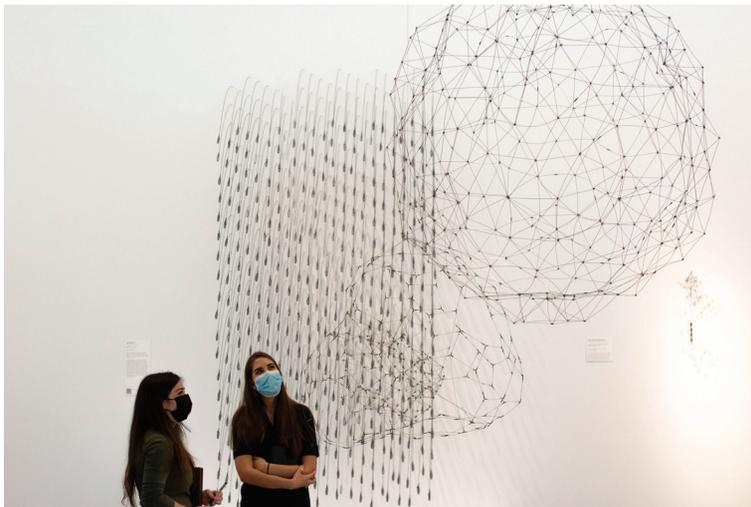


FIGURA 6. Aprendizaje Basado en Objetos en el Museum of Fine Arts, Houston con estudiantes mirando *Esfera no.8*, 1977, obra de la artista Gego (Gertrud Goldschmidt), Donado por la Fundación Gego. Fotografía © Museo de Bellas Artes de Houston.



FIGURA 7. Estudiantes de la University of Houston examinando una obra de Alfredo Volpi, *Bandeiras*, 1960. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, compra del museo. Fotografía © Museo de Bellas Artes de Houston.



FIGURA 8. Estudiantes de la University of Houston en la galerías del edificio Kinder investigando ejemplos de la jornada *Arte Madi Universal* en la colección Hirsch Library, MFAH. Fotografía © Museo de Bellas Artes de Houston.

One of the aspects of the incorporation of primary sources into undergrad and graduate art history curricula is that platforms such as Documents project allow educators who do not have ready access to archives in their home locations to incorporate documents into their work in the classrooms. Professors and educators may utilize this resource to model the ways in which primary source research not only informs the analysis and understanding of an object, but how they can bolster or defend new art historical narratives against a tried and true canons. The revelatory nature of this for students is two-fold –they are exposed to artists, critics, and other agents of cultural production that they do not learn about in traditional art history and they begin to gain better researching skills and understanding of the tools that are available to them, be it in analogue or digital form.

Making the Invisible Visible: Documents Project in the Current Digital Landscape

When I am asked to speak about the ICAA and Documents Project for university classes or at academic conferences, I find that by the many attendees enthusiastically express how critical the platform is to their own research and teaching in classrooms, but are consistently surprised to learn about the amount of labor, specialized knowledge, and elaborate editorial framework that all serve to inform what is still considered to be a pioneering force in the development and proliferation of studies on Latin American and Latinx art. Despite the decades-long work performed by the Center and its visibility among scholars of Latin American and Latinx Art and that it serves as a critical resource for research in the field, what has been less discussed are the amount of labor and resources that are expended in the processing of each document. While the ICAA's network of researchers is vast, the processing of documents and maintenance of the project are managed by a core team in Houston and two international colleagues. While the work they perform is essential, it is less obvious to a researcher using the site. Indeed the nitty-gritty of how modern day digital archives or collections are constructed, maintained, and made accessible have received far less attention outside of studies related to library and information sciences.

In addition to the growth in visibility of Latin American and Latinx art, a new focus on archives and the potential for digital humanities within an expanded field represent another significant alteration to the landscape of the ICAA. A bird's eye view reveals a near explosion of archival initiatives and platforms since Documents Project first began and this has only accelerated in the last decade and the ICAA has played a large role in this growth. Many of these share in the same spirit of accessibility and expansion of research networks, which include but are far from limited to: Red conceptualismos del sur; the Smithsonian's Archives of American Art; Princeton University's Digital Archive of Latin American and Caribbean Ephemera; the inSITE online archive; and the previously mentioned Archives of American Art, Calisphere, and Mexican American Art since 1848 (MAAS) portals. These extant platforms are now being joined by numerous other initiatives related to the digitization of museum collections of Latin American or Latino art.

Another explanation for this is the relationship to archives and contemporary art practices has long been fashionable, absorbed into the vocabulary of the contemporary art world from art practitioners to

exhibitions and beyond.¹⁸ The proliferation of an aesthetics of the archive (or an archival aesthetics) serves to obfuscate or render further invisible the very real and meaningful work of the many individuals –and their respective expertise– that come together to create a collection or an archive.¹⁹ It may even be surprising even to well-seasoned researchers, who find themselves deep in the belly of an institutional archive or falling down a rabbit-hole of search terms on a digital platform, the vast network of persons and expertise that are required to not only perform the daily work of maintaining but also to *activate* the archival materials. The conceptual, structural, and logistical frameworks for archives and their care may be less glamorous as they are not be easily aestheticized or made fashionable, but they are nonetheless instructive and compelling to consider the ways in which different archives and archival platforms may be constructed and utilized depending upon the contents of their holdings, institution that is responsible for their maintenance, the level of support that exists (financial and otherwise), and the ways in which they might be accessed and activated.

As Documents Project continues to grow, we recognize that our work of recovery will never be fully finished or completed. However, we will continue to encourage and create pathways for new scholarship on Latin American and Latino art by making documents of Latin American and Latino art accessible. We will continue to work to bridge the gaps and center the voices of artists and cultural figures that have been ignored or understudied in art history. We will also continue to expand our partnerships and activate our network of researchers and we will continue to find ways of making the invisible work that goes into an archive more visible. It is the work of the ICAA to ensure that access to Documents Project continue to be and push further as a model for sustainable, collaborative, accessible and meaningful research now and in the years to come.

18 The concept of an “Archive Fever” first introduced by Derrida in 1995, was quickly followed by exhibitions and studies, such as Ingrid Schaffner’s *Deep Storage* (1998); Okwui Enwezor’s *Archive Fever* (2008); Hal Foster’s “An archival impulse” (2004) and Simone Osthoff’s *Performing the Archive* (2009), to name a few, all pointed to a turn towards the archive as framework and material in the work of a multitude of contemporary art practitioners.

19 It should be noted that this is not the case for studies emanating from the fields of Library and Informational Sciences where one may find a wealth of sources that illuminate the inner-workings and technical aspects of archival practices. Rather, it is the field of art history that has worked to develop theories on the archival that often ignore these seemingly mundane concerns that treat the archive as an aesthetic or medium.

References

- Alpert-Abrams, H.; Bliss, D. A. and Carbajal, I. (2019). Post-Custodial Archiving for the Collective Good: Examining Neoliberalism in US-Latin American Archival Partnerships. *Journal of Critical Library and Information Sciences* 2(1), 1-24. Available in: <<https://journals.litwin-books.com/index.php/jclis/article/view/87/54>>.
- Chatterjee, H., Hannan, L. and Thomson, L. (2015). An Introduction to Object-Based Learning and Multisensory Engagement. In H. Chatterjee and L. Hannan (Eds.), *Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education* (pp. 1-18). Ashgate.
- Gaztambide, M. C. (2017). Sobre la contundencia del *arkh e*, el ICAA y el desdoblamiento del arte latinoamericano. In *Archivos fuera de lugar: Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento* (pp. 47-68). Taller de Ediciones Econ3micas.
- González, J. A. (2018). In the Field: Latino Art Archives. *Archives of American Art Journal* 57(2), 57-58.
- Flores Leiva, M. and Brodsky Zimmermann, V. (2021). *Mujeres en las artes visuales en Chile = Women in the visual arts in Chile : 2010-2020*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Flores, T. (2021). Latinidad is Cancelled: Confronting an Anti-Black Construct. *Latin American and Latinx Visual Culture* 3(3), 58-79.
- Dávila, A. (2020). Introduction: Making Latinx Art. In *Latinx Art: Artists, Markets, and Politics* (pp. 1-21). Duke University Press.
- Ura, A. (15 september 2022). Hispanic Texans may now be the state's largest demographic group, new census data shows. Available in: <https://www.texastribune.org/2022/09/15/texas-demographics-census-2021/?utm_source=articleshare&utm_medium=social> (accessed 09/29/2022).
- Ramírez, M. C. and Rogge, C. E. (2021). Looking to the Past to Paint the Future: Innovative: Anachronisms in the Work of Alfredo Volpi and Helio Oiticica". In Z. Gilbert, P. Gottschaller, T. Learner, and A. Perchuk (Eds.), *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (pp. 147-165). Getty Research Institute.

Biografía de la autora

Arden Decker is an art historian and curator. She holds a Ph.D. in Art History from the Graduate Center of the City University of New York. In 2019, she joined the Museum of Fine Arts, Houston as the Associate Director of the International Center for the Arts of the Americas (ICAA) where she leads the Documents of Latin American and Latino Art digital archive project and other research-based initiatives.

Anuario TAREA

OTROS ARTÍCULOS

Lapenda, Agustina; Aguilar, Clara; Tomasisni, Clara. "Definir objetos fotográficos. Reflexiones y recursos para su registro en bases de datos informáticas", *TAREA*, 9 (9), pp.148-168.

RESUMEN

Este artículo aborda problemáticas detectadas en el trabajo con archivos y colecciones fotográficas –tanto públicas como privadas– relativas a la catalogación, gestión y acceso a la información de objetos fotográficos, a su correcta descripción y a los esquemas de metadatos y vocabulario utilizados para registrarlos. En función de esto, y mediante un enfoque interdisciplinario (archivística, humanidades, conservación, informática), ofrecemos un conjunto de recursos y lineamientos orientados a facilitar la carga y el acceso a la información relativa a documentos fotográficos, contemplando sus múltiples dimensiones y especificidades. Se presenta, además, un detalle de los antecedentes locales e internacionales que guiaron la elaboración de dichas herramientas, y se especifican algunos fundamentos y definiciones técnicas sobre las posibilidades de las bases de datos computacionales. Por último, se busca mostrar la importancia de la reflexión crítica y situada en el desarrollo e implementación de herramientas informáticas en acervos fotográficos.

Palabras clave: fotografía; archivos; bases de datos; conservación; patrimonio

Describing Photographic Objects. Thoughts and Resources for Their Recording in Computer Databases

ABSTRACT

This article talks about difficulties detected when working with photographic archives and collections -both public and private- related to the processes of cataloging, managing, and accessing information of photographic objects, as well as their description through metadata schemes and vocabulary. Based on the latter, and via an interdisciplinary approach (archival studies, humanities, conservation, computer science), we offer a set of resources and guidelines that aim to facilitate both registering and accessing information related to photographic documents, considering their multiple dimensions and specificities. A detail of the local and international previous efforts and works that guided the elaboration of these tools is also presented. Moreover, fundamentals and technical definitions of the possibilities of computational databases are specified. Finally, the article seeks to show the importance of critical and contextualized thinking in the development and implementation of computer tools in photographic collections.

Key words: photography; archives; databases; conservation; heritage

Fecha de recepción: 18/07/2022

Fecha de aceptación: 02/08/2022

Describir objetos fotográficos

Reflexiones y recursos para su registro
en bases de datos informáticas

Agustina Lapenda

CONICET / CIAP, EAYP, UNSAM - CONICET
amlapenda@gmail.com

Clara Aguilar

Licenciada en Artes, FFyL, UBA
claaqui66@gmail.com

Clara Tomasini

CONICET / IIAC, UNTREF / UBA
ctomasini@untref.edu.ar

Introducción

Debido a sus condiciones materiales y variadas posibilidades de re/producción, los objetos fotográficos presentan una complejidad y multidimensionalidad que, en muchas ocasiones, puede dificultar su identificación y/o registro en las bases de datos. En nuestras experiencias de trabajo con archivos y colecciones fotográficas públicas y privadas,¹ localizadas en Buenos Aires, hemos advertido una serie de dificultades frecuentes. Más específicamente, cuestiones relativas a la catalogación, gestión y

1 Agradecemos a quienes, en este marco, acompañaron con su mirada y experiencia nuestras reflexiones, intercambios y discusiones sobre los asuntos aquí abordados (Verónica Tell, Ana Masiello, Melina Cavalo, Julieta Escardó, Matías Butelman).

acceso a la información de objetos fotográficos, a la correcta descripción de sus materiales, técnicas, deterioros, conservación, formatos, y a los esquemas y conjuntos de metadatos utilizados para consignarlos.

En primer lugar, los protocolos, metodologías o guías de trabajo con acervos u objetos fotográficos son escasos o no han sido suficientemente difundidos de modo que puedan seguirse criterios de acción homogéneos a lo largo de todo el territorio: cada institución puede adoptar criterios diversos, variables en el tiempo y/o no compatibles con otras instituciones; no existen políticas de trabajo con alcance nacional o, mínimamente, provincial. Esto resulta en prácticas y procesos de archivo, catalogación, preservación, conservación, digitalización y accesibilidad poco sistematizadas, esporádicas o sujetas a voluntades e intereses individuales.

Tal como ha detallado Luis Priamo (1997), en nuestro país,

[la] buena administración de las colecciones fotográficas depende, generalmente, de las personas que se encuentran a cargo de las mismas, y el mayor o menor interés individual que pongan en su trabajo y capacitación. Las mejoras que ellos aporten al cuidado de los acervos pueden desvanecerse después de se retiran del cargo. En suma, carencia de políticas de largo plazo, de consistencia profesional y de continuidad institucional es lo que caracteriza el atraso de nuestras instituciones públicas respecto de la conservación del patrimonio fotográfico (p. 3).

Esto explica también las dificultades que reúnen nuestros acervos fotográficos para su consulta con fines de investigación, y el desconocimiento de los materiales que guardan; si bien esta situación ha ido mejorando en cierta medida desde fines de los años ochenta a la actualidad.²

Advertimos, no obstante, que estas problemáticas exceden al propio ámbito del patrimonio fotográfico y se insertan en un contexto nacional más amplio de ausencia de una política estatal archivística y de debilidad e invisibilidad de los Archivos en nuestro país (Nazar, 2010, pp. 149-150). Como señala Roberto Pittaluga (2007), pensar cuestiones vinculadas a los archivos en la Argentina “implica de modo inmediato, reflexionar sobre su escasez, sobre la falta de repositorios públicos” (p. 199).

La inexistencia de políticas públicas y de una normativa específica que pauté el trabajo y la descripción de los objetos fotográficos tiene

2 Mediante la actividad de ciertos individuos, organismos o instituciones privadas, por ejemplo: la Fundación Antorchas, el Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA, UNSAM), el Centro de Investigación de la Fotografía Antigua Argentina (CIFAA) o el Comité Permanente para los Congresos de Historia de la Fotografía, y de fotógrafos o investigadores no asociados.

además otras consecuencias. Uno de los mayores problemas reside en la “ausencia de un servicio sistemático y eficaz de consulta y posibilidad de utilización del material que guardan archivos y museos” (Priamo, 1998, p. 4). Son escasos los acervos que cuentan con bases de datos informatizadas, accesibles y que describan rigurosamente los documentos fotográficos que poseen en guarda.

En nuestras experiencias de trabajo, hemos detectado asimismo que las herramientas de descripción y el vocabulario que se emplean para el registro de materiales fotográficos en las bases de datos son insuficientes o poco adecuados para abarcar las particularidades de este tipo de objetos. Una de las principales problemáticas es la falta de un vocabulario normalizado entre las instituciones, e incluso dentro de ellas. La gran variedad de materiales, técnicas y procesos fotográficos desarrollados en los casi dos siglos de existencia de la fotografía puede dificultar su proceso de identificación. Como mencionan Denise Labraga y María José Burgos (2020), “la correcta identificación de los procesos fotográficos requiere una práctica constante y es indispensable para poder tomar decisiones respecto del cuidado de nuestros acervos” (p. 134).

Tan importante como reconocer correctamente el material y los procesos fotográficos es normalizar el modo de nombrarlos.³ La heterogeneidad de denominaciones dificulta la comprensión integral del proceso fotográfico utilizado, tanto como genera problemas al momento de conocer la composición total de un conjunto de fotografías. Puede suceder, por ejemplo, que en una misma institución se apliquen variedades de nombres para un mismo proceso fotográfico.⁴ Esto no solo es problemático al interior de una institución sino que dificulta también la interacción con las bases de otras instituciones.

Encontramos, por otra parte, una serie de problemas ligados al diseño, la configuración y el uso de las bases de datos. Entre estos: la incorporación de esquemas de metadatos no adaptados a las características de los objetos fotográficos, el empleo de campos no restringidos o sin normalizar que obstaculizan las búsquedas del usuario y limitan la potencialidad de las bases de datos relacionales, o el registro de ciertos procedimientos que afectan a los objetos fotográficos –por ejemplo un trabajo de restauración– por fuera del sistema de catalogación, dificultando así la recuperación del estado real del objeto.

3 Uno de los casos problemáticos en este sentido es la utilización del nombre comercial de un producto en lugar del proceso fotográfico. El ejemplo más común es el de llamar *Polaroid* (marca de película instantánea) a todos los objetos fotográficos resultantes del proceso de transferencia de colorantes por difusión.

4 Por ejemplo, la gelatina de plata DOP suele ser encontrada también como gelatino bromuro, gelatina de plata o simplemente fotografía blanco y negro.

Así pues, dadas estas heterogeneidades, incompatibilidades, imprecisiones, existentes en acervos que incluyen objetos fotográficos de naturaleza diversa, hemos desarrollado una propuesta que aporte a la sistematicidad, consistencia, permanencia y accesibilidad de los datos relativos a materiales fotográficos, considerando sus complejidades y especificidades. Ofrecemos, en este artículo, ciertos lineamientos orientados a facilitar la carga y el acceso a la información relativa a objetos fotográficos.

Sugerimos, por un lado, esquemas de metadatos específicos para materiales, técnicas, conservación y formatos. Por el otro, una serie de listados de vocabulario que permiten completar varios de esos campos en forma controlada y homogénea.⁵ Hemos confeccionado, además, cuadros comparativos homologando los términos de nuestros listados con las propuestas de instituciones de otros países. Todos estos recursos se encuentran publicados⁶ en la página web del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), y nos dedicaremos en este artículo a detallar los antecedentes (locales e internacionales) que nos guiaron en su elaboración, explicar algunos fundamentos y definiciones técnicas sobre las posibilidades de las bases de datos computacionales y precisar la modalidad sugerida para la implementación de las herramientas propuestas.

Cabe aclarar que, lejos de concebir estas herramientas de descripción como un esquema cerrado, nos planteamos discutir y reformular, ampliar, revisar el material e incorporar nuevas herramientas de trabajo en función de los resultados derivados de su aplicación y uso.⁷

Por otra parte, la propuesta realizada no implica desconocer ni reemplazar normativas archivísticas implementadas usualmente en la catalogación –como las ISAD-G– sino profundizar y complementar la descripción específica a nivel del ítem o unidad documental simple. Es así que el vocabulario y los conjuntos de metadatos proporcionados pueden combinarse y complementarse con otros esquemas normativos para enriquecer la descripción individual de los objetos fotográficos y abarcar sus particularidades y complejidades. Cada institución o entidad que haga uso de estos recursos puede decidir la modalidad y nivel en que aplicarlos, atendiendo a los requerimientos de sus acervos y a sus políticas documentales. Se trata, pues, de aprovechar el potencial de las bases

5 Dado que existen en el campo de la fotografía innumerables variaciones dentro del universo de procedimientos, hemos incluido en los listados aquellas técnicas que son usuales o probables de ser encontradas en las colecciones nacionales para facilitar su aplicación.

6 "Esquemas de metadatos y vocabulario controlado para descripción de objetos fotográficos en bases de datos". Disponible en: <<https://ciap.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/144/2022/07/Esquemas-de-metadatos-y-vocabulario-controlado-2022.pdf>>.

7 Con dicho fin, las cuestiones y recursos que aquí proponemos han sido presentados y discutidos en el grupo de estudio sobre archivos y fotografía patrimonial del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM - CONICET).

de datos relacionales para generar registros y recorridos más completos, interdisciplinarios y multidimensionales sobre los objetos fotográficos. Con esto apuntamos también a la puesta en circulación de ciertas pautas comunes para el tratamiento de este tipo de materiales, que permita generar redes más amplias y fluidas entre instituciones y un mayor y mejor conocimiento sobre el patrimonio fotográfico de nuestro país.

Creemos que es de suma importancia abordar la reflexión acerca de los procesos de catalogación, gestión y accesibilidad, así como el diseño de las herramientas informáticas necesarias para ellos, desde una perspectiva interdisciplinaria, que comunique los saberes de las humanidades, la archivística, la conservación material y las ciencias computacionales. En este sentido, nos parece fundamental el enfoque de las Humanidades Digitales o el “giro computacional” –nacido como un campo de estudio transdisciplinar en el cruce entre la ciencias de la computación y las humanidades–⁸ en tanto apunta a delimitar objetos de estudio y desarrollar recursos que combinen competencias de diversas áreas del saber y conformen un pensamiento crítico en su intersección.

Antecedentes y metodología

En Latinoamérica existen iniciativas que operan como antecedente de interés y guía para las herramientas de descripción que elaboramos. El Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano, por ejemplo, se presenta como un organismo que busca contribuir a la instalación, mantenimiento, desarrollo y mejora de los archivos o acervos fotográficos de México. Apunta a mejorar el conocimiento acerca del estado de esos repositorios, de sus problemas y logros en materia de conservación, organización, documentación y gestión como patrimonio de la Nación.

Ese país dispone, asimismo, de una Norma (NMX-R-069-SCFI-2016) que promueve la estandarización y aplicación de reglas para la catalogación de documentos fotográficos, y la uniformización de los registros de los archivos fotográficos mexicanos sobre la base de un

8 Si bien el término *Humanist computing* fue utilizado por primera vez en la década de 1960, Todd Presner (2010) propone una periodización del campo de estudio en dos olas. La primera –que va de 1990 a los inicios de la década del 2000– “tendía a centrarse en proyectos de digitalización a gran escala y al establecimiento de una infraestructura tecnológica” (p. 32). La segunda –desde el 2000 hasta la fecha de publicación de su trabajo en el 2010– busca desarrollar “entornos y herramientas [...] [introduciendo] paradigmas disciplinarios completamente nuevos, campos convergentes, metodologías híbridas e incluso nuevos modelos de publicación que a menudo no son derivados de la cultura impresa” (p. 32). Texto original: “tended to focus on large-scale digitization projects and the establishment of technological infrastructure” (p. 32), “environments and tools [...] [introducing] entirely new disciplinary paradigms, convergent fields, hybrid methodologies, and even new publication models that are often not derived from or limited to print culture” (p. 32). Todas las traducciones son de las autoras.

consenso interinstitucional. La misma “establece criterios comunes para los procesos de catalogación y documentación de los materiales fotográficos, contribuyendo con su difusión, su preservación, y facilitando la labor de los catalogadores y favoreciendo el acceso a los acervos” (Secretaría de Economía de México. Dirección General de Normas, 2016, p. 7).

Por su parte, Uruguay cuenta desde el año 2002 con un Centro de Fotografía (CdF) en Montevideo que se proyecta como una institución de referencia nacional, regional e internacional, mediante la generación de contenidos, actividades, espacios de intercambio y desarrollo en las diversas áreas que conforman la fotografía. El Centro gestiona, además, un acervo de imágenes de los siglos XIX a XXI, bajo normas archivísticas internacionales; y dispone de un conjunto de recursos online (un glosario de procedimientos fotográficos, una ficha descriptiva de unidad documental y una guía de su archivo fotográfico, entre otros que pueden consultarse en su página web).

En Chile, el Cenfoto-UDP se desempeña desde 2001 como una institución de referencia nacional en el ámbito fotográfico que colabora en las políticas públicas del sector. En el marco de sus actividades, ha desarrollado trabajos de investigación en distintos acervos fotográficos de Chile y ha realizado un Catastro Nacional de Archivos Fotográficos chilenos. Sus resultados fueron editados en una publicación que da cuenta del estado de la fotografía patrimonial en dicho país y presenta algunas posibles metodologías de trabajo y sistematización en el área propuesta.⁹

Fuera de nuestra región, encontramos el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico del Instituto del Patrimonio Cultural del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, cuyo objetivo es el establecimiento de criterios metodológicos para la gestión, conservación preventiva, preservación digital, descripción, uso y difusión de colecciones fotográficas. El mismo se plantea como una herramienta para la gestión y coordinación de estrategias y el impulso de acciones y proyectos, haciendo visibles las necesidades y carencias en la gestión del patrimonio fotográfico español, y estableciendo un consenso entre las distintas administraciones e instituciones públicas y privadas que lo custodian para garantizar su conocimiento, preservación y puesta en valor.

España posee también un conjunto de *Tesoros-Diccionarios del patrimonio cultural*, que incluyen vocabulario específico sobre materiales y técnicas fotográficas. Se trata de una publicación digital del Ministerio de Cultura y Deporte que se propone el conocimiento y puesta en valor

9 Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico de la Universidad Diego Portales, “Rescate de la memoria. Gestión, evaluación y acceso”, Santiago de Chile, CENFOTO UDP, 2010. Disponible en: <https://issuu.com/cenfoto_udp/docs/001_final_logos_memoria-cenfoto>.

del patrimonio cultural español mediante el vocabulario utilizado para su identificación, clasificación, descripción y catalogación.

Otro recurso a destacar es el Tesauro online de Arte y Arquitectura del Getty Research Institute de Estados Unidos que, al igual que en el caso español, incluye secciones de vocabulario específicamente fotográfico.

En Argentina, el Programa de Conservación Fotográfica de la Fundación Antorchas (1992-1997) implicó la asistencia a numerosas colecciones –tanto públicas como privadas– de museos y archivos de todo el país, y facilitó un conocimiento exhaustivo de sus materiales fotográficos (en cuanto a su volumen y alcance, contenido, estado de conservación, guarda, registro, gestión, accesibilidad, personal a cargo, etc.). Por otra parte, contamos con algunas producciones recientes que ofrecen un panorama actual e histórico de los archivos fotográficos nacionales tal como la guía publicada en 2020 por la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación o el libro *Urgente / Emergente. Por un futuro de los archivos fotográficos* de Labraga y Burgos (2020).

Ubicamos nuestro trabajo en esta línea de esfuerzos regionales e internacionales tendientes a un mayor y mejor conocimiento, preservación, puesta en valor y gestión del patrimonio fotográfico.

Por otro lado, la elección de la terminología y el vocabulario para confeccionar los listados fue precedida por un exhaustivo estudio de los diversos procesos fotográficos y sus usos, condición indispensable dadas la variedad y los orígenes lingüísticos de los procesos en cuestión. Así, los proyectos y recursos antes referidos –que han estimulado y nutrido nuestra producción– han sido puestos en relación con, por un lado, bibliografía especializada sobre procesos y materiales fotográficos (Pavao, 2002; Lavédrine, 2004 y 2009; Jürgens, 2009; Pénichon, 2013) y, por el otro, con una serie de estándares y categorías de descripción internacionales como *Spectrum* (Collections Trust, 2008), del Reino Unido, o las *Categories for the Description of Works of Art (CDWA)* del Getty Research Institute (2019).

Finalmente, vinculamos todo lo antedicho con recursos, conocimientos y tecnologías provenientes del campo de la informática. Esta disciplina aporta a las humanidades herramientas que ayudan a estructurar, ordenar, guardar y dar acceso a la información. Las bases de datos prevén, por ejemplo, formas específicas de evitar la redundancia de elementos registrados; garantizar la integridad referencial (eliminar un registro no afecta la integridad de los restantes); manejar grandes cantidades de datos que se relacionen entre sí de forma segura, controlada y normalizada; asegurar la uniformidad y actualidad de la información.

Pensar soluciones a los problemas referidos desde una intersección entre la informática y las ciencias humanísticas, tal como la que aquí proponemos, implica un posicionamiento crítico tanto de los datos

como de las formas de modelarlos y hacerlos accesibles, y un análisis respecto de la propia tecnología implementada desde sus aspectos sociales, culturales y políticos. En otras palabras, sugerimos abordar de forma interdisciplinaria la complejidad y las implicancias que tienen las tecnologías en la configuración, la transmisión, la consistencia y la perdurabilidad de la información. Al respecto, David Berry (2011) propone “mirar el componente digital de las Humanidades Digitales a la luz de la especificidad de su medio, como una forma de pensar sobre cómo los cambios tecnológicos producen cambios epistémicos” (p. 4).¹⁰

Fundamentos y definiciones técnicas

Un catálogo optimiza sus funciones cuando los datos pueden ser registrados y consultados de manera rápida, eficiente e intuitiva. Una base bien configurada permite la generación de estadísticas, la aplicación de motores de búsqueda eficaces, la visualización de la información en diversas formas, entre otros beneficios. Todo esto habilita recorridos que pueden interrogar los objetos de un archivo o colección a la luz de problemáticas diversas. Como bien indica Jussi Parikka (2012), el archivo se rearticula cada vez más como una red dinámica y temporal, es tanto un entorno de *software* como una plataforma social para la memoria; da lugar a diversas interpretaciones o remezclas (p. 15).

En las bases de datos digitales la información se almacena en campos de distinta naturaleza. La correcta clasificación de la información agiliza y optimiza los procesos de la acceso a la misma (la búsqueda por filtros específicos, por fecha, por palabras clave, etc.). Para esto es importante atender a la elección y configuración de los distintos tipos de campos (lista, alfanumérico o campo de texto libre, booleano, numérico, fecha, texto largo, entre los más usuales). A su vez, los campos se articulan en esquemas de metadatos que proponen formas específicas de representar los elementos de un archivo y sus funciones en un contexto particular. Esto quiere decir que a cada objeto, entidad y proceso le corresponde un conjunto tipificado de campos, y relaciones entre estos, que los describen y dan cuenta de sus roles e historia en el marco de una institución particular.

Para Paul Jaskot (2020), las bases de datos presentan un gran potencial crítico ya que permiten un abordaje tanto individual como sistémico del objeto histórico-artístico (p. 13). Si bien el autor está preocupado por cuestiones de la Historia del Arte, lo mismo es válido para cualquier

¹⁰ “...to look at the digital component of the digital humanities in the light of its medium specificity, as a way of thinking about how medial changes produce epistemic changes” (Berry, 2011, p. 4).

otra área del saber: una base de datos posibilita preguntas y reflexiones sobre un archivo dada su flexibilidad para conectar la información y generar itinerarios entre sus elementos. Sin embargo, para que estos recorridos sean posibles, los datos deben presentar ciertos formatos y los campos que los almacenan –así como las relaciones entre ellos– deben estar configurados bajo criterios específicos que los normalicen.

El hecho de que cada uno de los campos equivalga a una faceta de aquello se está catalogando destaca la importancia de utilizar esquemas de metadatos que contemplen a cada tipo de objeto de un archivo en sus múltiples dimensiones y especificidades. Como ya hemos señalado, describir una fotografía (sus características físicas, técnicas, históricas, sus procesos de conservación, etc.) presenta una complejidad tal que hace necesario el desarrollo y uso de campos particulares. Un conjunto de campos orientado a objetos artísticos de manera general o, al revés, creado especialmente para otro tipo de objeto (una pintura, un documento escrito, un libro) no podrán describir fotografías sin dejar de lado determinados datos.

Asimismo, un esquema de metadatos debe desprenderse de un conjunto de condiciones que incluye las distintas funciones de la institución o sujeto que va a dar uso a la base, la clase de elementos que componen el archivo o colección, la cantidad, calidad y características de la información que se busca almacenar, entre las cuestiones más relevantes. Planear y llevar a cabo el registro y acceso a la información de un conjunto de objetos requiere tener en cuenta una serie de roles que deben ser coordinados: “[es] necesario traducir diferentes cuerpos de información a formatos específicos; el léxico del archivista tiene que encajar en el lenguaje del programador; el lenguaje del programador en el código digital; el código en la interfaz de usuario, y así sucesivamente” (Dot y Santa Olalla, 2020, p. 180).¹¹ Los recursos involucrados en la configuración y confección de un catálogo deben ser fruto de un esfuerzo conjunto y transversal que asegure su eficacia y adecuación.

Por otra parte, en tanto los datos que se vuelcan en un repositorio digital pueden provenir de fuentes no controladas –y provocar así una falta de coherencia formal en las diferentes etapas de abstracción (categorías, archivos, código)–, es preciso considerar procedimientos estandarizados para la transformación de los mismos como parte del flujo de trabajo. La uniformización de los datos y su adaptación conforme a esquemas de metadatos específicos permite que la información se pueda buscar, fluir y funcionar correctamente dentro del contexto de un archivo.

11 “Different bodies of information need to be translated into specific formats; the archivist’s lexicon has to fit into the programmer’s language; the programmer’s language into the digital code; the code into the user interface, and so on” (Dot y Santa Olalla, 2020, p. 180).

Si en los archivos analógicos los elementos sólo podían estar ubicados en una sección determinada, en las bases de datos digitales pueden inscribirse en múltiples jerarquías y establecer vínculos dinámicos. Así también, cada registro puede estar ligado a otras entradas que representen objetos, categorías, conceptos, entidades, entre muchos otros elementos disponibles, que enriquecen su contexto. En esta línea, Robert Wellington (2020) esgrime que “crear metadatos para objetos digitales [...] no sólo crea las bases para proyectos digitales, sino que es una forma de producción crítica de la historia del arte” (pp. 326-327).¹² El autor se centra en las implicancias políticas y culturales del diseño de las relaciones, los vocabularios y los metadatos dentro del catálogo, entendiendo que estas reflexiones son las que hacen que los objetos de estudio formen parte de una red de información flexible mejor capacitada para documentar objetos que no se adecuan a una única narrativa cultural.

Es igualmente fundamental que, aún dentro de su singularidad, los esquemas de metadatos utilizados para la descripción de objetos –fotográficos, en este caso– se conformen de acuerdo a ciertos parámetros, estándares y/o normas que faciliten la comunicación e intercambio de información entre diversas entidades o instituciones.

Sobre la implementación de los recursos propuestos

Tomando en consideración lo desarrollado en las páginas que antecedan, elaboramos conjuntos de campos y listados de vocabulario controlado y normalizado que, creemos, se adecúan a las necesidades específicas y heterogéneas de los objetos fotográficos. Dichos listados están destinados a nutrir los campos de tipo *lista* con terminología razonada. A su vez, cada uno de los términos se encuentra homologado a otros tesauros, y hemos incluido además nombres comerciales que suelen adquirir ciertos materiales o procesos fotográficos y/o su denominación en otros idiomas.

El esquema de metadatos formulado se concentra especialmente en las características físicas y técnicas de los objetos fotográficos. No hemos incorporado campos de identificación del objeto a catalogar –como su código de referencia o su título– ni las relaciones que lo conectan con entidades –por ejemplo: su productor, custodio, etc.–, las relaciones con otros objetos del conjunto, la pertenencia a una colección específica o la descripción de otros procedimientos por fuera de aquellos relacionados a la conservación. Esto se debe a que dichos elementos dependen, en

¹² “...creating metadata for digital objects [...] not only lays the groundwork for digital projects, but also constitutes a form of art-historical writing.” (Wellington, 2020, pp. 326-327).

gran medida, de la complejidad de cada base de datos y de la forma de gestión de cada institución.

Como se ha mencionado anteriormente, tanto el vocabulario normalizado como el esquema de metadatos se encuentran disponibles en la página web del CIAP. No obstante, reproducimos a continuación el esquema de metadatos ya que permite comprender la interacción entre los campos y las listas de vocabulario (Fig. 1).

FIGURA 1. Esquema de metadatos

NOMBRE	TIPO	PERTENECE A
Materiales	Contenedor	
> Valor	Lista (Materiales)	Materiales
> Alcance	Lista	Materiales
Técnicas	Contenedor	
> Valor	Lista (Técnicas)	Técnicas
> Alcance	Lista	Técnicas
Color	Lista	
Formato	Lista (Formatos)	
Polaridad	Lista	
Notas/Observaciones	Texto libre	
Dimensiones	Contenedor	
> Valor	Número	Dimensiones
> Unidad	Lista	Dimensiones
> Tipo	Lista	Dimensiones
> Alcance	Lista	Dimensiones
Notas/Observaciones	Texto libre	
Inscripciones y marcas	Contenedor	
> Transcripción de inscripciones	Texto libre (normalizado)	Inscripciones y marcas
> Marcas	Texto libre (normalizado)	Inscripciones y marcas
> Autor de la inscripción	Texto libre (normalizado)	Inscripciones y marcas
> Material de la inscripción	Lista	Inscripciones y marcas
> Ubicación de la inscripción	Lista	Inscripciones y marcas
Notas/Observaciones	Texto libre	
Fecha de la evaluación	Fecha	
Estado de conservación	Lista	
Deterioros	Contenedor	
> Valor	Lista (Deterioros)	Deterioros
> Alcance	Lista	Deterioros
Intervenciones anteriores	Texto libre (normalizado)	
Tratamiento propuesto	Texto libre (normalizado)	
Tratamiento realizado	Texto libre (normalizado)	
Prioridad del tratamiento de conservación	Lista	
Recomendaciones	Texto libre (normalizado)	
Notas/Observaciones	Texto libre	

FUENTE: *Esquemas de metadatos y vocabulario controlado para descripción de objetos fotográficos en bases de datos*, p. 2.

En cuanto a la descripción de las características físicas de los objetos, sugerimos dos metadatos principales: *materiales* y *técnicas*. Cada uno de ellos se configura en una estructura repetible con dos campos asociados: *valor* y *alcance* (a nivel de la interfaz, pueden estar delimitados por un contenedor que haga visible su interdependencia). La implementación de estos subcampos permite vincular un material o técnica determinados con una parte específica del ítem que se está describiendo. Así, este esquema facilita una descripción exhaustiva de objetos fotográficos complejos, que combinan en su producción distintas técnicas y/o materiales, soportes secundarios, montaje, intervenciones, etc. Incluso, podría aplicarse para describir objetos que, sin ser necesariamente fotografías, las incluyen en su materialidad (por ejemplo, un *collage*, una instalación, entre otros), sin perder la información relativa a estas (Fig. 2).

El campo *valor* (de tipo lista), se completa con el término del material o la técnica correspondiente. Para ello hemos confeccionado dos listas jerárquicas, que van de un concepto general hasta uno de mayor especificidad. Los primeros niveles presentan términos guía para organizar los vocablos y facilitar su ubicación en el acto de catalogar. En este sentido, se aconseja consignar en el campo el término que corresponda

FIGURA 2. Ejemplo de uso *Materiales* y *Técnicas*.

Materiales	
Valor papel fotográfico baritado	Alcance soporte
Valor cartón	Alcance soporte secundario
Valor cartón	Alcance passe-partout
Valor crayón	Alcance intervención
Técnicas	
Valor gelatina de plata	Alcance copia
Valor dibujo	Alcance intervención

a la información sobre la que se tenga certeza. Es decir, si no se tiene conocimiento específico respecto al soporte fotográfico (por ejemplo, si es “papel fotográfico baritado” o “papel fotográfico RC”), pero puede reconocerse que es un papel sensibilizado, se asignará a ese objeto el material “papel fotosensible”.

Los términos utilizados para completar el campo *alcance* pueden variar en función de los distintos objetos que conformen el archivo o colección que se esté catalogando; es por esto que no hemos propuesto un listado con vocabulario controlado para este caso. Sin embargo, es importante que este campo sea de tipo lista para asegurar la consistencia y homogeneidad de los datos cargados. Algunos alcances sugeridos para esta lista son: contenedor, copia, intervención, negativo, soporte, soporte secundario.

Recomendamos también el empleo de otros tres campos para ahondar en la descripción de las características físicas de los objetos fotográficos. Primero, el campo de *polaridad*, que permite clasificar entre “negativo” o “positivo”. En segundo lugar, el campo *color* para indicar si es “monocromo” o “color”. Tercero, el campo *formato*, que puede ser utilizado para indicar si el objeto se adecua a la denominación convencional de dimensiones o proporción de una obra. Los valores de este último campo deberían ser configurados en una lista.

Por otro lado, en tanto un objeto fotográfico puede estar compuesto por distintas partes, proponemos un grupo de campos asociados y repetibles para dar cuenta de las *dimensiones* de cada una de estas sin perder información. El campo *valor*, de tipo numérico, se complementa con el de *unidad* (lista), que indica a qué hace referencia tal valor. Algunos valores sugeridos para el campo unidad son: centímetros, gramos, kilogramos, metros, milímetros. El campo *tipo* registra la clase de dimensión que se quiere consignar (alto, ancho, espesor, duración, cantidad, etc.). Finalmente, se indica el *alcance*, es decir, la faceta del objeto a la que se le están atribuyendo esas dimensiones (Fig. 3).

Para el caso de las *inscripciones y marcas* recomendamos también una serie de campos asociados: *transcripción, marcas, autor, material y ubicación de las inscripciones*. Esta agrupación permite diferenciar y caracterizar de manera ordenada y normalizada cada una de las marcas o inscripciones presentes en el objeto fotográfico (Fig. 4).

El uso de esquemas de campos que –como los aquí planteados– vinculan un valor determinado con un alcance específico, tiene como ventaja poder hacer una descripción detallada e indexada de cada parte o faceta del objeto. Esto favorece la accesibilidad y precisión en las búsquedas, tanto como la generación estadísticas o la diversidad de opciones de visualización de los datos ingresados.

FIGURA 3. Ejemplo de uso *Dimensiones*

Materiales	
Valor papel fotográfico baritado	Alcance soporte
Valor cartón	Alcance soporte secundario
Valor cartón	Alcance passe-partout
Valor crayón	Alcance intervención
Técnicas	
Valor gelatina de plata	Alcance copia
Valor dibujo	Alcance intervención

FIGURA 4. Ejemplo de uso *Inscripciones y marcas*.

Dimensiones			
Valor 68,1	Unidad cm	Tipo alto	Alcance soporte
Valor 93,3	Unidad cm	Tipo ancho	Alcance soporte
Valor 69,7	Unidad cm	Tipo alto	Alcance recubrimiento
Valor 96,1	Unidad cm	Tipo ancho	Alcance recubrimiento
Valor 0,4	Unidad cm	Tipo espesor	Alcance recubrimiento

Se propone, por último, una serie de metadatos orientados a registrar la evaluación de la condición y procedimientos de conservación de los objetos fotográficos. Indicamos para ello los campos: *fecha de la evaluación*, *estado de conservación* (excelente, bueno, regular, malo, etc.), *deterioros*, *intervenciones anteriores*, *tratamiento propuesto*, *tratamiento realizado*, *prioridad del tratamiento de conservación* (urgente, normal, baja) y *recomendaciones*.

El apartado de *deterioros* se conforma por los campos de *valor* y *alcance*, ambos de tipo lista. Así, puede indicarse con detalle la condición de cada una de las partes o capas que componen el objeto. Los campos de *intervenciones anteriores*, *tratamiento propuesto* y *tratamiento realizado* están destinados a consignar los aspectos relativos a los procedimientos o acciones de conservación y/o restauración realizados previamente (intervenciones anteriores) o aquellos que se efectúen al realizar el reporte de condición (tratamiento realizado). Asimismo, puede proponerse un tratamiento para llevar a término a futuro (tratamiento propuesto). El campo de *prioridad del tratamiento de conservación* permite jerarquizar los distintos tratamientos propuestos para los objetos de un acervo, determinando prioridades para este tipo de tareas.

Las *recomendaciones* pueden completarse a modo de texto libre, normalizado, o como una estructura de campos asociados que permita desagregar y tipificar las recomendaciones (ambientales, de almacenamiento, de embalaje, de exhibición, etc.) (Fig. 5).

FIGURA 5. Ejemplo de uso *Reporte de condiciones*

Valor	Alcance
huellos digitales	soporte
Localo	Escorial
Valor	Alcance
desvanecimiento	imagen
Localo	Escorial (06)
Valor	Alcance
foxing	soporte secundario
Localo	Escorial
Valor	Alcance
rotura	paspe-partout
Localo	Escorial
<p>➕ Añadir Deterioros</p> <p>Intervenciones anteriores</p> <p>Limpeza de manchas de hongos</p> <p>Localo</p> <p>Escorial</p> <p>Tratamiento propuesto</p> <p>➕ Añadir Evaluación técnica/Diagnóstico</p> <p>Tratamientos realizados</p> <p>➕ Añadir relación</p> <p>Recomendaciones</p> <p>Tipo</p> <p>de almacenamiento</p> <p>Recomendación</p> <p>Frágil. No apilar otros objetos sobre éste.</p> <p>Localo</p> <p>Escorial</p> <p>➕ Añadir Recomendaciones</p> <p>Prioridad</p> <p>regular</p> <p>Observaciones sobre deterioros</p>	

Cada una de las secciones referidas (materiales y técnicas, dimensiones, inscripciones y marcas, conservación) contiene además un campo destinado a *notas y observaciones*. De ser necesario, este campo puede desagregarse en varios, con mayor especificidad. Por ejemplo: en lugar de un campo general para materiales y técnicas, podría utilizarse uno de notas/observaciones para materiales y otro diferente para notas/observaciones de técnicas.

Palabras finales

Lejos de ser una actividad mecánica, el diseño y la configuración de metadatos debería ser producto de una profunda reflexión crítica en tanto implica pensar las formas de abstracción que describen a un objeto y las vías de consulta de la información relativa a este. En dicho proceso se ponen en juego no sólo los saberes referidos a la estructura y funcionamiento de las bases de datos, sino también el conocimiento específico sobre los objetos representados. Este conocimiento va más allá de las condiciones materiales o técnicas: los sistemas informáticos permiten absorber, por su propio funcionamiento, la complejidad histórica que presentan los objetos.

Por lo demás, es fundamental que todo recurso empleado se adapte a las necesidades, las prácticas y los sujetos de cada institución. Tanto el diseño de la herramienta como el registro, adaptación de los datos o su consulta, son procesos que deberían estar estrechamente coordinados para asegurar la eficacia y la sustentabilidad del acceso futuro a la información. Así pues, el esquema de metadatos y el vocabulario sugeridos pueden implementarse en la forma que aquí proponemos, o bien simplificarse o complejizarse según los requerimientos y naturaleza del acervo que se esté catalogando y de las funciones e intereses de la institución o sujeto que los resguarda. Son independientes también de un *software* específico y pueden ser incluso implementados en una sencilla hoja de cálculo.

Cabe considerar que, en muchas instituciones, las bases de datos se encuentran ya creadas, con una estructura que posiblemente no pueda ser modificada. En ese caso, sugerimos mantener algunos principios básicos que aporten mayor sistematicidad al proceso de registro y acceso a la información. Primero: la normalización del vocabulario. Si un campo previamente definido como texto libre no puede ser modificado a tipo lista, quienes cataloguen pueden igualmente utilizar los términos de los listados propuestos para completar de manera consistente y controlada el campo en cuestión. La homogeneidad en el uso de la terminología mejorará las posibilidades de recuperación de la información.

En segundo lugar, es vital mantener una estructura sistemática que organice el modo de plasmar los datos en los campos con formato texto. Por ejemplo, mediante el empleo de arreglos tipográficos específicos o estableciendo un orden determinado para cargar la información. Todo ello facilita el procesamiento informático de los datos para su desglose, exportación o migración. Incluso cuando la migración a una base de datos más estructurada no sea parte de los objetivos inmediatos de una institución, sistematizar de este modo la información haría esa tarea notablemente más sencilla y eficiente en el caso de presentarse la oportunidad. A su vez, reduciría el margen de error y la pérdida de información en el proceso de adaptación de los viejos campos a los nuevos.

Por otra parte, si las condiciones lo habilitan, es recomendable incorporar en la base de datos la información relativa a los procesos o movimientos que afectan a los objetos fotográficos (evaluación de conservación, restauración, préstamos, entre otros), para no perder la traza de la historia material y la gestión de las piezas. De no ser posible generar una ficha específica para estos procedimientos, podría adjuntarse en el registro del objeto un archivo digital con un detalle de los mismos.

Finalmente, con independencia de las condiciones y el contexto de cada institución o sujeto que aloje un conjunto de objetos fotográficos, hemos intentado en este artículo mostrar la importancia de la reflexión crítica y situada en el desarrollo e implementación de herramientas informáticas para los acervos. Ha sido también nuestra intención destacar la relevancia de implementar campos y términos específicos para materiales fotográficos, distintos de aquellos orientados a otro tipo de objetos que no logran describirlos sin dejar de lado algunos de sus aspectos. Como ya se ha mencionado, la aproximación interdisciplinaria nos parece la modalidad fundamental para acercar soluciones y/o sugerencias a los problemas antes planteados: abordar el “ruido”¹³ (Dot y Olalla 2020, p. 185) en los ecosistemas archivísticos requiere de un enfoque flexible.

13 En el trabajo de Dot y Santa Olalla, el término “ruido” es entendido como el nivel de incertidumbre e inestabilidad que se da entre la fuente de información y su transposición al registro de la base de datos.

Referencias bibliográficas

- Boadas i Raset, J. et al. (2001). *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. CCG Ediciones.
- Berry, D. (2011). The computational turn: thinking about the digital humanities. *Culture Machine* (12), 1-22. Disponible en: <<https://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/49813/>>.
- Centro de Fotografía de Montevideo. (s.f. a). *Procedimientos fotográficos*. Disponible en: <<https://cdf.montevideo.gub.uy/investigacion/4>>.
- . (s.f. b). *Catálogo de fotografías, ficha de descripción*. Disponible en: <<https://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo/foto/03497fmhge>>.
- . (2017). *Guía del archivo fotográfico del CdF*. CdF ediciones. Disponible en: <<https://issuu.com/cmdf/docs/guia>>.
- Collections Trust. (2008). *Spectrum*. Disponible en: <<https://collectionstrust.org.uk/spectrum/>>.
- Dot, A. y Santa Olalla, P. (2020). Noise Management in the Archival Ecosystem: Debating Principles for Classification. En K. Brown, *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History* (pp. 178-188). Routledge.
- Getty Research Institute. (2017). *Getty Art and Architecture Thesaurus*. Disponible en: <<https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>>.
- . (2019). *Categories for the Description of Works of Art (CDWA)*. Disponible en: <https://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/definitions.pdf>.
- Jaskot, P. (2020). Digital Methods and the Historiography of Art. En K. Brown, *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History* (pp. 9-17). Routledge.
- Jürgens, M. (2009). *The digital print: identification and preservation*. Getty Conservation Institute.
- Labraga, D. y Burgos, M. J. (2020). *Urgente / Emergente. Por un futuro de los archivos fotográficos*. Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Lavédrine, B. (2009). *Photographs of the Past. Process and Preservation*. Getty Conservation Institute.
- . (2004). *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*. Getty Conservation Institute.
- Ministerio de Cultura y Deporte de España. (s.f. a). *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*. Disponible en: <<http://tesoros.mecd.es/tesoros/tesoros>>.
- . (s.f. b). Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico. Disponible en: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/conservacion-patrimonio-fotografico.html>>.
- Nazar, M. (2010). Archivos, memoria y derechos: reflexiones en torno al caso argentino. *Comma*, (2), 145-158.

- Pavao, L. (2002). *Cuadernos Técnicos. Conservación de Colecciones de Fotografía*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares.
- Parikka, J. (2012). *What Is Media Archaeology?* Polity Press.
- Pénichon, S. (2013). *Twentieth-Century Color Photographs: Identification and Care*. Getty Conservation Institute.
- Pittaluga, R. (2007). Notas a la relación entre archivo e historia. *Políticas de la Memoria* (6/7), dossier Archivos del Sur, 199-205.
- Presner, T. (2010). Digital Humanities 2.0: A Report on Knowledge. En M. Bailar (Ed.), *Emerging Disciplines: Shaping New Fields of Scholarly Inquiry in and beyond the Humanities* (pp. 27-38). Rice University Press.
- Priamo, L. (1997). Situación de la conservación fotográfica en la Argentina (documento inédito).
- . (1998). La fotografía en los museos argentinos (documento inédito). Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación. (2020). *La fotografía en los museos nacionales. Guía para su difusión y acceso*. Tomo I. Ministerio de Cultura de la Nación, Secretaría de Patrimonio Cultural.
- Secretaría de Economía de México. Dirección General de Normas. (2016). *Norma Mexicana NMX-R-069-SCFI-2016. Documentos fotográficos - Lineamientos para su catalogación*. Disponible en: <http://fotobservatorio.mx/norma_mexicana.html>.
- Wellington, R. (2020). Metadata, Material Culture, and Global Art History. En K. Brown, *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History* (pp. 326-337). Routledge.

Biografía de las autoras

Agustina Lapenda. Es licenciada en Artes por la UBA y becaria doctoral CONICET en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM - CONICET). Integra allí el Área de fotografía patrimonial y co-coordina el grupo de estudio de archivos y fotografía patrimonial. Realiza una Maestría en Ciencia Política en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (UNSAM) y un Doctorado en Ciencias Sociales en la UBA.

Clara Aguilar. Licenciada en Artes (FFyL-UBA) con diploma de honor. Es asistente en la coordinación del grupo de estudio perteneciente al Área de fotografía patrimonial en CIAP (EAyP, UNSAM-CONICET). Trabaja en el diseño e implementación de bases de datos y esquemas de metadatos de colecciones fotográficas, así como en la catalogación de sus objetos.

Clara Tomasini. Becaria doctoral del CONICET en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura del Instituto IIAC de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Cursa el doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y es licenciada en Artes por la misma institución. Es Fotógrafa y especialista en materialidad y técnicas fotográficas del siglo XIX y su conservación.

Lopez, Rocío; Buongarzoni, Laura Antonella; Morales, Ana María y Tascón, Marcos. “Sobre la vulnerabilidad de los materiales fotográficos. Deterioro del acetato de celulosa y desarrollo de herramientas microanalíticas para su detección precoz”, *TAREA*, 9 (9), pp. 170-195.

RESUMEN

Actualmente, los materiales plásticos de acetato de celulosa conforman algunos de los ejemplares más populares y conflictivos dentro de los acervos culturales, siendo empleados como elemento soporte de fotografías o películas cinematográficas y como parte de otros bienes inscriptos en la esfera patrimonial y del arte moderno-contemporáneo. La problemática respecto a este material radica en que se distingue por padecer un deterioro autocatalítico que se caracteriza por la formación de ácido acético como subproducto de la descomposición. Este fenómeno bien conocido en los archivos se denomina “síndrome del vinagre” y afecta al soporte con signos de contracción, deformación, exudación de plastificantes, e induciendo deterioro incluso sobre materiales colindantes. El objetivo de este trabajo es contribuir al desarrollo de herramientas de diagnóstico no invasivo y micro-invasivo para el monitoreo del grado de deterioro de soportes de acetato de celulosa. Para ello en primera instancia, a partir de diferentes niveles de análisis, se propone caracterizar tanto la materialidad como también los mecanismos y productos de degradación de muestras envejecidas artificialmente. Los resultados experimentales fueron integrados y se propusieron potenciales marcadores que permitirían estimar el estado de conservación de objetos culturales constituidos por acetato de celulosa.

Palabras clave: *acetato de celulosa, conservación, síndrome del vinagre, diagnóstico no invasivo; COVs.*

About the Vulnerability of Photographic Materials. Degradation of Cellulose Acetate and Development of Microanalytical Tools for its Early Diagnostic

ABSTRACT

Cellulose acetate-based plastics constitute one of the most popular and conflicting materials in cultural heritage. It is not only used as support in photography and cinematography films but also as part of other cultural objects such as modern-contemporary art pieces. One of the main issues of cellulose acetate is the autocatalytic degradation characterized by the formation of acetic acid as a decomposition byproduct. This well-known phenomenon in archives is called “vinegar syndrome” and affects the support generating film contraction, deformation and exudation of plasticizers, inducing dangerous degradation reactions on surrounding materials. In this sense, the goal of this work is to contribute to the development of non-invasive and micro-invasive diagnostic tools for monitoring the stage of degradation of cellulose acetate supports. To this aim, the workflow consisted of different levels of analysis, allowing to perform a thorough material characterization followed by the elucidation of degradation mechanisms based on artificially aged samples. The experimental results from different techniques were integrated and potential markers were proposed enabling the diagnostic of the state of conservation of cultural objects made of cellulose acetate.

Key words: *cellulose acetate, conservation, vinegar syndrome, Non-invasive diagnostic, HS-SPME-GC-MS;*

Fecha de recepción: 05/08/2022

Fecha de aceptación: 18/10/2022

Sobre la vulnerabilidad de los materiales fotográficos

**Deterioro del acetato de celulosa
y desarrollo de herramientas
microanalíticas para su detección precoz**

Rocío Lopez

EAYP, UNSAM / CONICET

rociolopez@conicet.gov.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7403-7752>

Laura Antonella Buongarzoni

EAYP, UNSAM / CONICET

a.buongarzoni@conicet.gov.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4696-9530>

Ana María Morales

EAYP, UNSAM

amorales@unsam.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8236-1835>

Marcos Tascon

Centro de Estudios sobre Patrimonios y Ambiente (CEPyA), EAYP - EHyS,
UNSAM / Instituto de Investigacion e Ingenieria Ambiental (IIIA - CONICET)

mtascon@unsam.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2417-0800>

Introducción

Actualmente, se encuentran una gran cantidad de objetos de plástico en diversas colecciones de arte y diseño moderno o contemporáneo, históricas/sociales del siglo XX y XXI, o en archivos fotográficos, sonoros y cinematográficos. En ese marco, la conservación de todos estos objetos se ve dificultada dada la amplia gama de tipos de formulaciones poliméricas sintéticas de manufactura relativamente reciente que se presentan (Calmes, 1991; Mossman, 1991; Then & Oakley, 1993). Al mismo tiempo, estos materiales poseen velocidades de degradación mucho más acentuadas que en el caso de objetos patrimoniales tradicionales, y son dependientes y susceptibles a diferentes condiciones ambientales (Curran *et al.*, 2016). Algunas de estas materialidades fueron abordadas debido a que han resultado en problemas significativos dentro de las colecciones de los museos y, en ese sentido, en el ámbito de la conservación y restauración de bienes culturales ha crecido el interés por el estudio del envejecimiento y degradación de polímeros modernos y contemporáneos. Más precisamente, se ha prestado especial atención a los materiales poliméricos derivados de celulosa, fundamentalmente debido a la pronunciada velocidad de degradación que han demostrado experimentar.

Los derivados sintéticos de la celulosa surgieron en reemplazo de materiales como el marfil y el carey. Debido a su escasez, nació la necesidad de abaratar costos en la industria de artículos decorativos y de uso doméstico. A su vez, la llegada de estos tipos de plásticos promovió la sustitución de los soportes de vidrio y papel en la industria fotográfica y posibilitó el desarrollo de la cinematografía. Tanto el acetato de celulosa (CA) como el nitrato de celulosa (CN) son parte de los primeros plásticos sintéticos y conforman de los ejemplares más populares y conflictivos dentro de los acervos culturales, siendo desde su aparición y hasta la actualidad empleados también como parte de bienes inscriptos en la esfera patrimonial y del arte moderno-contemporáneo. Específicamente, el CA se ha utilizado ampliamente desde la primera mitad del siglo XX como soporte transparente de fotografías y películas para reemplazar al CN debido a su cualidad inflamable. Es bien sabido hace ya tiempo que las colecciones fotográficas representan un importante volumen dentro de una multiplicidad de establecimientos culturales dedicados a la divulgación y protección del patrimonio cultural (Pavao, 2001). Los negativos fotográficos antes relegados por considerarlos un paso preliminar hacia el producto fotográfico final eran descuidados o incluso destruidos. Sin embargo, hoy comenzaron a tomar trascendencia como documentos de alto valor histórico y tecnológico y, por consiguiente, actualmente se toman medidas para conservarlos como tales (Lavédrine, 2009). Cabe destacar que el CA continúa siendo utilizado

sin ser completamente sustituido por materiales fisicoquímicamente más estables como el poliéster, debido a sus cualidades de gran compatibilidad con la técnica fotográfica/filmica (Bereijo, 2004; Giachet *et al.*, 2014). Así, el CA constituye el material soporte de la mayoría de los negativos de las colecciones y uno de los polímeros más importantes de la industria en nuestros días (Reilly, 1993; Willet *et al.*, 2015). En consecuencia, el estudio y comprensión de sus múltiples mecanismos de degradación se tornan de suma urgencia y relevancia para el campo de la conservación y restauración de bienes patrimoniales.

Los deterioros del acetato de celulosa

Pese a esta popularidad y las mejoras que supuso respecto a otros soportes plásticos, a partir de su uso, se observó que el CA presenta graves problemas de estabilidad. Ya en la década de 1980 se concluyó que su vida útil se veía sumamente afectada por las condiciones de almacenamiento y que su degradación podría ocurrir en un tiempo de aproximadamente 30 años (Kammer *et al.*, 2021). La inestabilidad observada en los objetos confeccionados con este material es en parte una consecuencia de su envejecimiento, pero también un reflejo de que las primeras formulaciones eran experimentales y mostraban una falta de conocimiento de la estabilización plástica (Curran y Strlič, 2015). Este plástico del tipo semi-sintético es un polímero natural tratado químicamente que se obtiene modificando la estructura de la celulosa con una mezcla de ácidos minerales u orgánicos y un catalizador, en lo que se denomina reacción de esterificación. En la reacción, los grupos hidroxilo (-OH) de la celulosa son reemplazados por grupos acetilo (Fig. 1).

Su deterioro se asocia con la hidrólisis ácida dada por el carácter reversible de la reacción de formación en presencia de ácidos y agua. Ésta consiste en la escisión de los grupos sustituyentes de acetilo (Shashoua, 2008; Nishimura, 2015; Roldão, 2018). La desacetilación de la molécula se da por reacción del agua con un grupo acetilo, lo que implica la sustitución por un hidroxilo y la formación de ácido acético como subproducto de la descomposición (Ram, 1990; Nunes *et al.*, 2020). En principio, la producción de ácido acético se retiene en la cadena del polímero pero pronto, y gradualmente, se difunde en la atmósfera provocando emisiones con olor avinagrado, un signo típico de la degradación temprana de las películas producidas con CA conocido como “síndrome del vinagre” (Roldão, 2018; Ahmad *et al.*, 2020). Los primeros reportes de este evento fueron informados a finales de 1950 en películas que habían sido almacenadas en un entorno húmedo (Read y Meyer, 2000).

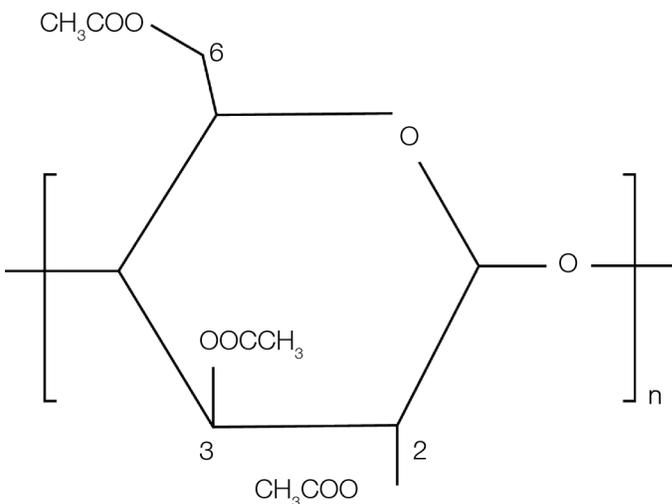


FIGURA 1. Estructura química del monómero de CA con tres grupos acetilo

La formación de ácido acético tiene un periodo de inducción en la que el ritmo de producción es lento y la velocidad del deterioro está determinada fundamentalmente por los valores de temperatura (energía térmica disponible para impulsar y acelerar la reacción) y humedad (concentración inicial de agua que participará de la reacción). En menor medida, la radiación, los contaminantes atmosféricos, y los químicos residuales del procesamiento de las películas también influyen en esa reacción química. Es decir, el entorno cumple un papel decisivo en cuán extenso será este periodo de inducción (Reilly, 1993; Bereijo, 2004; Shashoua, 2008). La tasa continúa aumentando exponencialmente hasta llegar al punto autocatalítico, donde los productos de degradación acumulados son los responsables de incrementar la acidez y la emisión de gases tóxicos. A medida que la velocidad de la reacción de desacetilación se acelera, de forma sinérgica, se promueve la emisión de más ácido hasta alcanzar condiciones de equilibrio (Bereijo, 2004; Allen *et al.*, 1988; Schilling *et al.*, 2010). Cuando el índice de acidez aumenta comienzan a percibirse algunos signos físicos de degradación como el pandeo o la fragilización del soporte, producto de los elevados niveles de ácido acético generados (Reilly, 1993; Bigourdan y Reilly, 2000). Mientras tanto, si la desacetilación continúa la acumulación de ácido acético provoca la escisión de la cadena del polímero por la rotura de los enlaces glicosídicos (Ram, 1990). El desprendimiento de los grupos laterales acetilo contribuye a romper las uniones de las unidades y a

acortar la estructura polimérica (Roldão, 2018). En consecuencia, dicha escisión se manifiesta en la alteración de las propiedades físico-mecánicas. Es decir, pierde elasticidad, se vuelve más endeble y poco flexible, deviniendo en fenómenos de contracción y encogimiento (Schilling *et al.*, 2010). A su vez, la viscosidad y la insolubilidad aumentan, y el peso molecular del CA disminuye, resultando en la pérdida del polímero por desintegración (Shashoua, 2008; Roldão, 2018).

Este escenario es particularmente relevante y problemático en el caso de los materiales flexibles fotográficos/audiovisuales. Es sabido que la estructura de una película fotográfica es multilaminar, formada por un soporte plástico y la emulsión de gelatina de plata fotosensible como capas indispensables.¹ La alteración dimensional del CA conduce a diferencias de tensiones y a la pérdida de la unión entre las capas mencionadas. La manifestación del desprendimiento de la emulsión es la aparición de canales en la superficie de la película (Ahmad *et al.*, 2020). En estadios avanzados de deterioro, no solo la despolimerización altera el film de CA, sino también contribuye a la degradación y emisión de otros compuestos, muchos utilizados en el proceso de fabricación de materiales poliméricos modernos como los plastificantes. Estas emisiones coinciden a nivel fisicoquímico con la formación de depósitos cristalinos o burbujas llenas de líquido que se forman entre la emulsión fotográfica y el soporte de la película (Reilly, 1993), o bien entre la capa protectora y la gelatina (Jia *et al.*, 2020). Dichas formaciones corresponden a la migración del plastificante del polímero que al hallarse degradado pierde la capacidad de retenerlo en su matriz (Ahmad *et al.*, 2020).

Asimismo, es preciso señalar que las emisiones de ácido acético de los soportes fotográficos de CA degradados pueden producir daños en objetos patrimoniales aledaños (Bereijo, 2004; Ahmad *et al.*, 2020).

Estudios micro- y no-invasivos en soportes de acetato de celulosa

La comprensión de los fenómenos de degradación del CA es un tema que por su relevancia continúa siendo estudiado en el ámbito del patrimonio cultural. En ese sentido, algunos trabajos indagan sobre la caracterización de estos fenómenos de deterioro a partir del empleo de diversas técnicas de análisis no destructivas y micro destructivas, para

¹ La tecnología industrial ha complejizado dicha estructura, la cual dependiendo de clase de film, formato y aplicación puede constituirse además de una capa protectora, capas adhesivas entre los estratos, una capa anti-halo y una capa anti-rizo (Roldão, 2018).

su aplicación en el diseño de medidas de conservación preventiva que garanticen su salvaguarda (Allen *et al.*, 1988; Adelstein *et al.*, 1995; Walsh, 1995; Ram, 1990; Poole, 1999).

Dichas caracterizaciones en varias oportunidades han sido realizadas a partir del envejecimiento artificial de prototipos constituidos por CA, con la finalidad de reproducir y estudiar los fenómenos de degradación bajo condiciones adversas y potenciales, pero de manera controlada, sin dañar el patrimonio. De esta manera, se diseñan modelos experimentales con diferentes variables ambientales de temperatura y humedad relativa (HR) a los que se someten las muestras para degradarlas de forma acelerada. A partir de estas experiencias de envejecimiento artificial es posible obtener información acerca de alteraciones fisicoquímicas mencionadas más arriba, y que han sido cuantificadas por medio de diferentes técnicas analíticas (Allen *et al.*, 1988; Adelstein *et al.*, 1995; Richardson *et al.*, 2014; Curran *et al.*, 2016; Roldão, 2018; Liu *et al.*, 2019).

La percepción organoléptica ha sido indispensable para detectar los efectos del deterioro del CA (Bereijo, 2004; Ciliberto, 2013). El ácido acético característico por su olor avinagrado ha sido cuantificado de forma no invasiva por medio de la evaluación de la concentración del mismo en tiras reactivas de pH (Allen *et al.*, 1988; Bigourdan & Reilly, 2000; McCormick *et al.*, 2014; Kammer *et al.*, 2021). Algunos de los cambios del CA fueron relevados mediante el empleo de microscopía óptica (MO) (Ciliberto *et al.*, 2013; Roldão, 2018). A la vez, estos materiales se han estudiado empleando técnicas químico analíticas como la fluorescencia de rayos X (XRF), la cual permitió caracterizar el contenido elemental de imagen y soporte (Quye *et al.*, 2011; Roldão, 2018). También ha sido utilizada la espectroscopia infrarroja de reflectancia total atenuada (FTIR-ATR), que caracteriza y diferencia los distintos tipos de ésteres de celulosa a partir de sus espectros característicos (Walsh, 1995; Richardson *et al.*, 2014).

De manera semejante, otra técnica implementada para el muestreo y detección de productos de degradación volátiles en este tipo de materialidades ha sido la microextracción en fase sólida de espacio de cabeza con análisis por cromatografía de gases acoplada a espectrometría de masa (HS-SPME-GC-MS). Este método ha tomado protagonismo en relación con su aplicación en el estudio de materiales orgánicos en patrimonio cultural, sobre todo por su carácter no invasivo y transportable con toma de muestra *in situ*. Ha permitido detectar compuestos orgánicos volátiles (COVs) como emisiones de ácido acético, de residuos como el fenol o difenil fosfato, derivados de plastificantes usados en la manufactura del CA, o de furfural, un conocido producto de degradación de la celulosa (Curran *et al.*, 2016; Curran *et al.*, 2018; Kearney *et al.*, 2018).

Es por ello que, el estudio de COVs se presenta como una herramienta novedosa, ya sea para la caracterización material de objetos históricos y artísticos o bien, para el estudio de productos volátiles de degradación íntimamente relacionados con el estado de conservación de los objetos.

En este trabajo se busca contribuir al desarrollo de herramientas de diagnóstico micro- y no invasivas para el monitoreo del grado de deterioro y evaluación del estado de conservación de soportes de CA, a partir de la caracterización de muestras envejecidas artificialmente. Se persigue la integración de las distintas líneas de evidencia y el establecimiento de potenciales correlaciones y marcadores que permitan evaluar la evolución del estado de degradación de películas de CA, basado en la detección de COVs emitidos y cambios fisicoquímicos en el soporte.

Materiales y métodos

Materiales

Para las diferentes pruebas efectuadas se utilizó un rollo moderno de películas fotográficas en blanco y negro de la marca y modelo Kodak TMAX 100® por tratarse de un ejemplar de CA de amplio uso y comercialización para el registro fotográfico analógico.

Remoción de emulsión fotográfica

Con motivo de acotar las variables materiales del objeto de estudio y restringirlas únicamente al soporte de CA, se optó por remover la gelatina de la película sumergiéndola en agua por un periodo de tiempo controlado, siguiendo el método más inocuo dentro de las opciones descritas en bibliografía (Walsh, 1995). El protocolo consistió en sumergir el soporte de CA en agua caliente y someterlo a agitación para promover la eliminación de la capa de gelatina. Para esto se utilizó una platina calefactora termostatzada con agitador magnético y control de temperatura, donde se colocó un vaso de precipitado con 150 ml de agua destilada Biopack® (Cond. máx. = 2 μ S) que contenía la película de 3 cm² en su interior. La extracción se llevó a cabo a 50° C por un lapso de 30 minutos. Seguidamente se terminó de eliminar el estrato de gelatina utilizando un hisopo. Luego de aplicado el tratamiento de remoción de la emulsión se realizó la inclusión de micro-muestras de las películas para así efectuar un examen de las secciones transversales. Para dicho objetivo se confeccionaron las pastillas de resina y se incluyeron las micro-muestras (área \leq 1 mm²) por triplicado. Posteriormente, se pulieron las muestras incluidas y se realizaron observaciones y registro fotográfico de éstas bajo el microscopio petrográfico trinocular con luz

polarizada LEICA DM EP con iluminación epi, luz transmitida, luz UV y bajo el filtro compensador (λ), en diferentes aumentos de 50x, 100x, 200x y 500x.

Para corroborar la eficiencia del protocolo de extracción de gelatina, se realizaron una serie de análisis multianalíticos. Uno de ellos consistió en realizar tinciones de las muestras utilizando fucsina ácida, un reactivo para indicar la presencia de proteínas. Se utilizó como control una muestra de película sin tratamiento. Para ello se colocó sobre cada prototipo una gota de solución acuosa del reactivo al 1% v/v por 15 minutos, y pasado ese tiempo se enjuagó con una solución de ácido acético en agua (1% v/v) (Sandu *et al.*, 2012). A continuación, se realizaron observaciones de las muestras bajo MO efectuando comparaciones entre los ejemplares que habían sido teñidos y los que no, para constatar la reacción y efectividad del tratamiento. Por otra parte, se empleó un espectrómetro de fluorescencia de rayos X dispersivo en energía portátil modelo ELIO (Bruker), el cual posee un detector de deriva de silicio (SDD) de gran área superficial. El mismo se utilizó para realizar mediciones sobre muestras con y sin estrato de emulsión de 3 cm², con diferentes tiempos de adquisición (120 s y 180 s) a 40 kV y 20 μ A. Por último, los soportes fueron analizados por FTIR-ATR. Las medidas se tomaron con un espectrofotómetro infrarrojo FT-IR Nicolet iN10 Ultrafast MX en modo ATR. Se trabajó con una resolución de 8 cm⁻¹ y como promedio de 32 scans, del lado de la emulsión en el caso de la muestra que conservaba este estrato, y del lado de la base plástica en la muestra a la que se le había extraído la capa de gelatina.

Protocolo de envejecimiento acelerado

Para llevar adelante el procedimiento de envejecimiento acelerado se colocó un total de 2 muestras de 5 mm² cada una de ellas dentro de viales de 1,5 ml con válvula mininert. A los mismos se les agregó 50 μ l de agua destilada en su interior para lograr una saturación de un 100% de HR, y se los calentó a 80°C en estufa. Como controles se utilizaron un vial con una muestra sin envejecer a HR 100% (muestra a tiempo cero) y otro vial sin muestra y HR al 100%. Los viales que contenían las muestras de CA fueron retirados de la estufa a los 10 días (nomenclada como muestra n°1) y 23 días las mismas. Al finalizar dicho tratamiento se efectuó un examen organoléptico para detectar alteraciones fácilmente perceptibles. El mismo se llevó a cabo únicamente con los sentidos fisiológicos (tacto, visión y olfato) y con la ayuda de una luz rasante para visualizar discontinuidades superficiales y una lupa cuentahilos con aumento 10X.

Análisis de compuestos orgánicos volátiles (COVs)

Para realizar el estudio de los COVs emitidos por las muestras sometidas a envejecimiento se utilizó un método que implicó la combinación de técnicas cromatográficas y de muestreo. De manera específica, la toma de muestra se realizó mediante microextracción en fase sólida en volumen de espacio cabeza (HS-SPME) utilizando una fibra PDMS/DVB/CAR (polidimetilsiloxano/divinil benceno/carboxeno) 50/30 μm (Supelco). Antes de realizar la primera extracción, las fibras se acondicionaron previamente en el puerto de inyección del GC a 270°C durante 30 minutos. La extracción se llevó a cabo en un agitador magnético con placa calefactora a una temperatura de 70°C y una velocidad de agitación de 500 rpm. Luego, la fibra fue puesta en contacto con el espacio de cabeza de la muestra durante 40 min para realizar la adsorción de los analitos. Para realizar la etapa de desorción de los analitos, la fibra se colocó en el puerto de inyección del GC a 250°C durante 5 minutos en modo splitless utilizando liners específicos para SPME (0.75 mm x 5.0 x 95) marca Restek (PA, USA) (Fig. 2).

Una vez realizada la extracción, los analitos se desorbieron a alta temperatura en el cromatógrafo de gases con detección por espectrometría de masa e ionización por impacto electrónico modelo QP-2010 ULTRA de Shimadzu. La columna empleada fue una DB-VRX (60 m x id0.250 mm, df 2.5 μm) marca Agilent. El método tomado como referencia es el propuesto por Curran *et al.* (2016), realizando

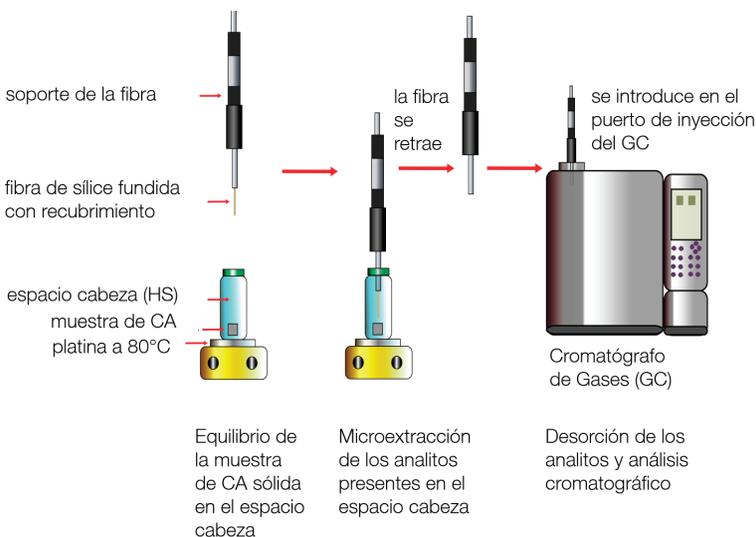


FIGURA 2. Diagrama de la metodología del muestreo por HS-SPME-GC-MS

algunas modificaciones para adecuarlas al equipo utilizado en el laboratorio. La rampa de temperatura del horno constó de una temperatura inicial de 50°C durante 5 minutos, seguidos de una rampa de temperaturas dividida en varias etapas: 10°C/min hasta 100°C, 5°C/min hasta 200°C, y finalmente 2°C/min hasta 220°C. El gas utilizado como carrier fue Helio calidad 5.0 a flujo constante 1.1 cm³/min. El volumen de inyección líquida fue de 1µL, la temperatura del inyector fue de 250°C y la relación de split utilizada fue de 5. Los espectros de los componentes se detectaron mediante espectrometría de masa con analizador de simple cuadrupolo. La temperatura de la fuente de ionización del MS fue de 180°C mientras que la de la interfaz fue de 200°C. La detección fue en modo full-scan, y el rango de m/z fue de 35 a 300 con un tiempo de scan de 300 ms. El Instrumento fue operado mediante el *software* GCMSsolution Version 4.11 SU2. Los compuestos fueron identificados tanto por comparación con espectros de referencia de la base de datos NIST14 (National Institute of Standards and Technology) mediante el *software* GCMSsolution Version 4.11 SU2.

Determinación de acidez mediante tiras reactivas

Como análisis complementario para detectar ácido acético, se utilizaron las tiras reactivas A-D Strips[®], desarrolladas y adquiridas en el Image Permanence Institute (IPI).² Esta es una opción disponible y muy utilizada en diagnóstico de estado de conservación de material fotográfico y filmico. La metodología consistió en colocar la tira reactiva en contacto con la muestra, ambas dentro de una bolsa herméticamente sellada por 24 horas y a temperatura ambiente. Una vez transcurrido el tiempo, en presencia de ácido acético las tiras viran a un color particular que dependerá de la concentración detectada. En el caso de este trabajo, las mediciones fueron efectuadas sobre las dos muestras envejecidas artificialmente y sobre una muestra sin tratamiento de envejecimiento utilizada como control. Luego, se extrajo la tira del contenedor e inmediatamente se comparó con las bandas de colores referencia que proporciona el fabricante. Se registró el color obtenido de la tabla de referencia y se evaluó el resultado con los parámetros provistos por el manual.

² El IPI es un centro de investigación universitario dependiente de la Facultad de Arte y Diseño del Instituto de Tecnología de Rochester (RIT), en Nueva York.

Resultados y discusión

Caracterización material

Una vez incluidas las muestras, por medio de MO se pudieron identificar las diferentes capas y grosores que componen la película para conocer y determinar la estructura de los soportes. En este sentido, se distinguió la presencia de un total de siete estratos, cantidad que se correspondió parcialmente con lo identificado por Roldão (2018), al igual que la semejanza de grosores de algunos de los niveles informados por la misma y otros autores (Ciliberto, 2013; Coelho, 2014; Jia *et al.*, 2020). De arriba hacia abajo los mismos comprenden a: una capa protectora de $3.0 \pm 0.5 \mu\text{m}$; una capa de emulsión de gelatina de $8.9 \pm 0.4 \mu\text{m}$; una capa adhesiva de $2.2 \pm 0.3 \mu\text{m}$; soporte de CA de $80 \pm 2 \mu\text{m}$; una capa adhesiva de $4.5 \pm 0.2 \mu\text{m}$; una capa anti-halo de $32 \pm 2 \mu\text{m}$; una capa anti-rizo de $3.7 \pm 0.2 \mu\text{m}$ (Fig. 3).

A partir del análisis de XRF, se identificaron señales asociadas a los elementos iodo, bromo y plata correspondientes a los haluros fotosensibles que se encuentran presentes en la emulsión de gelatina, en conjunto con señales relativamente débiles asociadas con elementos respectivos al blanco donde se realizó la toma (Fe, Cl, Zn, Sb) y a la radiación dispersa del tubo de Rayos X (Rh, Nb y Pd) (Fig. 4).

Por otra parte, con la técnica FTIR-ATR, los espectros indicaron la presencia de bandas características del CA: a 3340 cm^{-1} correspondientes al estiramiento del grupo hidroxilo (OH); a 2960 cm^{-1} y 2890 cm^{-1} bandas de estiramiento del grupo metilo (CH₃) de la molécula; a 1650 cm^{-1} por estiramiento del grupo carbonilo (C=O); los picos a 1400 cm^{-1} y 1340 cm^{-1} han sido reportados como deformaciones del grupo metilo de la molécula de CA; y las bandas a 1250 , 1210 , 1080 y 1030 cm^{-1} se deberían a vibraciones del estiramiento asimétrico del grupo éster. La banda a 3430 cm^{-1} podría corresponder al estiramiento del grupo NH de la amida secundaria de la gelatina y, por su parte, las bandas a 1550 , 1450 , 1180 , 970 y 730 cm^{-1} pueden estar asociadas

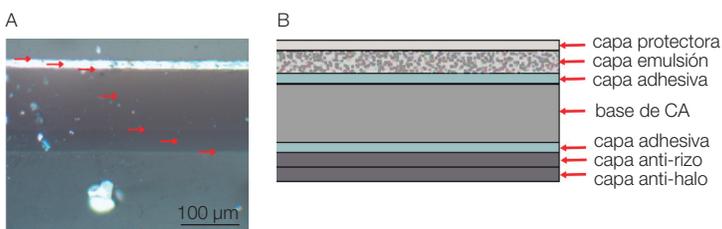


FIGURA 3. A. Estratigrafía de muestra fotográfica de CA. Registro con iluminación epi a 200x B. Esquema de las diferentes capas que componen la película.

a los ftalatos y al fosfato de trifenilo (TPP) empleados como plastificantes (Shashoua, 2008; Schilling *et al.*, 2010; Ciliberto *et al.*, 2013; Littlejohn *et al.*, 2013; Cucci *et al.*, 2016; Roldão, 2018; Liu *et al.*, 2019; Nunes *et al.* 2020) (Fig. 5).

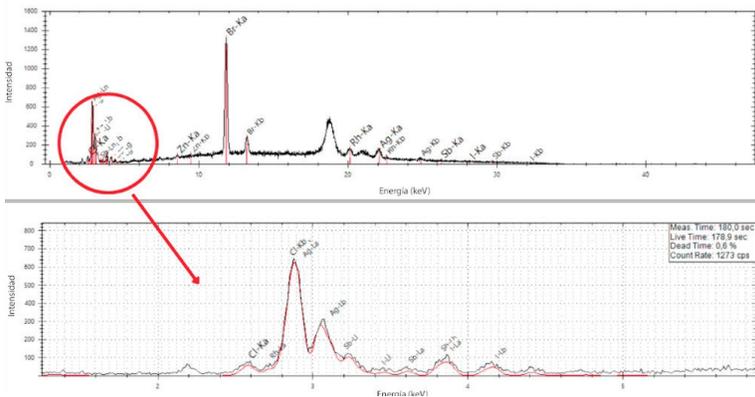


FIGURA 4 Espectros XRF muestra fotográfica de CA. Adquiridos a 80 s, 40kV y 20 μ A. A. Se observa la presencia de Ag, Br, I B. Detalle señales Ag e I.

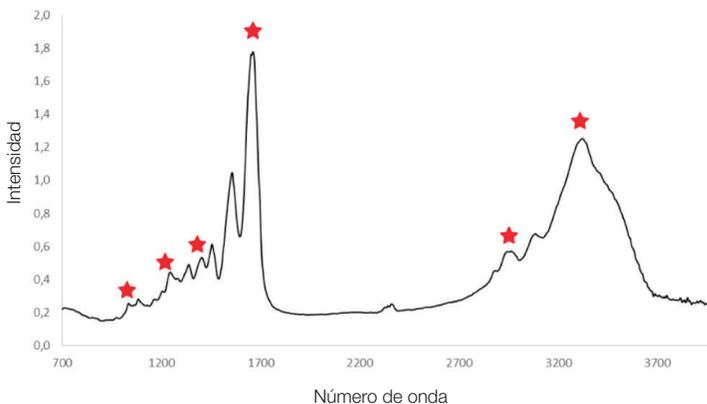


FIGURA 5. Espectro FTIR-ATR de muestra con capa de emulsión. Picos característicos atribuidos al CA a 3340 cm^{-1} ; a 2960 cm^{-1} ; a 1650 cm^{-1} ; a 1400 cm^{-1} ; a 1250 cm^{-1} ; a 1030 cm^{-1} . Adquirido a resolución de 8 cm^{-1} y 32 scans.

Tratamiento de remoción de emulsión fotográfica

Se realizaron comparaciones de las estratigrafías de las muestras previo y posterior al tratamiento de remoción de la emulsión fotográfica. Se advirtió la presencia de la proteína en una y la reducción casi a la totalidad de la otra, indicando de esta forma lo exitoso del procedimiento de eliminación de este estrato (Fig. 6). De forma semejante, luego de efectuar la tinción se observó un tono rojizo en la capa correspondiente a la emulsión en una de las estratigrafías, y la presencia de un delgado estrato coloreado en la muestra a la que se había retirado la gelatina, revelando la remoción casi en su totalidad (Fig. 7).

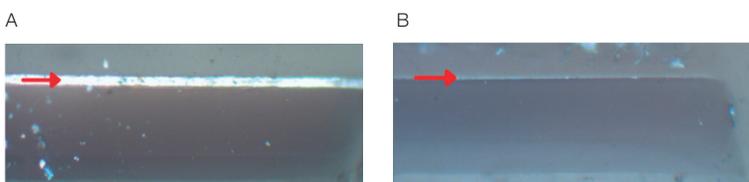


FIGURA 6. Registro con iluminación epi a 200x A. Muestra sin tratamiento de remoción de la emulsión B. Muestra con tratamiento de remoción de la emulsión.

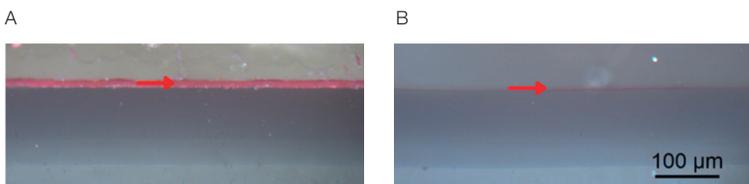


FIGURA 7. Registro con iluminación epi a 200x A. Muestra sin tratamiento de remoción de la emulsión teñida con fucsina ácida B. Muestra con tratamiento de remoción de la emulsión teñida con fucsina ácida.

Los espectros XRF sobre los ejemplares a los que se les efectuó dicho tratamiento revelaron señales que corresponden únicamente al blanco, el cual es el soporte donde fue realizada la toma del espectro y la radiación intrínseca de la fuente de Rayos X. Esto podría significar entonces que, al no detectar las sales de plata en este estadio, el procedimiento de eliminación del estrato de gelatina haya resultado satisfactorio (Fig. 8).

Respecto a los análisis por FTIR-ATR, en la toma que se efectuó en la muestra sin estrato proteico se observó una disminución en la intensidad de todas las bandas a excepción de las que se hallan a 1240, 1170, 1050, 950 y 900 cm^{-1} las cuales se presentaron más elevadas, pudiendo responder ello al enmascaramiento de la señal que originaba la gelatina retirada y que ahora permite una mejor recuperación. En el caso de las bandas a 3290, 2930, 1660, 1550, 1450 y 750 cm^{-1} , esta disminución

puede deberse a la superposición con las bandas asociadas al estiramiento de los grupos amino de la gelatina que absorben en ese rango y que han desaparecido. Del mismo modo, producto de la eliminación de esta capa ha desaparecido el hombro observado antes a 3430 cm^{-1} y posiblemente correspondiente al estiramiento del grupo NH de la amida de la gelatina. También se puede ver la aparición de una banda característica del CA a 1730 cm^{-1} que podría haber sido no detectada por el solapamiento de la capa de gelatina. Ésta se asocia a las vibraciones del estiramiento del grupo carbonilo de la molécula del polímero de CA (Derrick *et al.*, 1999; Schilling *et al.*, 2010; Ciliberto *et al.*, 2013; Coelho, 2014; Giachet *et al.*, 2014; de Freitas *et al.*, 2017; Carter *et al.*, 2020) (Fig. 9).

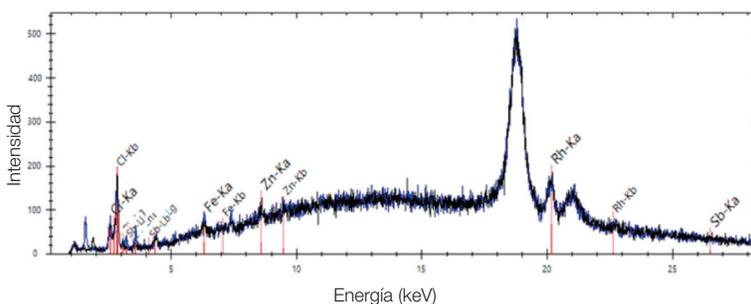


FIGURA 8. Espectros XRF. La línea negra corresponde a la muestra sin estrato de gelatina y la línea azul al blanco de control. Adquiridos a 180 s, 40kV y 20 uA.

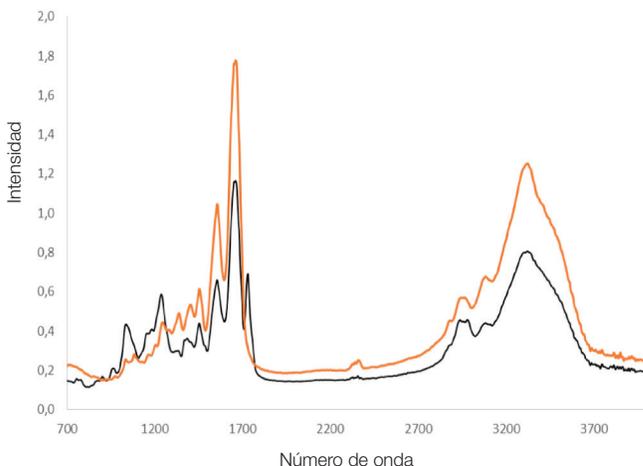


FIGURA 9. Espectros FTIR-ATR: La línea negra corresponde a la muestra sin capa de emulsión y la línea naranja a la muestra con capa de emulsión. Adquirido a resolución de 8 cm^{-1} y 32 scans.

Envejecimiento artificial

El monitoreo organoléptico reveló que la muestra que había sufrido 10 días de envejecimiento presentó una leve deformación del plano y una pequeña mancha de color oscuro en su superficie, mientras que en la muestra que permaneció 23 días se observó la presencia de una deformación del plano moderada y algunas manchas oscuras de mayor tamaño y extensión que en el caso anterior (Fig. 10). Una explicación a los deterioros observados podría ser que ante el tratamiento de envejecimiento acelerado podrían ocurrir fenómenos de hidrólisis que conducirían a la pérdida y degradación de los plastificantes, motivo que estaría desencadenando los signos de decoloración y contracción que han sido registrados organolépticamente y anteriormente fueron reportados en la literatura (Curran *et al*, 2018).

Por otra parte, mediante los análisis por HS-SPME-GC-MS, se analizaron los perfiles de compuestos volátiles de las muestras y se identificaron los productos de degradación de acuerdo a tiempos de retención y espectros de masas. En todas las muestras analizadas se observó un pico en los cromatogramas correspondientes a ácido acético. Cabe destacar que la diferencia en los tiempos de retención se debe a la fuerte asimetría que posee el pico, propia de los ácidos carboxílicos en este tipo de fase estacionaria. De forma similar, se observó que dichos picos presentaron mayor intensidad conforme aumentaron los tiempos de envejecimiento, lo que indicaría una mayor emisión de ácido acético en estados de degradación avanzados (Fig. 10).

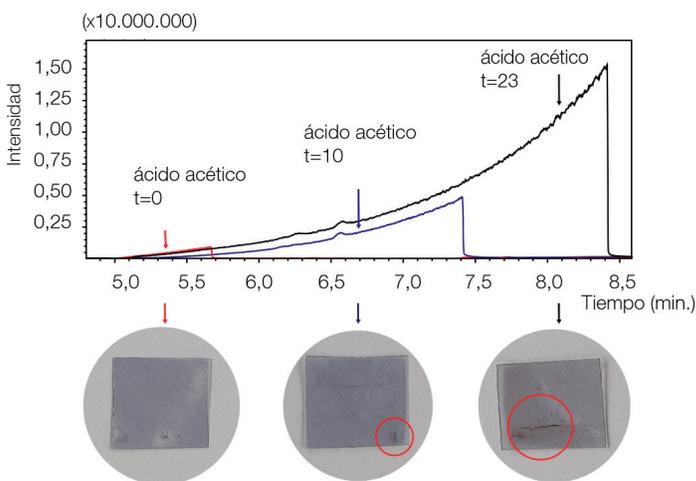


FIGURA 10. Cromatogramas de las muestras, donde t= indica cantidad de días de envejecimiento acelerado a los que fueron sometidas (80°C y 100 %HR). Rojo: (t=0), Azul: (t=10), Negro: (t=23). En las fotografías de las respectivas muestras de CA se pueden observar distintos signos de envejecimiento a los distintos tiempos, junto con el área de los picos cromatográficos correspondientes a las emanaciones de ácido acético.

Este hallazgo señalaría que al someter las muestras de CA al envejecimiento acelerado ocurre el fenómeno de “síndrome del vinagre” con la desacetilación del polímero y formación de ácido acético como subproducto de la descomposición. De esta manera, y considerando que la muestra que no fue envejecida también presentó un pico correspondiente a ácido acético en el cromatograma, una de las hipótesis indicaría que los soportes de CA presentan niveles de este ácido desde su misma producción (Ahmad *et al.*, 2020). Si bien este pico de ácido acético es menor en intensidad relativa al resto de las muestras que sí fueron envejecidas, otra de las hipótesis a este respecto, y que resulta importante mencionar, es que al precalentar esta muestra previo a la extracción, puede que se haya generado algún tipo de degradación en la misma que produzca la emisión de este compuesto.

Por otra parte, en el cromatograma de la muestra n°2 se identificó un pico a un tiempo de retención de 17.02 minutos cuyo espectro de masa indicaría la presencia de furfural (Fig. 11). La identificación de este compuesto ha sido reportada anteriormente por Curran *et al.* (2016) en tiempos y condiciones de envejecimiento semejantes a las llevadas a cabo en este trabajo. El furfural es un producto de degradación de la celulosa y su presencia puede proporcionar evidencia del deterioro del polímero y de la desacetilación por hidrólisis ácida (Curran *et al.*, 2016). Otra mención merece un pico detectado tanto en la muestra sin envejecer, así como en las muestras sometidas a envejecimiento a un tiempo de retención de 21.85 minutos que indicaría la presencia de fenol (Fig. 11). El fenol es uno de los productos de degradación del TPP empleado como plastificante del CA, y su detección ha sido informada anteriormente en análisis de objetos degradados constituidos por CA (Mitchell *et al.*, 2013; Curran *et al.*, 2016; Kearney *et al.*, 2018). En este caso las intensidades no presentan un aumento lineal en relación a sus días de envejecimiento, sino que la muestra sin envejecer presentaría la menor concentración. Ahora bien, en la muestra n°1 la presencia de fenol aumentaría, para luego decaer como se aprecia en el cromatograma de la muestra n° 2 (Fig. 11). Esto podría indicar que la emisión de mayores cantidades de este compuesto podría presentarse en etapas de degradación temprana. Es interesante resaltar que la degradación del plastificante se relaciona con el “síndrome del vinagre” y que su pérdida se asocia con signos como la decoloración y la contracción (Curran *et al.*, 2018). Ambas manifestaciones pudieron corroborar en las muestras envejecidas durante el examen organoléptico. El fenol también fue identificado en el cromatograma correspondiente al blanco, aunque en menor intensidad. En este sentido, existe la posibilidad de que algunas de las partes del vial (como su septa de silicona) puedan estar emitiendo este compuesto volátil producto de la degradación inducida. Se prevé seguir

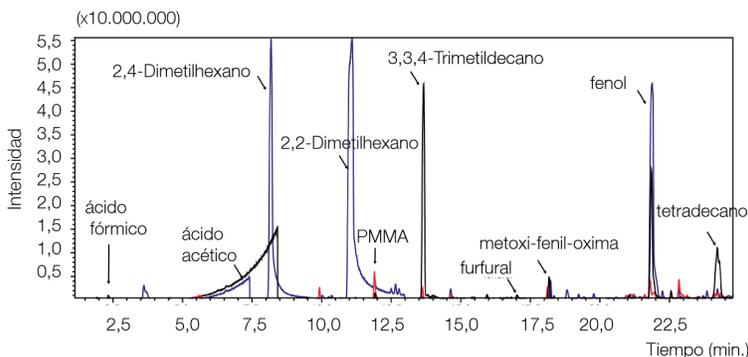


FIGURA 11. Cromatogramas de las muestras donde t= indica cantidad de días de envejecimiento acelerado a los que fueron sometidas (80°C y 100 %HR). Rojo: (t=0), Azul: (t=10), Negro: (t=23).

tomando muestras para tener resultados más exhaustivos y poder realizar una mejor comparación de las distintas muestras sometidas a envejecimiento. Así, se podría llegar a determinar si el aumento del fenol corresponde al film y entonces establecer la identidad del plastificante empleado en la formulación de nuestros ejemplares.

A su vez, la Fig. 11 muestra los perfiles diferenciales de COVs emitidos por cada muestra. En esta línea, cómo se mencionó anteriormente, algunos compuestos estarían presentes en distintas concentraciones según la instancia de deterioro, mientras que por otra parte algunos compuestos parecieran encontrarse de manera diferencial a distintos tiempos de envejecimiento acelerado. Es decir, estos COVs permitirían establecer perfiles asociados a distintas etapas de envejecimiento. Al mismo tiempo, también se han reconocido otros analitos no descritos aún en la literatura. La mayoría de ellos se identificaron como hidrocarburos, ácidos o alcoholes y por el momento no pudieron ser atribuidos a compuestos específicos presentes en los soportes de CA (Fig. 11). Se espera que con el avance de este trabajo dichos productos de degradación puedan ser correlacionados adecuadamente.

Las mediciones efectuadas con las tiras reactivas A-D Strips® indicaron que en la muestra a tiempo cero (sin envejecer) no se registró la detección de emisiones de ácido acético ya que el color de la tira permaneció sin modificarse. En el caso de la muestra n° 1 el color de la tira reactiva tampoco se vió modificado, razón por la cual se deduce que no se están detectando contenidos de ácido acético. Por el contrario, la tira reactiva en contacto con la muestra n° 2 reveló un cambio de color que al contrastarse con el lápiz de referencia del kit determinó un nivel 1 de acidez (Fig. 12).

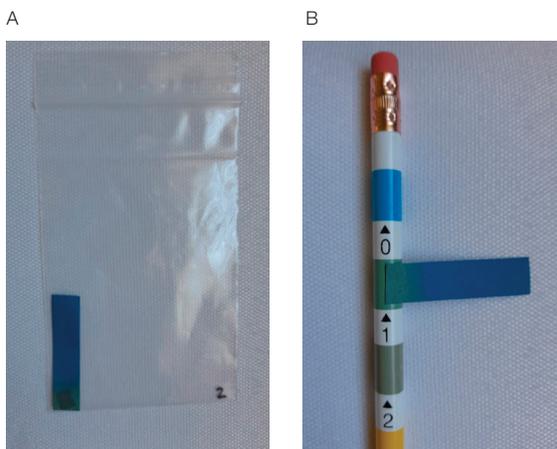


FIGURA 12. A. Cambio de color en la tira reactiva que estuvo en contacto con la muestra nº 2. B. Confrontación del color de la tira reactiva con los patrones de referencia.

Este valor corresponde a aproximadamente 1-2 ppm de ácido acético y un grado 0.2 de acidez;³ según la guía del usuario, la condición del ejemplar sería de buena a regular. Informa además, que en estadios como el del ejemplar medido, el aumento de ácido acético todavía se presenta lento y que no se dan cambios notables en las propiedades físicas. Quizás sea posible discrepar con este último aspecto, pues el examen organoléptico de las muestras en cuestión sí reveló algunos signos de deterioro antes mencionados.

Conclusiones y perspectivas

La metodología y técnicas desarrolladas resultaron adecuadas para el análisis no destructivo y micro-destructivo de las muestras. Los resultados indicaron que el empleo de múltiples técnicas analíticas de forma complementaria es capaz de proporcionar una gran cantidad de información sobre la composición de los materiales, y posee un gran valor para la caracterización de los soportes de CA y sus productos de degradación. De acuerdo con las observaciones organolépticas y la detección de marcadores de degradación específicos, se comprobó que las muestras envejecidas se encontraban experimentando distintos estadios de deterioro. A su vez, fue posible observar perfiles de COVs diferenciales

³ La medida de acidez de la película se expresa en mililitros de NaOH 0.1 N necesarios para neutralizar 1 g de CA. Cabe destacar que el punto autocatalítico donde se inicia el "síndrome del vinagre" coincide con 0.5 de acidez.

entre los distintos estadios de degradación artificial. El estudio de los mismos resulta de suma utilidad desde el punto de vista del diagnóstico del estado de degradación de estos materiales. Es decir, la caracterización y conocimiento de los productos de emisión de estos compuestos relacionados a la degradación nos permitiría estimar el estadio de envejecimiento de estos materiales y, consecuentemente, tomar acciones de conservación acordes según el estadio en el que se encuentren. En este sentido la metodología presentada en este trabajo resulta novedosa y de suma utilidad para este tipo de evaluaciones.

Al mismo tiempo, puede afirmarse que la conservación preventiva adquiere una significativa relevancia para nuestro problema de estudio, más aún, si se tiene en consideración que los tratamientos de restauración para dichos soportes son limitados. De hecho, vale la pena resaltar que la forma actual de conservación de los negativos fotográficos se centra fundamentalmente en el monitoreo de las condiciones ambientales y la calidad del aire del recinto. La ventilación y filtración de sustancias volátiles ácidas y partículas, el uso de adsorbentes de subproductos de degradación y humedad, y la reducción sustancial de los valores de temperaturas y HR son estrategias que se emplean para mejorar la estabilidad química y disminuir el efecto autocatalítico (Grøntoft, *et al.*, 2015; Lavedrine, 2009; Reilly, 1993). Asimismo, en el transcurso de la investigación surgieron interrogantes pasibles de ser estudiados. El método de HS-SPME-GC-MS fue adecuado para el análisis de emisiones de COVs, sin embargo se requerirán más estudios para garantizar que la estabilidad de los soportes de CA analizados puedan ser evaluados a partir de las emisiones detectadas. Por otro lado, es necesario obtener más información sobre la composición química de las películas fotográficas de CA para identificar y atribuir una identidad a ciertos componentes detectados en los cromatogramas que no fueron fácilmente correlacionados. También resulta fundamental llevar a cabo un análisis más amplio con las tiras A-D Strips® ya que se observaron discrepancias ocasionales entre el nivel medido por este instrumento y la concentración de ácido acético arrojada por el método de HS-SPME-GC-MS. Igualmente, se observaron organolépticamente deterioros que podrían estar asociados a estadios de degradación vinculados con el “síndrome del vinagre” producto del envejecimiento acelerado, pero que no fueron coincidentes con lo reportado por las tiras. Según estos resultados preliminares se podría hipotetizar que HS-SPME-GC-MS es una técnica de mucha mayor sensibilidad para detectar emisiones de ácido acético en etapas más tempranas de degradación de los soportes de CA, además de cualificar un conjunto de potenciales marcadores de deterioro de manera simultánea.

Se prevé a futuro realizar los análisis sobre un mayor número de muestras envejecidas a tiempos más largos de envejecimiento y a diversas temperaturas y humedades relativas, con el fin de obtener resultados más representativos. Se espera obtener un panorama más amplio acerca del estado de conservación y los productos de degradación emitidos con el auxilio de otras técnicas de diagnóstico micro y no-destructivas, como por ejemplo, la microscopía electrónica de barrido y la espectroscopia infrarroja. Otras etapas a futuro contemplan la aplicación *in situ* de las metodologías desarrolladas sobre muestras de CA de valor patrimonial para, de esta forma, contribuir al diseño y desarrollo de estrategias ambiental y económicamente sustentables de conservación preventiva tendientes a minimizar los riesgos a los que este tipo de materiales son susceptibles.

Para finalizar, si bien la etapa experimental fue realizada con negativos fotográficos de CA, se entiende que tanto los resultados como la metodología desarrollada en esta investigación pueden ser extrapolados a otros especímenes fotográficos de CA u otros objetos de interés patrimonial constituidos por este material.

Agradecimientos

Agradecemos a la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT-2017-1253) y al Getty Conservation Institute por el apoyo económico; y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por las becas doctorales otorgadas.

Referencias bibliográficas

- Adelstein, P. Z., Reilly, J. M., Nishimura, D. W., Erbland, C. J. y Bigourdan, J. L. (1995). Stability of Cellulose Ester Base Photographic—Film: Part V Recent Findings. *SMPTE Journal*, 9.
- Ahmad, I. R., Cane, D., Townsend, J. H., Triana, C., Mazzei, L. y Curran, K. (2020). Are we overestimating the permanence of cellulose triacetate cinematographic films? A mathematical model for the vinegar syndrome. *Polymer Degradation and Stability*, 172, 109050. <https://doi.org/10.1016/j.polymdegradstab.2019.109050>
- Allen, N. S., Edge, M., Rorie, C. V., Jewitt, T. S. y Appleyard, J. H. (1988). The Degradation and Stabilization of Historic Cellulose Acetate/Nitrate Base Motion-picture Film. *The Journal of Photographic Science*, 36(3), 103-106. <https://doi.org/10.1080/00223638.1988.11736978>
- Bereijo, A. (2004). The conservation and preservation of film and magnetic materials (1): Film materials. *Library Review*, 53(6), 323-331. <https://doi.org/10.1108/00242530410544411>
- Bigourdan, J. L. y Reilly, J. M. (2000). Effectiveness of Storage Conditions in Controlling the Vinegar Syndrome: Preservation Strategies for Acetate Base Motion-Picture Film Collections. En M. Aubert y R. Billeaud (Eds.), *Image and Sound Archiving and Access: the Challenges of the 3rd Millennium*. Proceedings of the Joint Technical Symposium (pp. 14-34).
- Calmes, A. (1991). Plastics found in archives. *Saving the Twentieth Century, The Conservation of Modern Materials*. Proceedings of a Conference Symposium '91, Ottawa, pp. 95-102.
- Carter, E. A., Swarbrick, B., Harrison, T. M. y Ronai, L. (2020). Rapid identification of cellulose nitrate and cellulose acetate film in historic photograph collections. *Heritage Science*, 8(1), 51. <https://doi.org/10.1186/s40494-020-00395-y>
- Ciliberto, E., Gemmellaro, P., Iannuso, V., La Delfa, S., Urso, R. G. y Viscuso, E. (2013). Characterization and Weathering of Motion-picture Films with Support of Cellulose Nitrate, Cellulose Acetate and Polyester. *Procedia Chemistry*, 8, 175-184. <https://doi.org/10.1016/j.proche.2013.03.023>
- Coelho, C., Relvas, C., Costa, S., Caldeira, A. T. y Ferreira, T. (2014). Analytical and microbiological characterization of 20th century photographic negatives. *Science, Technology and Cultural Heritage*, 235-242.
- Cucci, C., Bartolozzi, G., Marchiafava, V., Picollo, M. y Richardson, E. (2016). Study of semi-synthetic plastic objects of historic interest using non-invasive total reflectance FT-IR. *Microchemical Journal*, 124, 889-897. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2015.06.010>

- Curran, K. y Strlič, M. (2015). Polymers and volatiles: Using VOC analysis for the conservation of plastic and rubber objects. *Studies in Conservation*, 60(1), 1-14. <https://doi.org/10.1179/2047058413Y.0000000125>
- Curran, K., Underhill, M., Gibson, L. y Strlič, M. (2016). The Development of a SPME-GC/MS Method for the Analysis of VOC Emissions from Historic Plastic and Rubber Materials. *Microchemical Journal*, 124. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2015.08.027>
- Curran, K., Underhill, M., Grau Bové, J., Fearn, T., Gibson, L. y Strlič, M. (2018). Classifying Degraded Modern Polymeric Museum Artefacts by Their Smell. *Angewandte Chemie International Edition*. 57. <https://doi.org/10.1002/anie.201882561>
- de Freitas, R. R. M., Senna, A. M. y Botaro, V. R. (2017). Influence of degree of substitution on thermal dynamic mechanical and physico-chemical properties of cellulose acetate. *Industrial Crops and Products*, 109, 452-458. <https://doi.org/10.1016/j.indcrop.2017.08.062>
- Derrick, M. R., Stulik, D. y Landry, J. M. (1999). *Infrared spectroscopy in conservation science*. The Getty Conservation Institute.
- Giachet, M. T., Schilling, M., Mazurek, J., Richardson, E., Pesme, C. y Khanjian, H. (2014). Characterization of chemical and physical properties of animation cels from the Walt Disney. *Animation Research Library*. 11.
- Grøntoft, T., Lankester, P. y Thickett, D. (2015). Reduction of acidic pollutant gases inside showcases by the use of activated carbon adsorbers. *e-Preservation Science*, 12, 28-37.
- Jia, Z., Li, Y., Qi, Y., Zhou, Y., Hu, D., Chao, X., Xing, H. y Li, J. (2020). Study on microbubble of cellulose acetate microfilm of the Republic of China (AD 1912-1949) collected in the Second Historical Archives of China. *Heritage Science*, 8(1), 29. <https://doi.org/10.1186/s40494-020-00374-3>
- Kammer, J., Truong, F., Boissard, C., Soulié, A.-L., Dupont, A.-L., Simon, L., Gros, V. y Lavédrine, B. (2021). Quantitative and qualitative assessment of VOCs emitted from cellulose acetate movie films by PTR-ToF-MS. *Journal of Cultural Heritage*, 47, 50-58. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2020.09.004>
- Kearney, M., Parkin, I., Townsend, J. H., Hidalgo, M. y Curran, K. (2018). Characterisation of VOCs Surrounding Naum Gabo's Construction in Space 'Two Cones', (Tate) by in situ SPME GC-MS Monitoring. *Studies in Conservation*, 63(sup1), 369-371. <https://doi.org/10.1080/00393630.2018.1486530>
- Lavedrine, B. (2009). *Photographs of the Past. Process and Preservation*. The Getty Conservation Institute.

- Littlejohn, D., Pethrick, R., Quye, A. y Ballany, J. (2013). Investigation of the degradation of cellulose acetate museum artefacts. *Polymer Degradation and Stability*, 98, 416-424. <https://doi.org/10.1016/j.polymdegradstab.2012.08.023>.
- Liu, L., Gong, D., Bratasz, L., Zhu, Z. y Wang, C. (2019). Degradation markers and plasticizer loss of cellulose acetate films during ageing. *Polymer Degradation and Stability*, 168, 108952. <https://doi.org/10.1016/j.polymdegradstab.2019.108952>
- McCormick, K., Schilling, M. R, Giachet, M., Mazurek, J., Khanjian, H. y Learner, T. (2014). Animation cels: Conservation and storage issues. *Objects Specialty Group Postprints*, 21, 251-261.
- Mitchell, G., Higgitt, C. y Gibson, L. (2013). Emissions from polymeric materials: Characterised by thermal desorption-gas chromatography. *Polymer Degradation and Stability*, 1-13. <https://doi.org/10.1016/j.polymdegradstab.2013.12.003>.
- Mossman, S. (1991). Plastics in the Science Museum, London: a curator's view. *Saving the Twentieth Century, The Conservation of Modern Materials*. Proceedings of a Conference Symposium '91, Ottawa, pp. 25-36.
- Nishimura, D. (2015). Strategies for the Storage of Cellulose Acetate Film. *Topics in Photographic Preservation*, 16, 239-244.
- Nunes, S., Ramacciotti, F., Neves, A., Angelin, E. M., Ramos, A. M., Roldão, É., Wallaszkovits, N., Armijo, A. A. y Melo, M. J. (2020). A diagnostic tool for assessing the conservation condition of cellulose nitrate and acetate in heritage collections: Quantifying the degree of substitution by infrared spectroscopy. *HeritageScience*, 8(33), 1-14. <https://doi.org/10.1186/s40494-020-00373-4>
- Pavao, L. (2001). *Conservación de Colecciones de Fotografías*. Editorial Comares.
- Poole, F. C. (1999). Basic Strategies for Film Preservation in Libraries. *Technical Services Quarterly*, 16(4), 1-10. https://doi.org/10.1300/J124v16n04_01
- Quye, A., Littlejohn, D., Pethrick, R. A. y Stewart, R. A. (2011). Investigation of inherent degradation in cellulose nitrate museum artefacts. *Polymer Degradation and Stability*, 96(7), 1369-1376. <https://doi.org/10.1016/j.polymdegradstab.2011.03.009>
- Ram, A. T. (1990). Archival preservation of photographic films—A perspective. *Polymer Degradation and Stability*, 29(1), 3-29. [https://doi.org/10.1016/0141-3910\(90\)90019-4](https://doi.org/10.1016/0141-3910(90)90019-4)
- Read, P. y Meyer, M. P. (2000). *Restoration of Motion Picture Film*. Butterworth-Heinemann.
- Reilly, J. M. (1993). *IPI Storage Guide for Acetate Film*. Image Permanence Institute.

- Richardson, E., TruffaGiachet, M., Schilling, M. y Learner, T. (2014). Assessing the physical stability of archival cellulose acetate films by monitoring plasticizer loss. *Polymer Degradation and Stability*, 107, 231-236. <https://doi.org/10.1016/j.polymdegradstab.2013.12.001>
- Roldão, É. C. T. C. (2018). *A contribution for the preservation of cellulose esters black and white negatives* [Tesis doctoral]. Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/59914>
- Sandu, I. C. A., Schäfer, S., Magrini, D., Bracci, S. y Roque, C. A. (2012). Cross-Section and Staining-Based Techniques for Investigating Organic Materials in Painted and Polychrome Works of Art: A Review. *Microscopy and Microanalysis*, 18(4), 860-875. <https://doi.org/10.1017/S1431927612000554>
- Schilling, M., Bouchard, M., Khanjian, H., Learner, T., Phenix, A. y Rivenc, R. (2010). Application of Chemical and Thermal Analysis Methods for Studying Cellulose Ester Plastics. *Accounts of Chemical Research*, 43(6), 888-896. <https://doi.org/10.1021/ar1000132>
- Shashoua, Y. (2008). *Conservation of plastics: Materials science, degradation and preservation* (1st ed.). Elsevier/Butterworth-Heinemann.
- Then, E. y Oakley, V. (1993). A survey of plastic objects at the Victoria & Albert Museum. *V&A Conservation Journal*, (6), 11-14.
- Walsh, B. (1995). Identification of Cellulose Nitrate and Acetate Negatives. *Topics in Photographic Preservation*, 6, 80-97.
- Willet, L., Newnham, M. y Nel, P. (2015). Preliminary testing of tea leaves as alternative adsorbants for preserving early cellulosic motion picture film. *AICCM Bulletin*, 36(2), 97-104. <https://doi.org/10.1080/10344233.2015.1111641>

Biografía de las autoras y el autor

Rocío López. Licenciada en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (EAYP-UNSAM). En la actualidad es becaria doctoral del CONICET con lugar de trabajo en la EAYP (UNSAM). Sus investigaciones combinan estudios macroscópicos, microscópicos y químico analíticos para contribuir al desarrollo de metodologías de diagnóstico micro- y no invasivas para la conservación preventiva y sustentable de soportes flexibles fotográficos y audiovisuales.

Laura Antonella Buongarzoni. Licenciada en Biotecnología (IIB-UNSAM) y Licenciada en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (EAYP-UNSAM). En la actualidad es becaria doctoral del CONICET. Sus investigaciones se centran en el desarrollo de técnicas y metodologías de muestreo no invasivas como la Microextracción en fase sólida (SPME) para contribuir al conocimiento de la degradación material de los bienes culturales, con especial énfasis en materiales poliméricos modernos.

Ana María Morales. Médica (UBA). Profesora adjunta en la Licenciatura de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural y en la Licenciatura de fotografía (EAYP-UNSAM). Actualmente es conservadora restauradora del Centro TAREA y del Museo Histórico Nacional. Sus investigaciones están dirigidas hacia la caracterización de materiales fotográficos y sus procesos de deterioro.

Marcos Tascon (EAYP, 3IA, Investigador Asistente CONICET). Licenciado en Química y Doctor en Química (UNLP). Profesor Adjunto (UNSAM). Sus investigaciones se centran en el desarrollo de tecnologías y metodologías en química analítica aplicadas al estudio de los patrimonios.

Anuario TAREA

**AVANCES DE
INVESTIGACIÓN**

ta
noviembre
niré
s de
esta
fin
quis en
orad 80
con
londes
olis.

Andruchow, Marcela y Vernieri, Julieta Zulema. "Indios y gauchos. De héroes legendarios a tipos regionales", *TAREA*, 9 (9), pp. 198-231.

RESUMEN

En el año 1936 el Museo de La Plata adquiere un conjunto escultórico de 10 cabezas realizadas en bronce por el artista Ernesto Soto Avendaño. Cinco de ellas representaban a gauchos nortños domadores de potros y remeseros y las otras cinco, indios cazadores de guanacos y vicuñas de la misma región. Habían sido confeccionadas tomando modelos del natural en los viajes que el escultor realizó a las provincias de Salta y de Jujuy luego de haber sido designado ganador del concurso para la ejecución de un Monumento a los Héroes de la Independencia en la ciudad de Humahuaca en 1928. De estos estudios preliminares, surgieron varias obras. En particular, la galería de tipos regionales conformada por las 10 cabezas en bronce adquiridas por el Museo de La Plata fue realizada entre 1931 y 1935. La decisión de adquirir las obras por parte de los Jefes de Departamento de Arqueología y Etnografía y Antropología del MLP se enmarca en las tendencias del nacionalismo en general y de la escuela histórico-cultural dominantes en la antropología nacional en esa época. Una corriente teórica que persigue la determinación de tipos de civilización que estudia la difusión y expansión de rasgos culturales desde los centros de invención originales hacia las periferias. Pensamos que los antropólogos que decidieron la compra pudieron ver en esas obras la concreción artística del carácter típico de culturas regionales, valorando tanto su cualidad artística pero sobre todo etnográfica.

Palabras clave: *escultura; tipos regionales; etnografía; Museo de La Plata*

Indians and *Gauchos*. From Legendary Heroes to Regional Types

ABSTRACT

In 1936 the Museo de La Plata acquired a sculptural group of 10 heads made in bronze by the artist Ernesto Soto Avendaño. Five of them represented northern *gauchos* tamers of colts and laborers and the other five, indians hunters of guanacos and vicuñas from the same region. They had been made taking live models during the trips that the sculptor had to make to the provinces of Salta and Jujuy after having been designated in 1928 as the winner of the contest for the execution of a Monument to the Heroes of Independence in the city of Humahuaca. From these preliminary studies, several works emerged. In particular, the gallery of regional types made up of the 10 bronze heads acquired by the Museo de La Plata was made between 1931 and 1935. The decision to acquire these works by the Heads of the Department of Archeology and Ethnography and Anthropology of the MLP is part of the tendencies of nationalism in general and the dominant historical-cultural school in national anthropology at that time. A theoretical current that pursues the determination of types of civilization by studying the diffusion and expansion of cultural traits from the original centers of invention to the peripheries. We think that the anthropologists who decided on the purchase were able to see in these works the artistic concretion of the typical character of regional cultures, valuing both their artistic but above all ethnographic quality.

Key words: *sculpture; regional types; ethnography; Museo de La Plata*

Fecha de recepción: 29/07/2022

Fecha de aceptación: 03/10/2022

Indios y gauchos. De héroes legendarios a tipos regionales

Marcela Andruchow

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP
marcela_andruchow@yahoo.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0872-5893>

Julieta Zulema Vernieri

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP
julietavernieri@gmail.com

En julio del año 1927 el escultor Ernesto Soto Avendaño viajó por primera vez a la ciudad de Humahuaca, provincia de Jujuy. Luego de presentarse al concurso público para la creación de un Monumento a los Héroes de la Independencia a erigirse en dicho poblado, su intención era conocer “el escenario y teatro de grandes acciones en las guerras de la Independencia” para realizar los estudios necesarios para idear su proyecto (Soto Avendaño, 1942, p. 12). Según sus propias palabras el artista, “fuertemente impresionado”, (1942, p. 12) llegó a comprender “[...] que lógicamente el monumento a la independencia era en cierto modo el homenaje a las virtudes de la raza y a la fuerza misma del hombre americano” (1937, s/p). El 19 de abril de 1928 Soto Avendaño ganó el concurso con su proyecto *Tupac Amaru* (Fasce, 2017, p. 194), por lo que posteriormente realizó varios viajes más.¹

¹ Desconocemos la cantidad total de viajes que el artista realizó a la ciudad jujeña con motivo de la gestación y ejecución del monumento, pero sabemos que la obra se retrasó más de dos décadas inaugurándose recién el 23 de agosto de 1950.

En uno de estos viajes se radicó en un par de estancias en la provincia de Salta, donde ensayó apuntes de cabezas de gauchos, mientras que los bocetos de cabezas de indios los tomó del natural en las serranías de Jujuy. A inicios del año 1933, junto con el pintor Francisco Ramoneda, acompañó al arqueólogo Fernando Márquez Miranda, Jefe del Departamento de Arqueología y Etnografía del Museo de La Plata (MLP) (1933-1947), en un viaje de campaña a la Quebrada de Humahuaca.² En esta oportunidad, mientras el arqueólogo se internaba en las serranías camino a los pucarás de Humahuaca y Calete, los artistas “practicaban sus tareas artísticas en las aulas convertidas en talleres improvisados donde posaban los modelos” (Márquez Miranda, 1939, p. 99). De estos viajes, en los que el artista realiza los estudios para el grupo central del Monumento a los Héroes de la Independencia, surgieron numerosas piezas escultóricas, algunas de las cuales fueron adquiridas en el año 1936 por el MLP (Museo de La Plata, 1936). Se trata de un conjunto de 10 cabezas en bronce, cinco de ellas representan indios y las otras cinco a gauchos, las cuales fueron distribuidas para su exhibición sobre pedestales a lo largo del perímetro de la rotonda del primer piso de dicho museo (Figs. 1-10, ver Anexo).³ El conjunto constituye una galería de *tipos regionales* del noroeste argentino que, por su emplazamiento, dialoga con las escenas de primitivos pobladores y paisajes del territorio nacional plasmados en los murales de gran formato ubicados en los muros perimetrales de la rotonda. La adquisición de estas obras por parte del MLP fue decidida por el comité de Jefes de Departamento de ese momento; entre los cuales estaba Fernando Márquez Miranda, y Milcíades Alejo Vignati,⁴ titular de la cátedra de Antropología y Jefe del Departamento de Antropología desde 1930.⁵

2 Fernando Márquez Miranda (1897-1961) fue un antropólogo argentino que desarrolló una extensa y diversificada producción especializada en temas de “arqueología” y “etnografía” de poblaciones indígenas prehispánicas y del período de la conquista del Noroeste argentino. Fue docente e investigador de la UBA y de la UNLP, entre las décadas de 1930 y 1950. Fue un comentarista de las antropologías norteamericana, británica y francesa, de Argentina y de otros países latinoamericanos, con publicaciones para diversas revistas especializadas y la prensa gráfica. (Soprano, 2014).

3 Las atribuciones que han recibido las piezas adquiridas por el MLP, así como las fechas de ejecución asignadas, no siempre son coincidentes según las fuentes consultadas. (Soto Avendaño, 1942; Soto Avendaño, 1950; *Índice cronológico de las obras de Ernesto Soto Avendaño. Obras fechadas*, s/f; Museo de La Plata, 1939). Asimismo, dentro del género de cabezas de indios y de gauchos, fueron varias las obras realizadas por el artista, existiendo más de una obra basada en los mismos bocetos. Hemos observado que retratos del mismo personaje, reciben diferentes nominaciones en las diferentes colecciones que actualmente integran.

4 Milcíades Alejo Vignati (1895-1978). Egresó en 1915 como Maestro y en 1918 como Profesor en Ciencias. Fue docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA hasta 1930 y a partir de ese momento de la Universidad Nacional de La Plata

5 Dictamen de la Comisión permanente de Jefes de Departamento (Frenguelli y Tribiño, 1937).

Ernesto Soto Avendaño nació en Olavarría, Provincia de Buenos Aires, el 6 de enero de 1886 y falleció en Buenos Aires el 30 de abril de 1969. Huérfano de madre desde edad temprana, su padre lo envió a realizar la carrera del sacerdocio al internarlo en el Seminario Conciliar de Villa Devoto. Las tallas antiguas y los viejos mármoles sacros que admiraba en los altares de la capilla del Seminario despertaron su vocación por el arte. Después de abandonar el Seminario y luego de una fuerte disputa y definitiva ruptura con su padre, partió solo a la gran urbe. “A partir de ese momento comenzó para mí la vida azarosa y dura... en adelante conocería los días sin pan, el descorazonamiento, la desesperación y todas las penurias que trae consigo aparejadas la pobreza...” (citado por Pennington, 1973, s/p). Trabajó como peón ferroviario, luego, como electricista pudo costearse los estudios en una academia particular. En 1911 pudo ingresar a la Academia Nacional de Bellas Artes donde se formó con profesores como Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, y alumno de escultura de Lucio Correa Morales.⁶ El academicismo impartido por su maestro, se hizo evidente sobre todo en sus primeras obras. Se graduó en 1914 como Profesor de Dibujo y Modelado. Participó del Primer Salón Nacional en 1911 con la obra *Anna*, y continuó en forma bastante regular con esta participación, adquiriendo el premio estímulo en los años 1913, 1914 y 1915. Otras obras premiadas en el Salón Nacional son *Adolescente* (2° premio, año 1918), *El Trabajo* (1° premio, año 1921), y *Gauche Abanderado* (Premio Presidente de la Nación, año 1948). En dos oportunidades gozó del premio adquisición por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes con: *Retrato del pintor H. Manzo* (año 1913) y *El Obrero* (año 1913). Recibió también el 1° Premio Municipal 1920 con la obra *Cansancio*, y el Gran Premio y Medalla de oro en la Exposición Comunal de Bellas Artes y Artes Aplicadas en 1928, ese mismo año ganó el concurso nacional para la realización del Monumento a la Independencia en Humahuaca. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas. Formó parte en reiteradas ocasiones del jurado del Salón Nacional entre los años 1922 y 1952, en la sección de escultura. Fue miembro de la comisión fundadora de la *Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores* creada en 1917, y presidente de la misma al año siguiente. Participó de *El Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas Independientes. Sin jurados y sin premios*, en obvia disidencia con el Salón Oficial (Muñoz, 2008).

⁶ Lucio Correa Morales fue una figura esencial del indigenismo argentino, y uno de los primeros escultores en nuestro país que se dedicara con ahínco a representar indígenas (Kuan Arce et al., 2009).

Desempeñó la actividad docente durante 33 años, siendo nombrado profesor de escultura en la Academia ANBA en 1923. Concurrió en 1924 y en 1933 al integrar la terna para el dictado de la cátedra de escultura de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP. En 1927 entró como interino, y al año siguiente como titular en la cátedra de Dibujo del Colegio Nacional de la UNLP. En 1928 fue designado profesor de escultura y jefe de taller en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.

Aunque gozó de gran reconocimiento en vida, paradójicamente “su nombre se encuentra ausente de la mayor parte de los relatos sobre historiografía del arte del siglo XX” (Fasce, 2014b, p. 34). Sólo el historiador del arte León Pagano le dedica unas líneas en su obra *El arte de los argentinos*, clasificando su obra en “tres momentos plásticos en el avance evolutivo de una carrera de temple acerado” (Pagano, 1937, p. 442). Las primeras obras remiten a una época de labor dolorosa plasmada en *La pena*, *Cansancio* y *El trabajo*. Luego le seguirán una galería de retratos, como los tan expresivos de Enrique Mouchet y Ricardo Levene y otros más como los de los pintores Francisco Villar, José Martorell, Indalecio Pereyra y el del pianista Rubine. Destacarán también entre los “penetrantes” ejemplares de la raza: *El domador don Florencio Velázquez*, *La tristeza del hombre del altiplano*, *Cazador de zorros*, *Flor de airampo* (Pagano, 1937, p. 442), alguno de ellos integra la serie de cabezas adquiridas por el MLP.

Su obra cumbre es el Monumento a los Héroes de la Independencia de Humahuaca. La historia del monumento se inicia en el año 1925 cuando el entonces diputado nacional por la provincia de Tucumán, Ernesto Padilla, promueve la presentación en el Congreso de la Nación de un proyecto para levantar en Humahuaca un Monumento Nacional a la Independencia. El 20 de julio de 1927, la comisión presidida por Ricardo Rojas, amparada en la Ley nacional n° 11383 da a conocer las bases para el concurso.⁷ Sólo podían participar en el certamen artistas de nacionalidad argentina, y podían solicitar pasajes de ida y vuelta a Humahuaca para conocer la región y poder elaborar una propuesta, beneficio del que gozó Soto Avendaño. Finalmente, en abril de 1928 fue declarado ganador con el proyecto *Tupac Amaru* (Fasce, 2017).

En la génesis del monumento se halla también el origen de las cabezas que hoy se exhiben en el MLP, por lo cual para este trabajo es de interés conocer el proyecto del Monumento en Humahuaca.

El Monumento a los Héroes de la Independencia a erigirse en Humahuaca, provincia de Jujuy, debía conmemorar a “los hechos históricos allí ocurridos y del patriotismo con que las poblaciones de esa región

⁷ Ley N° 11383, Monumento en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) (21 de octubre de 1926). *Boletín Oficial*.

de la provincia de Jujuy, contribuyeron a afirmar la emancipación argentina”.⁸ Luego de ganar el concurso, Soto Avendaño realizó una serie de viajes al noroeste donde hizo los estudios necesarios para la realización de las figuras del monumento y a partir de los cuales elaboró varias obras, entre las cuales se encuentran las 10 cabezas adquiridas por el MLP. En uno de dichos viajes se radicó un tiempo en dos estancias salteñas: la estancia de don Indalecio Gómez en Pampa Grande sobre el Aconquija y la estancia del Diputado Nacional doctor Abel Gómez Rincón en Yatasto, a poca distancia del Río de las Piedras, con el propósito de:

tomar apuntes de rostros e indumentarias de gauchos, domadores, hombres curtidos por la faena campesina, tomando como modelos a los paisanos de la región salteña. De igual manera lo hará en la zona de Humahuaca, estudiando rostros, actitudes y captando el rasgo casi imperceptible que el temperamento, el costumbrismo y la idiosincrasia traza en la personalidad y en el rostro de las gentes. (*Vida y Obra. Ernesto Soto Avendaño, s/f, s/p*)

En particular, uno de los viajes al norte lo realiza junto al pintor Ramoneda, acompañando al Jefe del Departamento de Arqueología y Etnografía del MLP, Fernando Márquez Miranda, quien ese enero de 1933 realizaba un viaje de campaña a los pucarás de Humahuaca y Caleta en la provincia de Jujuy.⁹ Algunos de los retratos de indios fueron realizados en esta oportunidad. Según consta en una carta que, por intermedio de su yerno, el artista enviara al museo de Gotemburgo, Suecia, junto con la donación de tres cabezas, dos de ellas son los mismos retratos de dos de las cabezas adquiridas por el MLP, Soto Avendaño señala:

Estas cabezas fueron realizadas en 1933. Estas cabezas las he realizado en Humahuaca Prov. de Jujuy como estudios para el grupo central del Monumento a la Independencia. Estos indios se dedicaban a cazar guanacos y vicuñas en los altísimos cerros que se extienden a ambos lados de la Quebrada y bajan luego a la Villa de Humahuaca para vender los cueros. Así los encontré yo y como les ofrecí pagarles me posaron durante una semana (Soto Avendaño, 1960, s/p).¹⁰

8 Ley N° 11383, Monumento en la Quebrada de Humahuaca, 1926, p. 836.

9 Es posible que la relación entre Soto Avendaño y Márquez Miranda se reforzara por compartir espacios universitarios afines. Como se mencionó, el artista fue profesor de dibujo del Colegio Nacional de la UNLP, al mismo tiempo que Márquez Miranda era profesor de historia de esa casa de estudios (Memoria del Colegio Nacional año 1924 y Márquez Miranda, 1967).

10 Según consta en una carta escrita por Soto Avendaño, las cabezas, tanto de indios como de gauchos, fueron realizadas en diferentes fechas que abarcan desde 1931 a 1935 (Soto Avendaño, 1950). Desconocemos el método de trabajo empleado por el artista en este caso, pero es probable que durante los viajes al norte solo hubiera tomado los apuntes y ensayado bocetos, que luego cobrarían forma y volumen final en su taller de Buenos Aires. De allí que las fechas de ejecución de las piezas no necesariamente coincidan con las fechas de los viajes y la elaboración de sus apuntes.

El viaje al noroeste impresionaría a nuestro artista quien, según sus palabras, allí pudo tomar conocimiento “del maravilloso paisaje que ofrecen las provincias norteñas y también del hombre americano, aún más extraño profundo y bello que el lugar o la tierra donde ha nacido y de la cual toma algunos caracteres que forman lo saliente o mejor lo fundamental de su personalidad” (Soto Avendaño, 1937, s/p).

El artista, en reiteradas oportunidades, presentó al monumento como su obra más relevante. En una de las conferencias que él mismo brindó, realizó un extenso elogio al indio a quien caracterizó como un ser en comunión física y espiritual con su ambiente, mucho más apto para la vida en el norte que el hombre moderno. “Fuerte, recio, incansable, sobrio, silencioso, contemplativo, observador curioso, con una curiosidad insaciable, una especie de poeta, de sacerdote, tal es el indio” (Soto Avendaño, 1942, p. 28).

Con respecto a los gauchos norteños, así los describía el escultor:

Desgreñados, hirsutos, trabajados por el hambre, por la intemperie, por el interminable bregar, maravillosos por su carácter, por la firmeza de sus líneas de tan fuerte sabor plástico, visten el poncho de lana, el sombrero retobado, con su barbiquejo de velludo cuero [...]. Jinete y cabalgadura forman una sola pieza, casi un mismo ser (Soto Avendaño, 1942, p. 19).

Estos hombres y mujeres moldeados en arcilla dieron forma y rostro a aquellos héroes anónimos de las luchas emancipadoras de la independencia, que el artista homenajeó en el bronce. Según consta en la memoria que el artista presentó durante el concurso, Soto Avendaño sostenía haberse basado en la evocación de los *héroes legendarios* que Leopoldo Lugones describió en *La Guerra Gaucha*, texto que narra los combates de las milicias rurales salteñas comandadas por Güemes (Fasce, 2017, pp. 193-194).

Escapa al alcance de este trabajo una descripción detallada del monumento a los Héroes de la Independencia de Humahuaca. Nos circunscribimos a una valoración de aquellos aspectos que resultan de interés en tanto y en cuanto son compartidos por el conjunto escultórico de las cabezas adquiridas por el MLP.

Las cabezas

Las cabezas que posee hoy el MLP, si bien comparten con el monumento aquellos estudios preliminares realizados durante los viajes al noroeste, constituyen, en sí, una obra aparte.¹¹

¹¹ Es de notar que, según un listado de obras, perteneciente al archivo personal del escultor, habrían sido las obras en bronce adquiridas por el MLP y según las refiere esta fuente serían

Al adquirir las piezas, el MLP le solicitó al artista una relación de la obra realizada y los motivos que la habían inspirado. La carta, fechada el 8 de marzo de 1937, nos permite conocer su metodología de trabajo, así como su concepción de la tarea artística. Es su deseo que el breve comentario que vierte en la carta:

[...] muestre más claramente el trabajo del escultor y arroje más luz sobre el extraño simbolismo de esas presencias. A menudo el escultor, a pesar suyo no hace sino ir fijando o escribiendo los signos exteriores de las formas vivientes sin aclarar sin embargo su sentido que permanece oculto, misterioso, arcano (Soto Avendaño, 1937, s/p).

Según expresa el artista, su primer contacto con el territorio le permitió:

[...] tomar conocimiento del maravilloso paisaje que ofrecen las provincias nor-teñas y también del hombre americano, aún más extraño profundo y bello que el lugar o la tierra donde ha nacido y de la cual toma algunos caracteres que forman lo saliente o mejor lo fundamental de su personalidad; lo que es natural si la ley biológica de medio y ambiente que preconizara Taine en sus conferencias sobre filosofía del arte, es aceptable y si aquellas profundas palabras que Eliseo Reclus pusiera como portada a su grande obra 'El hombre y la tierra', deben conceptuarse como verdaderas (Soto Avendaño, 1937, s/p).

Resulta interesante la postura que adquiere el artista frente a su objeto de observación, al advertir en ella trazos del pensamiento positivista que fuera dominante fundamentalmente en el ambiente científico decimonónico. El escultor cita al filósofo e historiador francés Hipólito Taine, cuyo pensamiento se inscribe dentro del movimiento positivista y para quien la observación constituye la única vía que permite llegar al conocimiento del hombre. Según el filósofo francés, las cualidades morales de un pueblo quedan determinadas por tres leyes sociales, o tres fuerzas primordiales: raza, medio y momento. Con raza se refiere Taine a ciertas disposiciones innatas y hereditarias propias de cada pueblo, como una huella primitiva que persiste con el tiempo. Sobre esta naturaleza primitiva, el medio y el tiempo trazan las huellas secundarias y producen un carácter dado a un pueblo. El medio, es decir el clima, la geografía, el aire, sus paisajes, los alimentos, todo ello produce un sistema de necesidades diferentes, así como costumbres diferentes, y aptitudes diferentes (Taine [1864], 1955). Al igual que Taine, Soto Avendaño ve en las potencias exteriores las fuerzas que

"CABEZAS DEL MONUMENTO A LA INDEPENDENCIA" (*Índice cronológico de las obras de Ernesto Soto Avendaño. Obras fechadas, s/f, p. 2*)

moldean la interioridad del hombre americano, interioridad marcada por su raza.

El artista describe la impresión que causó en su conciencia la sensible observación que practicó al tomar contacto por primera vez con esos hombres y poder así modelar las cabezas de indios y gauchos. Hizo toda una descripción tanto de su fisonomía como del carácter que él interpreta como moldeado por el medio hostil y bravío y por las condiciones de lucha con las fuerzas y elementos de la naturaleza en la que desarrollan su jornada.

Yo señor Director, como otros artistas me trasladé a Humahuaca y allí hube de comprender el profundo sentido con que debían interpretarse palabras tan usuales como raza o estirpe. Meditando sobre ellas comprendí que lógicamente el monumento a la independencia era en cierto modo el homenaje a las virtudes de la raza y a la fuerza misma del hombre americano [...] al tratar de fijar por medio del modelado la singular estructura de esas cabezas de indios y de gauchos tuve noción clara y adquirí conciencia de los poderes y las fuerzas naturales que actúan ocultas en el hombre americano y cuya expresión o figuración externa eran esas vigorosas formas, eran esos huesos robustos y fuertes que forman el esqueleto, los pómulos protuberantes, el maxilar recio, el mentón fuerte, el prognatismo de la mandíbula, eran los maseteros desarrollados por el ejercicio de mantener los dientes apretados, era el frontal contraído por la atención, el ojo despierto y avisor, el mirar cejijunto, penetrante en el piramidal contraído da una fuerte expresión de fiera contenida, de voluntad irreductible de firmeza avasalladora (Soto Avendaño, 1937, s/p).

En relación a las piezas adquiridas por el MLP, Soto Avendaño escribe:

Las cabezas de indios que mostrará al público el Museo han sido realizadas en Humahuaca, Caleta y el Aguilar. – Las cabezas de gauchos respectivamente en las estancias de don Indalecio Gomez en Pampa Grande sobre el Aconquija y en la estancia del Diputado Nacional Dr. Abel Gomez Rincón en Yatasto, Salta, a poca distancia del Río de las Piedras. Tres de ellos son domadores de potros los otros dos remeseros o mensuales como allí los llaman (Soto Avendaño, 1937, s/p).

Las piezas moldeadas son retratos que incluyen cabeza y cuello. En algunos casos aparece parte del torso, pudiendo considerárselos bustos. Están fundidos en una sola pieza de bronce como escultura de bulto. En ellas el artista grabó su firma, lugar y fecha. También aparece grabado en el bronce la siguiente inscripción “FCION H. CAMPAIOLA. B.A.” que probablemente corresponde al sello del taller de fundición.

La notable individualidad que varios de estos retratos ofrecen se devela en el esmerado esfuerzo por representar los rasgos fisonómicos de los modelos. En palabras del propio artista, y, en clara concordancia con el pensamiento taineano: “Estudio con mucha seriedad mis modelos. En

ningún momento voy a ellos con ideas preconcebidas: los observo con detención y trato empeñosamente de comprender y fijar la oculta verdad de cada naturaleza” (Soto Avendaño, 1942, p. 27), “Amo la verdad sobre todo [...] es lo que busco, lo que quiero fijar en cada estatua” (*Vida y Obra de Ernesto Soto Avendaño*, s/f). Los cabellos texturados, las profundas arrugas, los surcos de la papada, las marcadas ojeras, las cejas levantadas, el entrecejo fruncido, el detalle de la barba y bigotes logrados a través de la textura, marcados tendones y venas en el cuello, vigorosas mandíbulas, prominentes pómulos y hundidas frentes, todo ello acentuado por el juego de luces y sombras (Figs. 1-10), confiere a los retratos un sensible realismo, que no oculta ni emociones, ni las marcas del tiempo. Aunque la mayoría son frontales, en algunos de ellos una leve inflexión del mentón hacia abajo, o un leve giro del cuello, logran aumentar la expresividad. Algunos retratos, como el de *Don Marcos Liendro* (Fig. 1), se destacan por su gran expresividad e inclusive dramatismo, que se advierte no sólo en la profundidad de las marcas que el tiempo ha dejado como arrugas, sino en sus cejas arqueadas, músculos tensos que se adivinan bajo la piel de la frente, entrecejo contraído y mirada entrecerrada.



FIGURA 1. Ernesto Soto Avendaño, *Don Marcos Liendro*, Domador, Pampa Grande (Salta) 1935, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

Asimismo, el escultor practica una cuidada observación de la indumentaria del indio y del gaucho que reproduce en algunos de los retratos. El domador *Don Florencio Velázquez* (Fig. 2) porta un sombrero de ala y plegada mediante un botón en la copa que sirve para prender el ala en la parte de la frente para que la misma no estorbe la vista. El sombrero se sujeta por medio de unas tiras de cuero atadas por debajo del labio.¹²

En particular, tres de las cabezas que retratan indios, recibieron un tratamiento formal diferente que las aleja del realismo de los restantes retratos. Nos referimos a *Joven India de Humahuaca* (Fig. 3), a *Chango de Caleta* (Fig. 4) y a *Indio del Altiplano* (Fig. 5).



FIGURA 2. Ernesto Soto Avendaño, *Don Florencio Velázquez, Domador*, Yatasto (Salta), 1935, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

12 Según los usos y costumbres en la indumentaria de la región “...(el ‘sombrero’)... Tenía ciertos detalles, muy acentuados por los tradicionalistas: el barbijo, sujetado bajo la barbilla o bajo el labio inferior o bajo la nariz, y terminando de vez en cuando en una borla, con un anillo corregido que servía para ajustarlo, quedando la borla siempre en el mismo punto [...] Otro detalle es la manera de llevar el ala delantera del sombrero, bien levantada, y el sombrero mismo a la nuca echado” (Lehmann-Nitsche, 1920, p. 84).



FIGURA 3. Ernesto Soto Avendaño, *Joven India de Humahuaca*, Jujuy, 1933, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.



FIGURA 4. Ernesto Soto Avendaño, *Chango de Caleté*, Jujuy, 1933/1934, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

El retrato de la *Joven India de Humahuaca* (Fig. 3) destaca por los rasgos apacibles, una superficie que, aunque de intencionada textura, ofrece escasos contrastes, con ciertas líneas que permiten destacar labios, ojos y cejas. Con estas suaves líneas logra transmitir la juventud de la modelo.¹³ El tratamiento texturado se aplica de igual manera a toda la superficie, tanto la piel como el cabello y la trenza, por lo que nos hace pensar que se trata de una decisión del artista que se aplica como forma de acabado y no como un medio para representar verosímilmente detalles naturalistas.



FIGURA 5 . Ernesto Soto Avendaño, *Indio del Altiplano*, Jujuy, 1933, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

13 Otra de las obras realizadas por el artista con esta misma nominación, *Joven India de Humahuaca*, en este caso en yeso, recibe también el nombre de *Flor de airampo* y pertenece hoy a los fondos del Museo Soto Avendaño en Tilcara (*Índice cronológico de las obras de Ernesto Soto Avendaño. Obras fechadas*, s/f, p. 3).

Chango de Calete (Fig. 4) también de rasgos apacibles, y superficie de escasos contrastes, refleja la juventud del retratado. Sin embargo, la postura asimétrica de la cabeza, que se inclina hacia un costado y se eleva junto con la mirada, así como los labios apenas entreabiertos le confieren a la obra mayor dinamismo y expresividad, dotándolo de cierta sensualidad. La superficie resulta más lisa que en el caso de la joven india, evidenciándose un texturado mayor sólo en la zona del torso.

En cuanto al *Indio del Altiplano* (Fig. 5) destaca la expresividad lograda a través de su boca entreabierta y sus ojos entrecerrados, así como una leve elevación del mentón. Nótese que porta un gorro con orejeras, probablemente se trate de un *chullo*.¹⁴

Para Soto Avendaño, su trabajo solo puede fijar “los signos exteriores de las formas vivientes”, sin por ello poder descubrir el sentido mismo que, según el autor “permanece oculto, misterioso, arcano” (Soto Avendaño, 1937, s/p). Esta idea del artista resulta coherente con el resultado de un análisis formal de las diez cabezas. La esmerada intención de reproducir fielmente los rasgos fisonómicos, no deviene en un retrato cientificista, frío o inexpressivo. Más bien todo lo contrario, son las elecciones formales del artista que al enfatizar las marcas que la intemperie, los años y la rudeza de sus vidas han dejado en esos rostros, en conjunción con ciertos gestos enigmáticos, sensuales o de ensoñación, confieren al retrato una profundidad espiritual que acentúa el misterio oculto en el hombre americano.

El historiador León Pagano así sintetizaba el trabajo artístico de este conjunto de cabezas, a las que citaba como *ejemplares de la raza*: “La individualidad por el carácter y la expresión por el sentido humano del modelo dan a estas esculturas un valor doblemente significativo. Cada forma es un problema, así como cada imagen es la síntesis de un alma” (Pagano, 1937, p. 442).

Desde el punto de vista iconográfico, estas cabezas en su conjunto pueden comprenderse dentro de lo que se denomina tipos regionales.

Abordar las posibles significaciones que disparan estas imágenes de indios y gauchos, tanto en el ámbito artístico como en el científico, entraña conocer el contexto histórico cultural y científico en que se gestaron.

Las primeras décadas del siglo veinte estuvieron signadas por los conflictos originados en el aluvión inmigratorio que desde fines del siglo anterior venía modificando el paisaje social y cultural de una nación en formación.

14 Chullo: (Del quechua *chúllu*). Gorro con orejeras, tejido en lana, con dibujos multicolores, usado en las regiones andinas para protegerse del frío. Es originario del altiplano andino del Perú. Expandido también en Chile, Bolivia, Argentina y Ecuador, donde se le usa para protegerse del inclemente frío de la puna.



FIGURA 6. Ernesto Soto Avendaño, *Don Miguel Ríos, Domador*, Pampa Grande (Salta), 1935, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

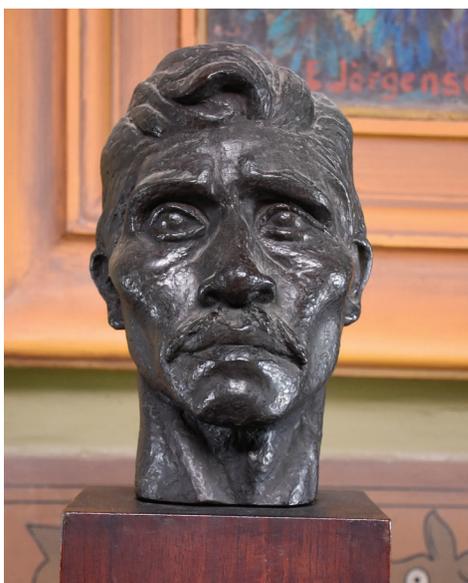


FIGURA 7. Ernesto Soto Avendaño, *Don Felipe Maidana, Domador*, Pampa Grande (Salta), Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

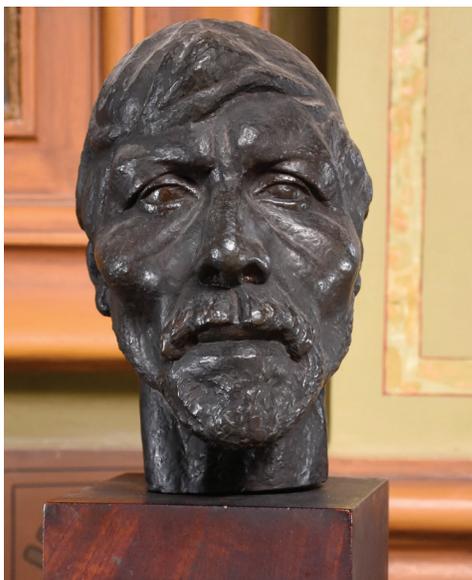


FIGURA 8. Ernesto Soto Avendaño, *Don Gregorio Espinosa, Remesero, Yatasto (Salta)*, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

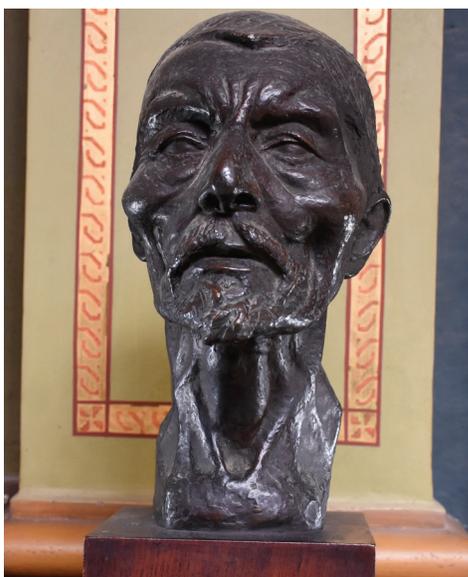


FIGURA 9. Ernesto Soto Avendaño, *Viejo Indio del Aguilar, Jujuy*, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

La cuestión del arte nacional quedó atravesada por los intereses ideológicos de una élite que buscaba crear una identidad construyendo una imagen de *lo argentino*, con el objeto de lograr una homogeneización de la población, cuya identidad se veía afectada por la masiva inmigración europea.

La cultura hegemónica del nacionalismo fijó los lineamientos doctrinarios que habrían de imponerse en el campo artístico, y fueron estos criterios los que imperaron en el Salón Nacional durante la década de 1920 (Wechsler, 1990). El reglamento de esta institución, escrito por Cupertino del Campo, privilegiaba a las obras de carácter nacional a la hora de otorgar los premios. Así y todo, el porcentaje de obras de carácter nativista no llegaría al 10% en las obras del Salón Nacional entre los años 1911 y 1945 (Penhos, 1993). Con la categoría *nativismo* se refiere a un conjunto de valores vinculados a la tierra y a la tradición, dignos de ser rescatados por medio de la imagen ya sea en paisajes, costumbres, tradiciones y tipos humanos (Penhos, 1993). En realidad, se podría hablar de una serie de categorías como indianismo, indigenismo, nativismo, criollismo, que englobaban diferentes tendencias y que tendrían en común el rescate de lo local, ya sea el paisaje, las costumbres, tradiciones y los tipos humanos.

Un análisis crítico de estas tendencias estéticas, en relación con el discurso nacionalista vigente, no tardaría en llegar. Penhos, al analizar la presencia de lo nativo en las obras expuestas en el Salón Nacional entre los años 1911 y 1945, señaló que el indio es representado destacando su pasividad, indolencia, resignación, y muchas veces inmerso en una atmósfera deshistorizada (Penhos, 1993), en coincidencia con Diana Wechsler quien señala que “la realidad social o histórica está ausente en las representaciones que se hacen de los *tipos* nacionales” (Wechsler, 1990, p. 95). En esta misma línea, Pablo Fasce, considera sobre el nativismo, “En líneas generales, las investigaciones más recientes coinciden en los términos con los que caracterizan a esta tendencia: estereotipante y retardataria porque ofrece un tratamiento del paisaje y de sus habitantes sin marcas de tiempo, de individualidad ni de conflicto social” (Fasce, 2014a, s/p).

Muchos de los aspectos con los que se calificó al nativismo resultan coincidentes con el discurso nacionalista de la época. Ricardo Rojas creó el concepto de indianismo, al entender éste como una fuerza elemental que impulsa la defensa de la patria. La herencia espiritual, nos provee la conciencia de la propia tierra, la emoción territorial, así como nos liga con el linaje más antiguo de las poblaciones del continente americano. Pero el escritor entendió al indio, no como una presencia concreta con una realidad dramática, sino como una referencia espiritual que llegaba del pasado. Para Rojas, el indígena era pasado (Lagos, 2014).

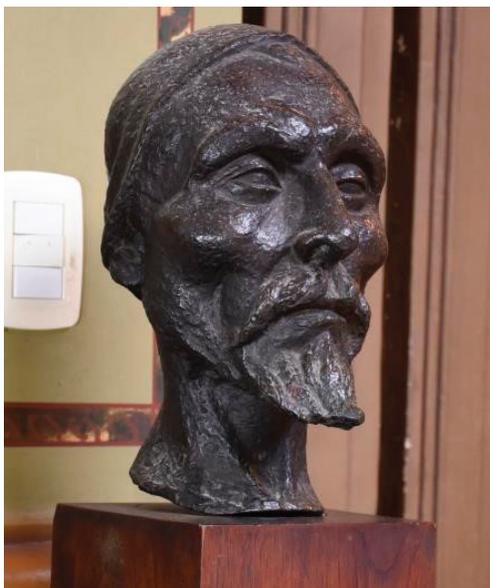


FIGURA 10. Ernesto Soto Avendaño, *Viejo Indio del Aguilar*, Jujuy, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

“La visión idealizadora del pasado indígena, el escamoteo de un tiempo y lugar precisos en las representaciones expresan algunos puntos de contacto entre gran parte de las obras de los salones y los escritos de Rojas” (Penhos, 1993, p. 30). De todos modos, Penhos en su estudio sobre las obras del Salón también analiza las discrepancias con el nacionalismo cultural, destacando aquellas iconografías que mostraban un cambio en la percepción y valoración del indígena. La obra de Soto Avendaño hay que analizarla dentro de este contexto.

Se podría decir que, su obra mayúscula, el Monumento a los Héroes de la Independencia de la Quebrada de Humahuaca, emparentada en sus orígenes con las cabezas adquiridas por el MLP, se ajusta a la doctrina euríndica, de emoción indígena y técnica europea. Se la ha identificado tanto con el nativismo como con el americanismo, dos tendencias que comparten elementos en común. Roberto Amigo calificó a nuestro artista como “representante de la recuperación del pasado americano” (Amigo y Díaz Ruiz, 2019, p. 19), al identificar al americanismo como “una afirmación en disputa que se sostiene en categorías diversas, entre ellas: eurindia, indianismo, incaísmo, nativismo e indigenismo” (Amigo, 2014, p. 31).

Ya hemos señalado que entre el nativismo como categoría estética y el nacionalismo cultural de Rojas hay ciertos puntos de contacto. El

nacionalismo de Rojas vinculó el alma nacional al territorio, la raza y la memoria de los pueblos. Pero, para Rojas el indígena era pasado, sólo su herencia era espiritual. Con ello contrasta la intención del escultor. Lejos del tratamiento acrítico, atemporal, estereotipante y sin conflicto asociado con el nativismo, el fuerte compromiso del artista para lograr la captación psicológica de sus retratados, a través de un lenguaje realista y de gran expresividad lo apartan de la “visión desnaturalizadora que tipifica los modelos a partir de la norma que los convierte a todos en imágenes agradables a la mirada burguesa, que busca reconocer a su patria y reconocerse en esas estampas atemporales”, según Wechsler caracteriza el rumbo estético del nacionalismo tradicionalista (Wechsler, 1999, p. 309). En este mismo sentido, Pablo Fasce reconoce en la obra de Soto Avendaño, “el elemento racial indígena como un factor de vínculo con el pasado, pero también *con el presente* y la esencia de la identidad argentina” (Fasce, 2017, p. 198, el resaltado es nuestro).

Las propias palabras del artista confirman su sensibilidad humana cuando describe al gaucha *Don Marcos Liendro* (Fig. 1) con estas palabras:

Quando se le mira caminar a pie, enhiesto, no parece que esta vida forzosamente dura y llena de sufrimientos, haya dejado mayores huellas en esta naturaleza recia y bravía. Sólo cuando se le mira el rostro, arado por profundas arrugas y con un dejo amargo en las comisuras de los labios, se advierte bajo esa seriedad hosca y huraña una especie de tristeza que se esfuerza por ocultarse, y cuando la mirada aguda y penetrante del escultor avezado a ver formas y descubrir su sentido, va fijando uno tras otro todos los pequeños detalles que rodean los párpados, cuando observa con detención el ojo, ve tras la mirada vieja y cansada los padecimientos y las agonías de estas vidas acostumbradas a luchar y a vencer (Soto Avendaño, 1942, p. 27).

No olvidemos que el artista vivió la tristeza de una gran soledad interior y supo de las dificultades de la vida luego de arduas faenas, ya sea en la cosecha o en los talleres ferroviarios (Pennington, 1973). Aquella experiencia de sus primeros años, lo acercaría a las penurias de la clase trabajadora y marcaría la gran sensibilidad social de su trayectoria como artista.

Asimismo, “sus lecturas de los grandes maestros como Nietzsche, Emerson, Whitman, Ibsen, Carlyle, le enseñaron el ‘concepto pagano de la vida’, opuesto al concepto cristiano y escolástico que había sido la base de su educación” (Pennington, 1973, p. 10). A través de la prosa supo este artista expresar su espíritu profundamente poético y sensible, encontrando en las palabras un medio idóneo de expresión. Así se expresa al enaltecer la figura del *hombre que vive en estado natural*:

El hijo montaraz de los valles y de la montaña vive más en lo infinito que en lo relativo del mundo; más aún: éste es su verdadero estado. Se advierte que esta criatura está ligada por su cordón umbilical a la tierra, cuya fuerza elemental acciona profundamente sobre él e informa la estructura de su religión. Este ser no siente su individualidad, sino que vive al unísono con las cosas que lo rodean y es una de ellas; algo hay en él de hombre árbol o de hombre piedra; por eso en el fondo de sus ojos dormita una luz que es reflejo de las potentes fuerzas que conciertan la vida de la quebrada y al asomarse a ellos, con el afán de investigar se experimenta el estupor que produce el misterio (Soto Avendaño, 1942, p. 36).

En contraste con la mirada telúrica del artista, la arqueología ofrece un panorama diferente, aunque no tan alejado.

Las ciencias y el discurso nacionalista

A inicios del siglo XX se produjeron las primeras investigaciones arqueológicas en la zona de la Quebrada de Humahuaca. Luego de una primera campaña conformada por los científicos suecos, los argentinos Juan Bautista Ambrosetti y Salvador Debenedetti, iniciaron las primeras excavaciones sistemáticas.¹⁵

En esta misma época, la arqueología terminaba de definir a su objeto de estudio como aquellas culturas ya extintas y sin escritura, cuyo conocimiento se aseguraba a través del estudio de su cultura material.

En el contexto de época, tanto la disciplina arqueológica como la antropología jugaron un papel activo en la consolidación del discurso nacionalista (Mancini, 2016). La autora citada analizó el caso de la Quebrada de Humahuaca destacando la contribución que realizaron los científicos de esas disciplinas en la apropiación simbólica y concreta de los *sitios arqueológicos* otrora habitados por las antiguas poblaciones prehispánicas. La arqueología, con el estudio de la cultura material venía a subsanar la falta de conocimiento de la cultura *espiritual* (mental) y de las peculiaridades raciales de las poblaciones originarias; dado que “carentes de registros escritos, sin signos gráficos como los mayas de Yucatán o los aztecas de México, con tradiciones históricas válidas solo para el Perú, el conocimiento solo podía proceder de las excavaciones arqueológicas” (Podgorny, 2004, p. 164). A diferencia de lo que ocurría con el material viviente, que corría el riesgo de perderse contaminado por la cultura de los blancos; las tribus del pasado estaban protegidas por

15 La mayoría de los estudios sobre la historia de las investigaciones arqueológicas de la Quebrada coinciden en considerar como la primera expedición a la realizada por un equipo sueco en 1901, dirigida por Adolf E. Nordenskiöld e integrada por Eric Boman y George von Rosen (Mancini, 2016).

sus tumbas. Y el objetivo del estudio de su cultura era:

...dar un cuadro lo más exacto posible de la misma en el momento del descubrimiento de América tratando de eliminar todos aquellos elementos de cultura adoptados con posterioridad. La reconstrucción de la cultura indígena verdadera traía como consecuencia la posibilidad de comprobar cuán lejos esta había llegado en su propio desarrollo antes de la llegada del hombre blanco (Podgorny, 2004, p. 165).

En este contexto no sorprende la consideración de Debenedetti que en 1918 escribía “la Quebrada de Humahuaca debe ser considerada, desde un punto de vista arqueológico, como un vasto osario de culturas extinguidas...” (Debenedetti, 1918, citado por Mancini, 2016, p. 348) y que: “no habrá contendientes en el reparto de la herencia indígena: la ciencia será su única y universal heredera” (Debenedetti, 1917, citado por Mancini, 2016, p. 335).

El debate científico de la época en la arqueología americana en general y argentina en especial, se vincula con el pensamiento nacionalista. Recordemos que Rojas, de manera concordante, se propuso rescatar al indio como una referencia espiritual que llegaba del pasado, antes que como una presencia contemporánea concreta (Funes y Ansaldi, 2004, citado en Adamovsky, 2016, p. 3). Esta ligazón aparece palmariamente en la temprana publicación *Los aborígenes argentinos* (1910), donde dos miembros del MLP, Félix Outes, antropólogo, secretario y director de publicaciones y Carlos Bruch, jefe de la División Zoología presentan el primer manual de síntesis sobre los pueblos indígenas argentinos. En el prefacio retoman una frase de Ricardo Rojas: “esta restauración del propio pasado histórico, debe hacerse para definir nuestra personalidad y vislumbrar su destino” (Outes y Bruch, 1910, p. 5; citado en Podgorny, 2001, p. 15). Editado con el formato de los manuales escolares, tuvo gran difusión con varias ediciones hasta 1950. El libro resume con documentos gráficos “los antecedentes reunidos hasta ahora a propósito de los habitantes prehistóricos de la República, los que existían en el momento de la conquista y los que aún subsisten, precariamente, en algunas localidades lejanas” (Outes y Bruch 1910, p. 5; citado en Podgorny, 2001, p. 15). Los autores señalan el poco conocimiento que se poseía de algunas de las *viejas culturas* como consecuencia del estado de los estudios en ese momento. Los pueblos aborígenes son descriptos por sus caracteres físicos, aspecto exterior, lengua, usos y costumbres. La descripción se hace en tiempo pasado, a pesar de que se aclara su estado actual y se reconoce la supervivencia de los indígenas. Esto concuerda con la idea de una prístina pureza indígena, cuyos descendientes contemporáneos a Outes y Bruch, ya no comparten (Podgorny, 2001).

Las supervivencias culturales en los indígenas contemporáneos sobreviven precariamente y se hallan contaminadas y corrompidas, de tal modo que no es posible atribuirles la misma dimensión cultural que a aquellas *viejas culturas* arqueológicas.

De todos modos, los arqueólogos reconocen ciertas supervivencias reinantes heredadas desde siglos, pero más bien como fuente de conflictos en el trabajo de campo, entre ellas las *supersticiones* que perdían su interés científico para ser simplemente un escollo a superar:

[...] junto con la descripción de los obstáculos que las *supersticiones* de los lugareños imponían al normal desarrollo de las excavaciones, Ambrosetti no dejaba de reconocer el derecho de los campesinos a resistirse a la *profanación científica*, resistencia que él buscaba superar mediante un esfuerzo *diplomático* de persuasión (Nastri, 2014, p. 262).

Se hace claro que la perspectiva teórica de la arqueología de la época se vincula con las tendencias nacionalistas si prestamos atención a su práctica:

A principios de este siglo, los arqueólogos buscaron una vez más reforzar los vínculos entre su disciplina y las historias nacionales, y los académicos prestaron más atención a la distribución geográfica de tipos y grupos de artefactos, tratando de asociarlos con grupos históricos (Trigger, 1989, citado en Politis, 2005, p. 197).¹⁶

Precisamente, la arqueología alcanzó importancia histórica por la búsqueda de series con las que sistematizar las secuencias culturales prehispánicas (Politis, 2005).

A su vez, los enlaces con el nacionalismo, coinciden y resuenan con la corriente histórico-cultural en antropología que se arraigará fuertemente en el país entre 1920 y 1970:

En América Latina, las síntesis histórico-culturales de regiones y áreas se convirtieron en el objetivo principal, lo que implica un enfoque histórico directo. La clasificación y la tipología fueron los métodos arqueológicos centrales. En este contexto, la idea de difusión surgió como un concepto clave (Politis, 2005, p. 198).¹⁷

Estas ideas provenientes de la Escuela de Viena de antropología, basadas en el llamado *Método Histórico-Cultural*, comenzaron a expandirse

16 "At the beginning of this century, archaeologists once again sought to reinforce the links between their discipline and national histories, and scholars paid more attention to the geographical distribution of types and clusters of artefacts, trying to associate them with historical groups." (Trigger, 1989, como se citó en Politis, 2005, p. 197) Todas las traducciones son propias a no ser que se indique lo contrario.

17 "In Latin America, culture-historical syntheses of regions and areas became the main objective, involving a direct historical approach. Classification and typology were the core archaeological methods. In this context, the idea of diffusion emerged as a key concept" (Politis, 2005, p. 198).

en la Argentina a través de conferencias, artículos y libros escritos en español por José Imbelloni. A partir de 1920, este Doctor en Ciencias Naturales que había estudiado en Italia, ejerció una importante influencia en las sucesivas generaciones de antropólogos argentinos.

El objetivo principal de la corriente fomentada por Imbelloni era proveer una idea sobre las relaciones entre el hombre y la civilización y para llegar a ello proponía tres características principales en la definición de las culturas: “(a) the outstanding originality of their component elements, (b) the constant association of their elements, and (c) the cultural traits used to define a ‘culture’ had to belong to all sectors of human activity” (Politis, 2005, p. 199). Según esta definición, la cultura era considerada un *tipo* de civilización que implicaba un territorio y una cultura –patrimonio– material (Politis, 2005); es decir, “una entidad abstracta [ontológica] y potencial del espíritu humano de una sociedad humana organizada” (Podgorny, 2002, p. 16).

Esta tendencia, también conocida como difusionismo, se concentraba en el estudio de culturas que desarrollaban invenciones independientes o paralelas, o también en la identificación de centros desde los cuales se difundían invenciones materiales o simbólicas por guerra, migración o contactos. Articulaba en la diacronía y la sincronía los centros culturales y sus periferias, y en base a ello podía construir una secuencia temporal donde ciertas invenciones más antiguas se correspondían con un centro de creación cultural original. Es decir, que la difusión de rasgos culturales, la construcción de secuencias, y la definición de tipos de ‘civilización’ son centrales a este enfoque en antropología.

En el marco de la teoría arqueológica reseñada podemos ubicar al arqueólogo Fernando Márquez Miranda, con quien Soto Avendaño viajó al norte argentino, y a Milcíades Vignati en la década de 1930. Estos dos profesores del museo, como Jefes de Departamento, imprimieron con fuerza sus concepciones de la práctica arqueológica y antropológica. Entre sus funciones estaba la de admitir o rechazar donaciones y compras de colecciones (Pupio, 2011) como es el caso de las cabezas.

El conjunto escultórico fue adquirido por el MLP en 1936 y se decidió exhibirlo con la distribución de las cabezas en la rotonda del primer piso del edificio.¹⁸ La elección de este lugar puede interpretarse en relación con el plan del fundador del museo, Francisco Moreno. Éste

18 Si bien es la dirección del MLP la que decide el lugar de ubicación del conjunto escultórico; Soto Avendaño es consultado acerca de las placas de bronce que ilustraron con sus títulos las respectivas cabezas. El MLP le envía al escultor 16 distintos modelos para que aquél elija el más adecuado (*Carta del secretario del MLP al Profesor Ernesto Soto Avendaño, La Plata diciembre 19 de 1936*).

deseaba conformar un museo general con dos finalidades fundamentales, por un lado, la instrucción pública, y por el otro la investigación en historia natural. Como museo de ciencias naturales debía incluir la historia propia del territorio provincial, pero también el nacional y el americano y los logros de la ciencia; y como espacio dedicado a la instrucción de los habitantes de la provincia, tenía que mostrar, a su vez, los logros de la industria, el comercio y el arte. La teoría de la evolución será la forma de integrar estos contenidos y plasmarla en la materialidad del edificio. Para el propósito de Moreno, la planta circular del edificio y sus recorridos eran esenciales para poder conjugar las ideas de evolución y progreso indefinido. La organización del museo y la forma de exhibición debían permitir que el visitante viera allí su árbol genealógico completo. Las galerías de exhibición se encuentran en la gran rotonda central, un espacio jerarquizado donde, al decir de Moreno “nace y concluye la vida...” (Riccardi, 1990, p. 3)

En ese espacio central una serie de pinturas murales que representan animales prehistóricos hoy extintos, paisajes geológicos, y escenas de la vida cotidiana del hombre primitivo del territorio argentino ofrecen una interpretación científica del material expuesto a lo largo del recorrido de las salas (Podgorny, 1995). La inclusión de las bellas artes se explica por la intención de Moreno de incluirlas como etapa culminante de los logros humanos.

Las cabezas ubicadas en ese contexto jerarquizado, conforman un eslabón más en la cadena evolutiva que concatena en el territorio natural los tiempos prehistóricos con el tiempo presente.

Ahora bien, más allá de la cualidad y valía artística de las obras, nos preguntamos por el sentido que asumieron estas cabezas al ser adquiridas por el MLP. El interés de la institución por el conjunto escultórico quedó plasmado en la Memoria del Museo del año 1936: “Esta adquisición representa para el Instituto la incorporación a sus colecciones de materiales de gran valor etnográfico, tratándose como se trata, por otra parte, de piezas únicas” (Museo de La Plata, 1936, p. 79). Asimismo, unos años más tarde se agregaría que estas cabezas, junto con otras realizadas por el artista Franco Furfaro, poseen “valor científico y artístico” (Museo de La Plata, 1939, p. 135).

Entendemos que tanto Márquez Miranda como Vignati, tuvieron un rol decisivo en la adquisición de las cabezas, ya que como Jefes de Departamento eran los referentes para la consulta y toma de decisiones al respecto. En este sentido interpretamos que los dos científicos podrían haber coincidido en apreciar la cualidad tipológica cultural sintetizada por las cabezas de Soto Avendaño. Como ya indicamos, los

antropólogos pueden ser inscriptos en la corriente teórica de la escuela histórico-cultural, para la cual la determinación y definición de tipos de civilización es su principal objetivo. Y es posible entonces que, la acertada caracterización física de los descendientes regionales de las antiguas culturas prehispánicas haya sido uno de los aspectos más apreciados por estos científicos al momento de decidir la adquisición de las cabezas. Por lo que el valor etnográfico de las esculturas empata con el artístico (*ser piezas únicas*).

A esto podemos agregar que Vignati desaprobaba la estampa alterada de figuras que pretendan representar un tipo cultural en lugar de otro:

En el campo de nuestra etnografía, solo se había puesto en práctica la fácil adaptación de una figura atribuyéndola a una finalidad distinta a su verdadera procedencia. Ese tipo tan particular de engaño, realizado, por cierto, sin mayores consecuencias, tenía sus especímenes más caracterizados en estampar la muy conocida figura de un indio ona como la de un michilingue, o la de proporcionar un paisaje del delta paranaense como si fuera del Chaco (Vignati, 1944).

A su vez, este vínculo ineludible entre el área o región geográfica y el tipo étnico se asentaba en la Antropogeografía, para la cual el peso geográfico se concreta como determinaciones mesológicas. Y precisamente una de las reglas que condicionaron el estudio de los pueblos originarios de Argentina en la década de 1930, fue la determinación geográfica en la disposición de los tipos humanos (Podgorny, 2002, p. 14).

En clave artística y científica las cabezas son leídas como una galería de tipos regionales, una serie tipológica que se encuadra dentro de otra más general que es la de los tipos humanos. Interpretamos entonces que la adquisición de estas cabezas por parte del museo genera una suerte de operación que podríamos resumir en un cambio semántico: héroes legendarios devenidos a tipos regionales-culturales.

Y esta operación no está alejada de las propias consideraciones de la antropología respecto del rol destacado que los pueblos originarios tuvieron en la defensa del territorio. En este momento se hace más evidente el pasaje de los pueblos originarios a la historia de la civilización nacional. Definidos como héroes, identificados con el territorio, los indígenas son incorporados a los capítulos iniciales de esta Nación Argentina, que vive desde un tiempo inmemorial (Podgorny, 2002, p. 9). El antropólogo Roberto Lehmann-Nitsche, Jefe del Departamento de Antropología del MLP entre 1897 y 1930, destacaba la valía de algunos esqueletos exhibidos en las vitrinas del museo, como

el cacique Inacayal; su mujer Margarita, hija del cacique Foyel, como representantes de los antiguos señores de las pampas y San Slick, un indio tehuelche que trataba con el [explorador] Musters. Cuyos restos conformaban un panteón

de héroes autóctonos que defendieron el suelo patrio de la pampa contra los intrusos invasores de raza ajena ('huinca') (Lehmann-Nitsche, 1927, p. 257, como se citó en Podgorny, 2002 p. 9).

Reflexiones finales

Al igual que muchos artistas de la época, Soto Avendaño se inserta en la corriente de aquellos que, por medio de la pintura de paisajes, temas folklóricos o tipos regionales, buscaba producir aquello que la crítica en su época consideró como el verdadero arte nacional. Dentro de esta generación de intelectuales y artistas muchos de ellos manifestaron un profundo interés por los indígenas, incluyéndolos como protagonistas de sus obras de arte (Mancini, 2016). No obstante, lo indígena cobraba sentido en tanto y en cuanto se combinara con lo hispano en pos de lograr un “equilibrio de todas las fuerzas progenitoras, dentro de la emoción territorial” (Rojas, 1910, citado por Lagos, 2014). De esta manera, como sostiene Fasce, el pasado precolombino se actualizaba en “el proceso de construcción de la nueva identidad moderna [...] se evidencia una valoración positiva del indio, al que se asocia con valores de la sensibilidad estética que son postulados como atemporales” (Fasce, 2014b, p. 38). En consecuencia, el indígena era representado de forma atemporal, o de un tiempo pasado, de forma tal que no entrara en conflicto con la identidad nacional que se buscaba legitimar (Mancini, 2016, p. 349).

Consideramos que existen diferencias en las decisiones estilísticas y compositivas tomadas por el escultor a la hora de afrontar ambas obras, la del Monumento y la de las cabezas de indios y gauchos adquiridas por el MLP. En cuanto a la primera se advierte en la figura de los gauchos un dinamismo y actitud de lucha propias de la heroicidad de su gesta. En cuanto a los indios del monumento, hay una intención de dotar a las figuras de un sentido alegórico, transmisor de una espiritualidad ancestral, que conjuga mejor con la atemporalidad de las tendencias acordes con el nacionalismo.

Por su parte, las cabezas de indios y gauchos modeladas por Soto Avendaño presentan ciertos matices desde nuestro punto de vista. La elección de estilos da a sus figuras un mayor realismo y una presencia más tangible, en consonancia con la valoración del poblador contemporáneo que adivinamos en el propio discurso del artista (Soto Avendaño, 1942). El especial y dedicado tratamiento que el artista imprime a sus retratos, pone de manifiesto su explícita intención de representar al retratado, fácilmente identificable por sus rasgos fisonómicos. Un hecho anecdótico podría sugerirnos la

fuerza retratística con que el escultor dio forma a sus héroes. Al visitar Humahuaca, al bisnieto del artista, Alan Haksten, se le acercó un vendedor de la plaza y le dijo, mirando al monumento, que uno de ellos era su abuelo (A. Haksten, comunicación personal, 30 de septiembre de 2021).

Por otra parte, cabe destacar que es posible notar un tratamiento particular con al menos tres de las cinco cabezas de indios: *Joven India de Humahuaca* (Fig. 3), *Chango de Calete* (Fig. 4) e *Indio del Altiplano* (Fig. 5), procedimiento que las aleja del realismo de las siete restantes. Las sutiles expresiones, tanto en sus miradas de ensoñación como en sus bocas levemente entreabiertas, podrían intentar transmitir un sentido espiritual de las presencias, como si lo que el artista quisiera captar estuviera más allá de lo corpóreo. Así se pronunciaba Soto Avendaño respecto del indio en una conferencia dictada en el año 1941 acerca del Monumento a la Independencia: “los ojos de mirada indefinible, a veces mansos, otras altivos, puestos en la lejanía, o tal vez, lo más seguro, mirando hacia adentro, en los maravillosos paisajes de su alma” (Soto Avendaño, 1942, p. 31). Esta distancia que capta el artista e intenta transmitirnos, se puede relacionar con la tendencia nativista de rescatar al indígena como presencia espiritual de una cultura ancestral, como transmisor de esa “emoción territorial” que asocia Rojas con el indianismo.

Llama la atención un hecho relacionado con el sitio escogido por el jurado del concurso para el emplazamiento de la obra del Monumento a la Independencia de Soto Avendaño, el cerro Santa Bárbara. Dicho lugar, tal como el mismo artista observó: “fué un enterratorio indígena, un antigal [...] En él los indios depositaban sus muertos, junto con sus vasos, ánforas y hachas de piedra.” (Soto Avendaño, 1942, p. 12). Según Pablo Fasce “no existe prueba arqueológica que permita confirmar esta aseveración” (2017, p. 198). Sin embargo, tal como lo confirman testimonios del lugar, durante las excavaciones para nivelar el terreno y comenzar a cimentar el enorme monumento los restos óseos fueron removidos, muchos en presencia de familiares, y trasladados al nuevo “campo santo” ubicado a cien metros del primero (Elizarián de Aramayo, 2005, citado por Aparicio, 2017, p. 43). La investigadora Mancini (2016) lee este acontecimiento a la luz de las propias reflexiones del escultor, quien concibe a la figura central que corona el conjunto alegórico del monumento, como la nueva y joven nación: “igual a un dios pagano. En él he querido simbolizar la potencialidad del pueblo argentino [...]. Bajo sus pies la tierra está viva, poblada con las grandes formas de su pasado; él, en tanto, tenso el rostro, con total ímpetu, da el grito de independencia que resuena por toda la quebrada” (Soto Avendaño, 1942, p. 20). Mancini considera este pensamiento del

artista inserto “en el nacionalismo [...] que, entre otras cosas, anclaba la identidad a la tierra y lo que surge de ella, elocuente y misterioso a la vez. Así, las poblaciones nativas se convertían en un “objeto” de atracción y estudio para las ciencias y para las artes...” (2016, p. 346). A nuestro entender, no fue el artista el responsable de la elección del sitio de emplazamiento del monumento, de hecho, ello contrasta con la notable sensibilidad manifiesta por el artista, y con el respeto por él demostrado hacia los antiguos y contemporáneos habitantes de estas tierras, respeto que se evidencia en sus discursos (Soto Avendaño, 1942) y en las propias cabezas objeto de este estudio. Más aún, dichas presencias ancestrales concentradas en ese espacio geográfico, el cerro Santa Bárbara, podrían haber funcionado como fuente de inspiración potenciando el mensaje a transmitir, tal como lo admite el artista en el párrafo arriba citado.

En tal caso, podríamos pensar que en Soto Avendaño habría un reconocimiento a la continuidad cultural entre aquellos “primitivos hijos de esas tierras” y aquellos indios que él mismo encontrara “en los más apartado de los cerros, a 10, a veinte leguas de toda población” (Soto Avendaño, 1942, p. 28). Esto se evidencia en una de sus más tempranas conferencias, cuando el monumento era apenas un proyecto, cuando el artista resalta que para su propósito consideró oportuno tomar como fuente “al mismo hombre americano cuyos vástagos permanecen en el norte como últimos reductos de esa vieja y altiva raza indígena” (Soto Avendaño, 1930, p. 18, citado por Fasce, 2017, p. 197).

Aún con sus propios matices, sus últimos gestos ratifican su respeto por los pobladores del noroeste. Para la investigadora Mancini “la obra de Soto Avendaño se puede inscribir en el Nativismo, reflejando en general una postura conservadora” (2016, pp. 346-347). Sin embargo, esta investigadora coincide con la valoración que realiza Fasce cuando considera que el gesto de Soto Avendaño al donar a Tilcara una porción importante de su obra es tal vez “el rasgo más radical del artista: en su decisión de volverse una figura del noroeste, pretendió expandir las redes institucionales hacia lugares que habían sido excluidos de la modernidad artística” (Fasce, 2014b, p. 42). El escultor donó en 1968 a la ciudad de Tilcara, Jujuy, 42 de sus obras. El Museo Ernesto Soto Avendaño fue inaugurado oficialmente años después de la muerte del artista, el 27 de enero de 1974, en la que fuera la casa del Coronel Don Manuel Álvarez Prado, héroe norteño de la Independencia. Asistiendo a su deseo, los restos de Ernesto Soto Avendaño descansan hoy en la ciudad de Tilcara (Fig. 11) (Haksten, comunicación personal, 20 de octubre de 2021).

Como en sus propias esculturas, luces y sombras libran el combate interior en el que se debate el alma del hombre.

Ubicadas en la rotonda del primer piso del MLP, las cabezas vienen a completar la secuencia evolutiva que concatena en el territorio natural los tiempos prehistóricos con el tiempo presente, según el partido conceptual del edificio del museo.



FIGURA 11. Tumba de Ernesto Soto Avendaño, Fotografía de Alan Haksten, Tilcara, s.f.

Referencias bibliográficas

- Amigo, R. (2014). La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo. En *La hora americana 1910-1950* [catálogo de exposición]. MNBA.
- Amigo, R. y Díaz Ruiz, E. (2019). *Barrer* [catálogo de exposición]. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. Disponible en: <<https://issuu.com/museofranklinrawson/docs/catalogo-barrer>> (acceso 20/09/2020).
- Adamovsky, E. (2016). La cultura visual del criollismo: etnicidad, 'color' y nación en las representaciones visuales del criollo en Argentina, c. 1910-1955. *Corpus* 6 (2). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1738>
- Aparicio M. E., Díaz, M. F. y Montenegro, M. (2017). Memoria, celebraciones y paisaje. El monumento a la Independencia como espacio de memoria social. *Estudios ISHiR* 17, 35-51. Disponible en: <<https://web3.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR/article/view/724>>.
- Fasce, P. (2014a). Los museos de Ramoneda y de Soto Avendaño. Tensiones del relato moderno. *Boletín de Arte* 14 (14). Disponible en: <http://sedi-ci.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39889/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (acceso 09/04/2019).
- . (2014b). Una modernidad situada. La obra de Ernesto Soto Avendaño en la región del noroeste argentino. *Estudios sociales del NOA* 13, 33-46. Disponible en: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/529/505>> acceso 09/04/2019).
- . (2017). *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)* [Tesis de Doctorado]. Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín.
- Freguelli, J. y Tribiño, A. (1937). Memoria del Museo Correspondiente al año 1936. *Revista del Museo de La Plata*, 13-62. Disponible en: <<https://publicaciones.fcnyu.unlp.edu.ar/rmlp/issue/view/276>>.
- Kuon Arce, E. y Gutiérrez Viñuales, R. (2009). *Cuzco-Buenos Aires: ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Universidad de San Martín de Porres.
- Lagos, G. (2014). El nacionalismo de Ricardo Rojas en tiempos del Centenario (1900-1916). *Cuadernos FHycS-UNJu* 45, 211-225. Disponible en: <<http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/154>>.
- Lehmann-Nitsche, R. (1920). El sombrero chambergo. *The Journal of American Folklore*, 33(127), 81-85. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/535123.pdf>>.

- Mancini, C. E. (2016). El nacionalismo y la consagración de los monumentos en la configuración de la Quebrada de Humahuaca como patrimonio cultural (1900-1950). En *Memorias del Encuentro Latinoamericano del Patrimonio Cultural del Bicentenario* (pp. 329-352). Memorias.
- Márquez Miranda, F. (1939). Cuatro viajes de estudio al más remoto noroeste argentino. *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, Sección Antropología I (6), 93-243. Disponible en: <<https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/issue/view/296>>.
- . (1967). Curriculum Vitae del Profesor Dr. Fernando Márquez Miranda. *Revista RUNA* 10 (1, 2).
- Muñoz, M. A. (2008). *Los artistas del pueblo 1920-1930*. Fundación OSDE.
- Museo de La Plata (1936). Adquisición de las cabezas escultóricas del profesor Ernesto Soto Avendaño. *Memorias del Museo correspondiente al año 1936* (pp. 79-82). Talleres del Museo.
- . (1939). El conjunto escultórico de cabezas adquiridas por el Museo de La Plata. *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, 135-138. Disponible en: <<https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/issue/view/297>>.
- Nastri, J. (2014). Investigadores, habitantes y restos arqueológicos. En *Multivocalidad y activaciones patrimoniales en arqueología. Perspectivas desde Sudamérica* (pp. 257-285).
- Pagano, J. L. (1937). *El arte de los argentinos*. L'Amateur.
- Penhos, M. (1993). Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945). En *5º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Pennington, I. E. (1973). *Vida y Obra. Seminario de Arte Argentino*, Archivo Ernesto Soto Avendaño.
- Podgorny, I. (1995). De razón a Facultad: Ideas acerca de las funciones del Museo de la Plata en el período 1890-1918. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre* 22, 89-104. <https://doi.org/10.34096/runa.v22i1.1318>
- . (2001). La Clasificación de los restos arqueológicos en la Argentina, 1880-1940. Primera Parte: La diversidad cultural. *Saber y Tiempo. Revista de historia de la ciencia* 12, 5-26.
- . (2002). La clasificación de los restos arqueológicos en Argentina, 1880-1940. Segunda parte: Algunos hitos de las décadas de 1920 y 1930. *Saber y Tiempo. Revista de historia de la ciencia*.
- . (2004). Tocar para creer. La Arqueología en la Argentina, 1910-1940. *Anales del Museo de América* (pp. 147-182). Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/111336>>.

- Politis, G. (2005). The Socio-politics of development of Archaeology in Hispanic South America. En P. Ucko. (Ed.), *Theory in Archaeology. A world perspective* (pp. 194-231). Routledge.
- Pupio, M. A. (2011). Coleccionistas, aficionados y arqueólogos en la conformación de las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata, Argentina (1930-1950). En M. M. Lopes y A. Heizer (Orgs.), *Coleccionismos, prácticas de campo e representações* (pp. 269-280). Disponible en: <<http://books.scielo.org/id/rk6rq/pdf/lopes-9788578791179-22.pdf>>.
- Riccardi A. C. (1990). Las ideas de ciencia y naturaleza que dieron origen al Museo de La Plata. *Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Serie Técnica y Didáctica* 18.
- Soprano, G. (2014). Lecturas, interpretaciones y usos de la 'Escuela Histórico- Cultural' en la producción arqueológica y etnográfica de Fernando Márquez Miranda. En R. Guber (Comp.), *Antropologías argentinas: determinaciones, creatividad y disciplinamientos en el estudio nativo de la alteridad* (pp. 87-128). Al Margen.
- Soto Avendaño, E. (1942). El monumento a la Independencia en Humahuaca, Buenos Aires, *Liga Argentina de Educación*.
- Taine, H. [1864] (1955). *Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*. Aguilar.
- Vignati, M. A. (1944). Falacias iconográficas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* tomo 4, 259-266. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/25463>>.
- Wechsler, D. (1990). Salón de Bellas Artes, promotor de vocaciones nacionalistas (1920-1930). En 2° *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 88-102). CAIA.
- . (1999). Impacto y Matices de una Modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. En J. E. Burucúa (Ed.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política* (pp. 269-314).

Referencias documentales

- Carta del secretario del MLP al Profesor Ernesto Soto Avendaño*, La Plata diciembre 19 de 1936". [carta], Archivo Histórico del Museo de La Plata, SotoA_19_12_1936_LC Copiador_nº34_S.12, folio 290
- Índice cronológico de las obras de Ernesto Soto Avendaño. Obras fechadas* (s/f). Archivo Ernesto Soto Avendaño.
- Memoria del Colegio Nacional año 1924*, Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata.
- Soto Avendaño, E. (8 de marzo de 1937). *Ernesto Soto Avendaño al Sr. Director del Instituto del Museo, Dr. Joaquín Frenguelli, La Plata, Marzo 8 de 1937* [carta], Archivo Histórico del Museo de La Plata,

Soto Avendaño, Ernesto-S N° 98, año 1936.

—. (1950, 6 de mayo). *Ernesto Soto Avendaño al Sr. Director del Colegio Nacional de la Universidad de La Plata, Dr. José Armando Seco Villalba, 6 de mayo de 1950* [carta], Archivo del Colegio Nacional de La Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

—. (1960). *Ernesto Soto Avendaño a su yerno Bengt Haksten, 1960* [carta], Archivo Ernesto Soto Avendaño.

Vida y Obra de Ernesto Soto Avendaño (s/f.). Archivo Ernesto Soto Avendaño.

Anexo

Las 10 cabezas obras del escultor Soto Avendaño

En la siguiente lista se indican las 10 obras adquiridas por el MLP, numeradas y nominadas según se detalla a en las Memorias del Museo de La Plata (Museo de La Plata, 1936, p. 82):

DON MARCOS LIENDRO Domador. Pampa Grande (Salta)

DON FELIPE MAIDANA Domador. Pampa Grande (Salta)

DON MIGUEL RÍOS Domador. Pampa Grande (Salta)

DON GREGORIO ESPINOSA Remesero. Yatasto (Salta)

DON FLORENCIO VELÁZQUEZ Domador. Yatasto (Salta)

VIEJO INDIO DEL AGUILAR. Jujuy

JOVEN INDIA DE HUMAUACA. Jujuy

CHANGO DE CALETE. Jujuy

INDIO DE APARZO. Jujuy

INDIO DEL ALTIPLANO. Jujuy

Biografía de las autoras

Marcela Andruchow. Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes, UNLP y Museóloga, I.S.F.D y T. N° 8, Prov. de Bs As. Profesora Titular de Museología I y Museología II, Facultad de Artes, UNLP; y Profesora Adjunta en Historia Sociocultural del Arte, DAM, UNA. Es docente-Investigadora categoría 2. Subdirectora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, coordinadora de la Biblioteca y el Archivo y Centro de Documentación de IHAAA, FAD, UNLP. Dirige proyectos de investigación de colecciones de arte en museos e integra el proyecto Digitalización de bienes culturales mediante imágenes 3D, LALFI-CIOp (CIC-CONICET-UNLP). Ha publicado artículos de investigación de colecciones de arte, arte y patrimonio funerario y conservación y digitalización del patrimonio cultural en museos; y es compiladora del libro Colección de obras de la Facultad de Artes. Catálogo razonado y estudios críticos (2020).

Julieta Zulema Vernieri. Licenciada y Profesora en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es docente-Investigadora categoría 3. Codirige el proyecto de incentivos: “La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística, técnica y material de las obras”.

Anuario TAREA

LECTURAS

Mellado González, Leonardo. "50 años de la mesa de Santiago, resonancias, memorias y nuevas problemáticas de las voces del Sur", *TAREA*, 9 (9), pp. 234-240.



Migueli Lor

Nací el 5 de

de 1956 y m

siempre detrás

la ventana h

sentarme al

22 años despa

mi propio pa

terrenal - esq.

o - como decía Jesusa en una de esas

como a eso de los

50 años de la mesa de Santiago, resonancias, memorias y nuevas problemáticas de las voces del Sur

Leonardo Mellado González

Presidente Comité Chileno de Museos ICOM-Chile

*¿De qué manera puede el pensador 'pensar' Latinoamérica?
¿De qué manera debe el filósofo 'oponerse' (ponerse-ante) Latinoamérica?
¿Cómo debe el intelectual descubrir la Latinoamérica en la que viviendo y
conviviendo no llega a hacerla objeto de su propia reflexión?
(ENRIQUE DUSSEL, 1973)*

El 20 de mayo de 2022 se conmemoraron cinco décadas de la realización de la “Mesa redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo”, efectuada en Santiago de Chile en el año 1972. Y tal como hoy, dentro de las propias resoluciones de la Mesa se asumió que esta se llevaba a cabo en un momento en que la humanidad vive una profunda crisis.

En un contexto de cambios sociales, económicos y culturales, entre otros, se conformó un grupo multidisciplinario focalizado en la región. Por una parte, se invitó a profesionales externos al ámbito de la museología, pero estrechamente relacionados con el desarrollo económico y social latinoamericano

y, por otra, se convocó a museólogos de Latinoamérica, exclusivamente, para tratar los temas y las necesidades propias del territorio.

Así, junto a representantes de UNESCO y del Consejo Internacional de Museos (ICOM), una veintena de especialistas latinoamericanos dialogaron sobre la relación de los museos con los medios rural y urbano, con el desarrollo científico y tecnológico y con la educación.

Citando las resoluciones de la mesa se señala que:

Los cambios sociales, económicos y culturales que se están produciendo en el mundo, y sobre todo, en muchas de las zonas subdesarrolladas, constituyen un reto a la museología –asumiendo que– El momento que vive la humanidad es de profunda crisis: La tecnología ha propiciado un gigantesco adelanto de la civilización que no va a la par con el desarrollo de la Cultura. Eso propicia un desequilibrio entre los países que han alcanzado un gran desarrollo material y los otros marginados del desarrollo y aun avasallados a través de su historia. La mayoría de los problemas que evidencia la sociedad contemporánea están enraizados en situaciones de injusticia y las soluciones son inalcanzables mientras éstas no se corrijan (Mesa Redonda de Santiago, 1972).

Frente a los problemas expuestos, las y los participantes consideraron que los museos tenían que asumir un rol decidido y activo en la educación de las comunidades. Para ello, debía propenderse a la constitución de museos integrados, que se incorporasen a la realidad de sus respectivos países y pudiesen recrear los contextos de los objetos que conformaban sus colecciones.

Bajo esa lógica, la crisis es entendida como una oportunidad de cambio para el concierto regional en una diversidad de aspectos en provecho de la sociedad de la cual el museo pasa a ser un actor fundamental, llamado a sumarse a las transformaciones en beneficio de los pueblos. Ello explica la propuesta del Museo integral, definido como:

... una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual; es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva (Mesa Redonda de Santiago, 1972).

Nace entonces uno de los pilares de la museología moderna, ratificada en la recientemente aprobada nueva definición de museos, hablamos del rol social de la institución al considerarse “al servicio de la sociedad”.¹

1 “Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que

Las problemáticas de los años sesenta incidieron en las conclusiones de la Mesa de Santiago de 1972 y hoy son también motivo de análisis y reflexión crítica de cara a un nuevo proceso regional de cambios y transformaciones, con estancamientos, retrocesos y avances en materia social, político, cultural, patrimonial y museístico, motivados por nuevas emergencias relacionadas con medioambiente, cambio climático, buen vivir y sustentabilidad, así como la valoración de nuevos (aunque no tanto) patrimonios, avances tecnológicos, miradas decoloniales y de resistencias, así como nuevas formas de vinculación (Mellado, 2022a).

Es en estos tiempos de conmemoración donde, los problemas de dicha contemporaneidad pueden ser distintos a los actuales en muchos sentidos, pese a esto, en ambos se observan resonancias comunes, como la necesidad de entender a los museos como espacios que colaboran con las sociedades en sus procesos de transformación, así como también de rearticular una mirada latinoamericana que nos ayude a enfrentar colectivamente nuestros problemas comunes desde la museología, pero no solo desde una teoría sino también desde una praxis transversal a todas las disciplinas que hacen parte o se encuentran dentro de los procesos museales como las artes, historia, antropología, ciencias, educación, conservación, medioambiente, entre otras.

Se trata, como señalaba Dussel, de:

“volcarse a la investigación de Latinoamérica como un todo sociocultural, a fin de discernir una antropología, una ciencia política, un humanismo –o una museología integral interdisciplinaria– que permita a nuestros dirigentes y políticos construir una sociedad más justa, más adecuada a las exigencias de nuestra existencia situada, nuestra existencia concreta que no puede ser sino latinoamericana, en un mundo que se unifica, en una civilización que respetando las particularidades se planetiza-. ¡A nosotros analizar y defender nuestra “particularidad” latinoamericana! (Dussel, 1973).

De igual forma, el artista plástico Joaquín Torres García en su Escuela del Sur, nos invitó a entender que “...nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte” (Torres García, 1943, p. 193).

investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos” (ICOM, 2022).

Y aunque no se trata de mirar dichas invitaciones de una manera nostálgica, es imperativo comprender que hoy siguen existiendo y se han generado un conjunto de necesidades que aquejan a las sociedades y los museos contemporáneos de América Latina y el Caribe. Algunos de estos desafíos son persistentes y de larga duración, otros han emergido en la crisis global desatada por la pandemia de la COVID-19 y los efectos del cambio climático. Pues, a pesar de la riqueza del patrimonio cultural y natural, la región debe seguir lidiando con la pobreza o desigualdad como retos persistentes que afectan el acceso a la cultura y la participación en la vida cultural de las personas, comunidades y pueblos.

Un ejemplo de ello es la brecha digital que ha sido profundizada durante la pandemia y reproduce las desigualdades entre el mundo rural y el urbano en cuanto a la participación como públicos en los museos de hoy. Junto con ello, la relación entre el medio ambiente y los museos es otro de los desafíos que se planteaban ya en 1972 y que en la actualidad resultan urgentes frente a la crisis climática.

Otro de los retos que se profundizan con la pandemia es el vínculo con las comunidades que puede disminuir la participación cultural y debilitar la función social del museo en sus labores de educación no formal, investigación y comunicación.

De igual forma las relaciones entre museología y enfoque decolonial, abre lecturas críticas sobre los museos en América Latina y el Caribe y propone la necesidad de generar orientaciones conjuntas para la acción concreta en lo que respecta a las políticas culturales, la gestión cultural y la museología. Este último esfuerzo contribuye por ejemplo a dar visibilidad al rol, historia y significación de los pueblos originarios y afrodescendientes de todo el continente frente a los contextos actuales, así como a los fenómenos migratorios y al trabajo con la agenda de la Década de las Lenguas Indígenas de Naciones Unidas,² integrando un enfoque intercultural abriendo discusiones sobre el diálogo entre las culturas y los procesos de decolonización en el mundo.

Todo ello, ayuda a generar conciencia respecto del rol de los museos y las instituciones culturales para con el desarrollo sostenible basado en el bienestar y el buen vivir, propia de la agenda internacional promovida por Naciones Unidas: Agenda 2030 de Objetivos de Desarrollo Sostenible.³

Conmemorar los 50 años de la Mesa de Santiago, es una oportunidad a abrirnos a las reflexiones sobre los principales desafíos que enfrentan los museos en el mundo actual, clarificando caminos posibles y compartiendo

2 Disponible en: <<https://es.unesco.org/idil2022-2032>> (acceso 21/09/2022).

3 Disponible en: http://html?gclid=Cj0KCQjwvjaYBhDIARIsAO8PKE1nhadq3vPaFOq5dSWpWWBPU P 8BKqAzu2o0WfF2sxlqL_0take4aAqITEALw_wcB> (acceso 21/09/2022).

prácticas y experiencias de las cuales extraer aprendizajes prácticos para la gestión de colecciones y museos por ejemplo y con propuestas de solución que con enfoque situado y regional pueden ayudar a otros trabajadores y trabajadoras de museos, con problemas similares a encontrar soluciones pertinentes.

En este sentido, estamos convencidos que:

...un museo pospandemia, –y ante una serie de cambios políticos y culturales en general donde resuenan problemáticas de ayer y de hoy– con ojos en la Mesa Redonda de Santiago, debe ser un museo que promueva una educación amplia, no solo escolarizante, sino también y según corresponda, desescolarizada, asumiendo los saberes comunitarios como contenidos tan valiosos como los generados por las ciencias, las humanidades y el arte; la valoración de la memoria en todas sus expresiones (sociales, culturales, políticas); el diálogo social, el empoderamiento cultural de personas y grupos históricamente marginados de los grandes relatos, la participación efectiva y vinculante; dándole sentido y vida a la rosa de los vientos de la inclusión (reduciendo la discapacidad; promoviendo la interculturalidad y la interdisciplinariedad; combatiendo las distinciones de clase; reconociendo y visibilizando los enfoques de género; descolonizándose de los principios hegemónicos que los han sustentado; mestizando con ello su quehacer, trabajando por descartesianizar los campos bourdieanos y aportar en la construcción sólida de nuevas bases socioculturales que se habían vuelto líquidas, parafraseando a Bauman, haciendo de la comunidad diversa la argamasa de esta nueva construcción (Mellado, 2022b).

Bajo estas convicciones, el ICOM-Chile, junto a la oficina Regional de la UNESCO, impulsaron la creación de una nueva Mesa Redonda de Santiago, titulada “Revisiones del pasado, problemáticas del presente y desafíos del futuro. Encuentro y reflexión crítica sobre el rol de los museos desde LAC al mundo”,⁴ donde se propuso visitar la historia, identificando las tendencias actuales y las oportunidades en el campo de la museología, teniendo como eje esencial la participación activa de las comunidades.

Por medio de una comisión internacional paritaria y con la participación de diversas y diversos expositores de la región, con un alcance intergeneracional e intercultural (infancias inclusive), abordaron las diversas problemáticas del ayer y el hoy bajo la perspectiva museística, proceso que se interconecta con muchas otras conmemoraciones realizadas en otros países de Iberoamérica, así como dentro del propio ICOM, dejando de manifiesto la necesidad no solo de un diálogo, teorías y praxis, sino también de un sentir común de un Sur de miles de voces que resuenan armoniosamente como un canto polifónico y que aún interpreta la obertura de una obra aun en composición, de autores de diversas culturas, géneros, edades y saberes.

4 Disponible en: < <https://www.museoschile.gob.cl/mesa-redonda-de-santiago-go/programa> > (acceso 21/09/2022).

Referencias bibliográficas

- Dussel, E. (1973). *América Latina: dependencia y liberación*. Fernando García Cambeiro.
- ICOM (2022, 24 de agosto) *El ICOM aprueba una nueva definición de museo*. <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/>
- Mellado, L. (2022a). A 50 años de la Mesa de Santiago de Chile. Contextos y reflexiones. *Chaski* 9. Revista de la Alianza Regional para América Latina y del Caribe del Consejo Internacional de Museos.
- Mellado, L. (2022b) Prólogo. En J. Cádiz, *Mesa Redonda de Santiago de Chile: Un hito revolucionario de la museología*. RIL.
- Torres García, J. (1943). *Universalismo constructivo*. Alianza Editorial.

Biografía del autor

Leonardo Mellado González. Máster en Museología por la Universidad de Valladolid. Licenciado en Educación con mención en Historia y Profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica, UMCE. The State Alumni Team. International Visitor Leadership Program (IVLP). Cultural Heritage Preservation. USA. (2012). Es historiador, educador, investigador, comunicador, curador y consultor. Actualmente es académico USACH-IDEA, miembro y colaborador del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), Miembro del Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM), Presidente del Comité Chileno de Museos ICOM-Chile del Consejo internacional de Museos (ICOM). Es Coordinador de Vinculación con el medio Archivo Nacional de Chile. Músico integrante del Conjunto de música y teatro medieval Calenda Maia. Ha publicado diversos textos en materia de patrimonio y museos y ha sido miembro fundador del Comité de Educación y Acción Cultural, CECA-CHILE. Institución adscrita a ICOM-Unesco y Director Ejecutivo del Museo Violeta Parra.

Anuario TAREA

RESEÑAS

HACER ESCULTURAS. PROYECTOS, TÉCNICAS, MATERIALES Y REALIZACIONES. BUENOS AIRES (1880-1904)

Patricia Corsani
Rosario, ProHistoria Ediciones, 2021
320 pp.

Rafael Dias Scarelli

FFLCH, USP
rafael.scarelli@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-6103-6539>

O leitor de *Hacer esculturas* tem diante de si um amplo e ao mesmo tempo refinado panorama sobre a história da escultura argentina, desde sua etapa dita “fundacional”, no último quarto do século XIX, até meados da primeira década do século XX. A variada gama de temáticas contempladas pela obra, no entanto, é articulada por um fio condutor que vertebra o livro e confere coesão a sua narrativa. Sua preocupação, fazendo jus ao verbo “hacer” presente no título, é reconstruir o circuito de concepção e produção material das obras escultóricas levadas a cabo em Buenos Aires ou enviadas à cidade na virada dos séculos, revisitando desde as oportunidades de formação artística dos escultores locais, os espaços de exposição e as instâncias de consagração que tinham ao seu dispor, até os dilemas relacionados às técnicas e aos materiais empregados nos projetos escultóricos.

A obra aqui resenhada é produto da tese de doutorado de Patricia Corsani, intitulada *La escultura y los escultores en la emergencia de un Arte Nacional*, defendida na Universidad de Buenos Aires em 2020. Entretanto, não se trata apenas da conclusão de uma investigação doutoral, mas sim de uma obra que dialoga com o longo percurso de trabalho e pesquisa de sua autora, desenvolvido ao longo das últimas décadas. Indício desse aspecto, presente no próprio livro, são as referências que encontramos aos diversos trabalhos prévios de Corsani, produzidos e publicados em diferentes formatos - de anais de congressos a livros -, abordando temáticas que também são exploradas nesta última publicação, tais como: a construção da estátua *Cristo Redentor* de Mateo Alonso (Corsani, 2005); a querela entre Ernesto de la Cárcova e Eduardo Schiaffino a respeito das reproduções da estátua equestre de San Martín realizadas pelo engenheiro José Garzia (Corsani, 2006-2007); o papel de ambos, Cárcova e Schiaffino, para a aquisição de esculturas destinadas a ornamentar o espaço urbano portenho (Corsani, 2007; 2012-2013); a trajetória da escultora Lola Mora (Corsani,

2002-2003; 2003-2004; 2009), para citar alguns exemplos. Voz autorizada sobre esses temas, a autora é atualmente pesquisadora do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), cuja formação da coleção inicial de esculturas é analisada no último capítulo.

Como está expresso no subtítulo do livro, Corsani trabalha com um recorte espacial e cronológico bem delimitado: Buenos Aires, entre os anos 1880 e 1904. Com relação à sua escolha pela capital do país, ressalta que foi ali onde se concentraram os projetos e as realizações escultóricas do momento, de maneira que o destaque “era Buenos Aires como capital y puerto”, local de embarque e desembarque de pessoas e mercadorias, entre os quais, esculturas e obras escultóricas (Corsani, 2021, p. 282). Por sua vez, a autora demonstra que o recorte cronológico selecionado captura um momento de emergência e consolidação da atividade dos escultores argentinos, simultâneo à chegada de numerosos técnicos estrangeiros ao país, como fundidores e marmoristas, oferecendo aos artistas locais melhores condições para viabilizar a conclusão de seus projetos. Além disso, o período em tela condensa uma série de transformações no âmbito político e cultural que favoreceram o campo artístico local. Em especial, o ciclo de prosperidade econômica baseado na produção agropecuária, que impulsionou obras públicas, e a intensa imigração estrangeira, que estimulou os esforços no sentido de produzir e difundir uma identidade nacional que assegurasse a homogeneidade da nação em face ao enorme fluxo migratório. Apesar da relevância dessa etapa “inicial”, pondera Corsani, trata-se de um período que recebeu pouca atenção historiográfica no que se refere à escultura, quando comparado aos estudos dedicados à pintura e à escultura desenvolvida nos anos seguintes, já no contexto comemorativo do centenário da Independência. O ano de 1904, baliza final da obra, é evocado como um marco na consagração da escultura argentina no exterior, com a realização do primeiro envio coletivo e oficial de obras de artistas argentinos à Exposição de Saint Louis, na qual o primeiro prêmio coube ao escultor Rogelio Yrurtia.

Hacer esculturas conta com oito capítulos, aos quais se acrescenta um anexo documental que reúne a transcrição de algumas das múltiplas fontes mobilizadas, como cartas pessoais, crônicas de jornal e contratos assinados entre escultores e fundidores. O leitor pode apenas lamentar a ausência de uma lista de referências bibliográficas ao final do livro, que facilitaria o mapeamento da bibliografia levantada pela autora. Conforme é esclarecido na Introdução, os seis primeiros capítulos da obra seguem uma sequência cronológica, enquanto as duas últimas unidades abarcam a totalidade do período analisado para refletir sobre as estratégias de consagração e legitimação e as possibilidades de exposição nacional e internacional disponíveis aos escultores do momento.

Ao longo dos capítulos da obra, a autora resgata os percursos formativos e a trajetória profissional de escultores argentinos das primeiras “gerações” –como Lucio Correa Morales, Francisco Cafferata, Manuel Aguirre, Mateo Alonso, Lola Mora, Arturo Dresco e Rogelio Yrurtia– bem como escultores estrangeiros que se instalaram no país, como Camilo Romairone e Víctor de Pol. Entretanto, acredito que o aspecto mais fascinante do livro seja o fato de que não apenas esses escultores são nomeados e têm suas carreiras valorizadas. Destaca-se também o papel dos artífices, especialmente de origem imigrante, que atuavam nas oficinas de marmoraria e fundição especializadas no ramo artístico que surgem na cidade no final do Oitocentos, sobre os quais até agora pouca coisa conhecíamos além do nome. Podemos citar aqui o marmorista suíço Pedro Quattropiani, o fundidor francês Santiago Lauer, o fundidor holandês Frederic Vlymink, além de numerosos fundidores de origem italiana, como Antonio Lavazza, os irmãos Francisco e Ettore Pecchi, Giuseppe [José] Garzia, os sócios gravadores de medalha Giuseppe Bellagamba e Constante Rossi, entre outros. Além de identificar as principais obras trabalhadas em suas oficinas e, quando as fontes permitiram, mapear o itinerário percorridos por esses personagens, Corsani explora os conflitos e tensões nos quais se envolveram em oposição aos escultores, reconhecendo o seu poder de agência dentro do campo artístico portenho.

Apesar de frequentemente esquecidos na narrativa canônica sobre a história da arte –não apenas argentina, mas latino-americana–, sem a intervenção desses sujeitos e sem os conhecimentos técnicos dos quais são portadores as esculturas não existiriam fisicamente, em metal ou em pedra. Nesse sentido, apoiando-se nas reflexões de Roger Chartier sobre o conceito de “autor” dentro do universo da edição de livros, ela mobiliza a noção de “autoria compartilhada” –“autoria compartilhada”. Coloca-se em questão, portanto, uma das dimensões mais transcendentais da história da arte, o conceito de “autoria” como vinculado exclusivamente à figura do “gênio artístico criador”, o qual, no âmbito da escultura, só pode incluir a figura do escultor. Dita “autoria compartilhada” deixou suas marcas no produto artístico final, a exemplo da assinatura das oficinas de fundição na base de algumas estátuas de bronze, às vezes inscritas ao lado e com as mesmas dimensões aplicadas à assinatura do escultor. Podemos, portanto, falar em um “trabalho coletivo”: “el proceso hasta obtener la pieza escultórica en los talleres era entonces una cadena de intervenciones de distintos participantes de diferentes oficios, un trabajo conjunto” (Corsani, 2021 p. 130).

A dimensão coletiva do fazer artístico tem sido abordada, a partir de distintos campos disciplinares, por diferentes autores, ensejando um

sólido arcabouço teórico para essa problemática. Desde a Sociologia da Arte, Howard Becker ressalta que o trabalho artístico, como qualquer atividade humana, implica a ação conjugada de diferentes pessoas: “as formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletivas aos quais podemos chamar *mundos da arte*” (Becker, 2010, p. 27). No âmbito dos estudos sobre a história da escultura, Carolina Vanegas Carrasco (2015) propõe o conceito de “autoría multiple”, não para refletir sobre a colaboração de outros ofícios ao labor do escultor, mas para pensar o papel dos comitentes e demais agentes envolvidos na “criação” das esculturas comemorativas, decidindo como o herói seria representado, qual o conteúdo das inscrições a incluir no pedestal, sua futura localização, entre outros aspectos.

Nesse mesmo sentido, Corsani também põe em evidência, a partir do monumento a Juan Lavalle, o papel de diversos mediadores que intervinham no processo de concepção e construção de uma obra escultórica, definindo repertórios iconográficos aceitáveis e afirmando a verossimilhança com o homenageado como índice valorativo fundamental para as esculturas, mesmo que que isso significasse sacrificar a liberdade criativa dos artistas. Dessa maneira, intelectuais e políticos associados às comissões ou que eram sempre consultados por elas, como Bartolomé Mitre e Adolfo Carranza, tiveram um papel ativo nos rumos assumidos por alguns projetos.

A partir desse enfoque, os artistas tratados no livro, acima mencionados, perdem sua posição “olímpica” e são recolocados no campo de forças do período, no qual constituíam um entre os muitos atores em cena. Após a leitura desta obra, concluímos que os escultores não são os únicos responsáveis por “hacer esculturas”, verbo conjugado por diferentes sujeitos. Por esse prisma, me pareceu bastante válida a mudança promovida no título da publicação em livro em relação à tese.

Como contraponto aos cerceamentos à liberdade dos artistas, Corsani também discute o caso da estátua do general Manuel Belgrano, modelada por Francisco Cafferata ainda durante a sua estadia em Florença, por sua própria iniciativa e não atendendo à nenhuma encomenda prévia, de maneira que gozou de maior autonomia na representação do herói e de sua indumentária. Corsani, assim como Erika Loíacono (2020, p. 68), ressalta a importância dessa obra como sendo a primeira escultura pública modelada por um artista argentino e fundida em bronze no próprio país, no *Parque de Artillería* do Exército, em 1883, após ter sido oferecida pelo escultor ao presidente Roca. A autora, de certa maneira, dialoga com a biografia do escultor Lucio Correa Morales escrita pelo crítico e historiador da arte Julio Payró (1949), quem, ignorando a

estátua de Belgrano realizada por Cafferata, atribui ao seu biografado tal pioneirismo. Segundo Payró, a inauguração do monumento a Falucho, em 1897, obra de Correa Morales, teria representado o “nascimento” da escultura argentina, já que “en argentinidad total, pues, el Falucho fue lo primero” (Payró, 1949, p. 38). Sem deixar de sublinhar a importância desses dois personagens, que são o foco de seu primeiro capítulo, no entanto, Corsani pondera que “definir quién, si Francisco Cafferata o Lucio Correa Morales, fue el primer escultor nacido en el país no es tan relevante como reconstruir sus búsquedas artísticas y derroteros profesionales” (Corsani, 2021, p. 33).

A obra explora ainda diversos âmbitos do universo da escultura, como as relações de gênero, examinadas a partir das figuras de Lola Mora, Mercedes de María e Josefa Aguirre de Vasilicos; os debates em torno da definição de “arte nacional” e quem caberia nela, cujo momento de maior tensão foi a exclusão do envio argentino à Exposição de Saint Louis, em 1904, de uma obra do escultor de origem filipina radicado no país Félix Pardo de Tavera, promovida por Eduardo Schiaffino; a atração exercida sobre os jovens artistas argentinos pelas cidades italianas, sobretudo, Florença e Roma, depois deslocada para a capital francesa, para onde se dirigiu Rogelio Yrurtia; as disputas pelas concorridas oportunidades laborais disponíveis entre os escultores argentinos e estrangeiros, chamados de “los de afuera” por Yrurtia, entre outros temas.

Trata-se de uma importante contribuição para a historiografia da arte argentina e, ao mesmo tempo, como propõe a autora no encerramento da Introdução, um convite para que novas pesquisas sejam realizadas, tomando-se como ponto de partida questões levantadas que ainda podem ser aprofundadas ou exploradas por novos ângulos. Sem dúvida, o leitor concluirá *Hacer esculturas* concordando com as estimulantes palavras das prefaciadoras Marta Penhos e Laura Malosetti Costa, respectivamente, orientadora e coorientadora da tese de doutorado de Corsani: agradecido por contar com um livro tão generoso para somar as suas prateleiras de obras essenciais sobre a arte argentina.

Referências Bibliograficas

- Becker, H. (2010/1982). *Mundos da arte* (L. San Payo, Trad.). Livros Horizonte.
- Corsani, P. (2002-2003). Logros y fracasos en torno a una misión de Eduardo Schiaffino: el monumento a la memoria de Aristóbulo del Valle (de Jules Dalou a Lola Mora). *Avances*, 6(1), 43-57.
- . (2003-2004). Ser escultora en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. El caso Lola Mora. *Avances*, 7(1), 53-67.
- . (2005). El Cristo Redentor entre argentinos y chilenos ó la representación de la Paz perpetua entre los pueblos. Jornadas de Hum. H. A. *La crisis de la representación*, Bahía Blanca. Disponible em: <<http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3471>>.
- . (2006-2007). “Una antigua querrela entre Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova: las reproducciones industriales del monumento al General San Martín”. *Avances*, 11 (2), 43-61.
- . (2007). *Hermosear la ciudad*. Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires. *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*, 11, 67-82.
- . (2009). *Lola Mora. El poder del mármol*. Obra pública en Buenos Aires (1900-1907). Editorial Vestales.
- . (2012-2013). Simpatía españolas. Intercambios entre Eduardo Schiaffino, Miguel Blay y Agustín Querol (1906-1908). *Avances*, 22 (2), 39-56.
- Loiacono, E. (2020). *Trozos de Modernidad. La construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919* [Tese de doutorado]. Universidad Nacional de San Martín.
- Payró, J. (1949). Lucio Correa Morales y el nacimiento de la escultura argentina. *Monografías de artistas argentinos*. Academia Nacional de Bellas Artes.
- Vanegas Carrasco, C. (2015). *Disputas monumentales. La celebración del Centenario de la Independencia a través de sus monumentos conmemorativos (Bogotá, 1910)* [Tese de Doutorado]. Universidad Nacional de San Martín.

ESTUDIOS E INTERVENCIONES DE RESTAURACIÓN DE LA OBRA DE RAYMOND QUINSAC MONVOISIN

Carolina Ossa (Editora)
Santiago, RIL Editores, 2022.
164 pp.

Roberto Velázquez
Pontificia Universidad Católica de Chile

"Toda labor artística, así como toda actividad humana, despliega la sincrónica coreografía de la actividad conjunta de un número, a menudo un gran número, de personas, prácticas, saberes y objetos. A través de su colaboración, la obra de arte que eventualmente vemos, llega a ser y continúa siendo. La obra que emerge frente al espectador da muestras, a veces de manera silenciosa o bullente, de esa colaboración"

HOWARD BECKER, 1982.

Bajo el prisma multidisciplinar e internacional de un asentado equipo de colaboradores a ambos lados de la Cordillera, en Argentina y Chile, *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin* (2022) presenta a sus lectores un segundo volumen de reflexión en torno a uno de los más ilustres maestros pintores viajeros del siglo XIX –figura y repertorio artístico central en nuestra rica tradición visual Latinoamericana–. A modo de continuación del proyecto *Monvoisin en América. Catalogación razonada de Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos*, este volumen concentra sus esfuerzos en ofrecer los contundentes resultados obtenidos de investigaciones desarrolladas con un evidente espíritu de colaboración y complementariedad entre personas, prácticas, saberes y objetos, como bien notara el prominente estudioso de los mundos de arte, Howard Becker. Entre dichas investigaciones, destacan análisis caligráficos, pictóricos, técnicos, materiales, químicos, históricos y de los procesos de restauración y conservación liderados por Néstor Barrio del Centro TAREA de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín de Argentina, Carolina Ossa del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile, con el apoyo de Marcela Drien del Centro de Estudios del Patrimonio de la Universidad Adolfo Ibáñez de Chile.

A través de sus siete capítulos, el libro nos adentra con diestra claridad en aristas escasamente observadas de la vida y obra de Raymond Quinsac Monvoisin. Es de esta manera que desde un comienzo, el capítulo primero a cargo de Carolina Ossa y Humberto Olea, nos introduce a las preguntas sobre el gesto, el trazo, la marca, la identidad y la autoría que se revelan al observar con detención las firmas del pintor. A través

del estudio serial de obras que permiten reconstruir la “memoria grafo-motora” del artista es que este minucioso estudio tipológico contribuye a comprender la relación entre escritura y pintura, pluma y pincel que distinguen su obra. El segundo capítulo se concentra en comprender el impacto de las revoluciones químicas y tecnológicas sobre la selección cromática que habitan las escenas Neoclasicistas y Románticas que distinguen con claridad la visión de época de Monvoisin. En este sentido, Néstor Barrio y Fernando Marte amplían el arco de preguntas estético-matéricas usualmente conocidas por los estudiosos de la historia del arte del periodo, hacia el campo del origen de los pigmentos, las redes de mercantes de color y la verdadera revolución científico industrial que significaría el tránsito de materiales de coloración entre la primera y la segunda parte del siglo XIX. Es quizás en este punto en donde el pintor es visto a la luz de las vicisitudes de la labor artística como un *homo faber* de su tiempo.

A continuación, el tercer capítulo ofrece al lector una breve observación científica sobre la constitución material de los soportes, bases de preparación, capas pictóricas y estudios de paleta cromática en las obras de Monvoisin a través de técnicas de laboratorio como son la microscopía óptica (MO), la microscopía Raman (Raman), la espectroscopía de infrarrojos por reflectancia total atenuada (IR-RTA) y la fluorescencia de rayos X portátil (FRXp). Este trabajo ha sido desarrollado por Tomás Aguayo y Valeria Godoy. El cuarto capítulo, traslada la atención del lector desde el lienzo al papel con una destacada destreza analítica, al complementar el entendimiento de la visión del artista a través del estudio de seis obras en soporte papel que representan un verdadero repertorio interpretativo de la intencionalidad creativa de su autor. Así, la relevancia del estudio sobre los aspectos compositivos de perspectivas, iluminaciones, borradores de gesticulaciones, rostros y contrapuntos observados por las autoras Claudia Pradenas y Olga Pinilla apoyan de forma elocuente los procesos de intervención y restauración llevados a cabo con el propósito de salvaguardar este raro y valioso conjunto de piezas patrimoniales. A su vez, el quinto capítulo, a cargo de Carolina León y su encomiable labor de restauración del retrato “María Luisa Recabarren Rencoret de Foster” (1844), vuelve sobre la base primordial de la necesaria articulación entre el saber contextual histórico y los análisis matérico-pictóricos con el propósito de restituir aquel *punto de vista* central a toda obra de arte: su presencia aureático-estética. La detallada atención puesta por la autora en la descripción sobre la propuesta de intervención y tratamiento de una pieza patrimonial de alto valor histórico como la analizada es, sin duda, un ejemplo de casuística digna de ser observada como señera en labores de similar naturaleza.

A modo de complemento, el capítulo sexto desplaza al lector desde el foco central del retrato “María Luisa Recabarren Rencoret de Foster” (1844) hacia sus límites, en aquella arquitectura que delimita y organiza la mirada: el marco. El papel del brillo, el color y los ornamentos fitomorfos perdidos por el paso del tiempo y el insuficiente estado de conservación del marco original de la obra son aquí relevados por Grethel Schwarz al observar la estrecha relación que unía, a ojos del pintor, marco y pintura. Es así como la autora establece la interesante hipótesis relacional que propone que el tul ocupado en el marco haya sido estampado sobre el retrato para lograr una concordancia estética entre ambos. Finalmente, el séptimo capítulo invita al lector a cerrar este viaje con un recorrido por aquellos detalles visibles en el preciosismo de la joyería retratada en las figuras recurrentes en la obra del pintor. Cadenas, prendedores, brazaletes, pendientes y colgantes son aquí puestos bajo el lente de la historia material y cultural para observar aquel entramado intercontinental de las referencias hechas por el pintor a la Europa decimonónica y su cultura de salones, orfebrería fina y gustos distinguidos, cuya influencia repercutiría de forma simbólica y material en los nacientes estados latinoamericanos. Es de destacar el detallado y exhaustivo análisis de fuentes llevado a cabo por las investigadoras Ángela Benavente, Isabel Alvarado y Josefina Amunátegui, que resulta de gran interés para profundizar en el mundo habitado por Raymond Quinsac Monvoisin.

THE POLITICS OF TASTE: BEATRIZ GONZÁLEZ
AND COLD WAR AESTHETICS

Ana María Reyes
Durham, Duke University Press, 2019
311 pp.

Carolina Vieira Filippini Curi

PPGAV – IA/UNICAMP
carol.filippini@gmail.com

As produções conectadas à nova figuração na América do Sul nos anos 1960 e 1970 constituíram um marco tanto do ponto de vista formal quanto em relação ao seu engajamento político, questionando os paradigmas modernistas e aproximando a arte da vida, do cotidiano. Coincidindo com ditaduras militares em alguns países, com períodos de frágeis democracias e frustração dos ideais modernizadores em outros, e com o impacto da Guerra Fria e grande interferência dos Estados Unidos no continente, os artistas da nova figuração abordaram e complicaram as dinâmicas e embates experienciados em seus países. Pelas lentes das obras de Beatriz González e dos textos críticos de Marta Traba, o livro “The politics of taste: Beatriz González and Cold War aesthetics”, de Ana María Reyes, discute os principais episódios culturais e políticos da Colômbia nesse período marcado por grandes transformações.

Publicado pela Duke University Press, e resultado da tese de doutorado da autora realizada na University of Chicago e de pesquisas posteriores financiadas por diversas instituições, o livro constitui uma inescapável literatura sobre as produções da artista colombiana e da crítica de arte argentina, e sobre a própria Colômbia dos anos 1960 e 1970. Com um texto claro e envolvente, Reyes trabalha os contornos da produção dessa artista chave para a produção colombiana e que, apesar de sua grande importância e destaque locais, foi por décadas pouco estudada e reconhecida fora da Colômbia. Publicado em inglês, o livro é uma importante adição a bibliografia existente sobre González, que se ampliou nos últimos anos com catálogos de exposições realizadas sobre a artista, em um contexto de retomada de sua produção.

Ana María Reyes centra-se na trajetória de Beatriz González entre 1964 e 1971, analisando suas pinturas conectadas à nova figuração, ou ao “pop colombiano” nas palavras de Marta Traba, e alguns de seus mobiliários produzidos a partir de 1970. Em cada um dos cinco capítulos, a autora traz como eixo central uma exposição individual ou participação de González em salão ou bienal. A partir da análise das mostras e obras,

e dos textos de Traba e de outros críticos do período, Reyes nos ajuda a melhor entender a política, a cultura, as expectativas e os receios da sociedade colombiana. Ela revela, ao longo dos capítulos, diversos acontecimentos chave ocorridos entre os anos 1930 e 1970, desde movimentos populares, transformações na política, relações com os Estados Unidos e formação de novas vanguardas, até as construções e transformações de uma cultura oficial, de uma imagem de povo, e dos conceitos de alta arte e de bom gosto. Ela realiza, ainda, uma interessante análise da criação e da transformação dos museus, salões e bienais nos quais González expôs, como o Museu de Arte Moderna de Bogotá (MAMBO), o Salão Nacional de Artistas Colombianos, a Bienal de Coltejer e a Bienal de São Paulo. A rica análise de Reyes nos ajuda a melhor compreender o contexto de produção de González, suas escolhas, e sua recepção crítica.

Um dos pontos interessantes do livro, e que se constitui como um de seus eixos principais, é a discussão da relação entre Beatriz González e Marta Traba. A dinâmica entre essas duas importantes figuras da arte colombiana é um caso de estudo especialmente interessante, afinal, elas tiveram uma relação de professora e aluna antes de González tornar-se uma artista consagrada e Traba uma de suas maiores defensoras. Reyes enxerga uma dinâmica de mútua influência entre a produção artística de uma e a crítica de outra. Para ela, os ensinamentos de Traba e a maneira como interpretou a produção da artista tiveram impacto na trajetória de González, ao mesmo tempo que as obras da artista ajudaram Traba a definir e moldar sua “teoría de la resistencia”. Outro ponto importante que aparece ao longo do livro é a discussão da situação da mulher na sociedade colombiana da época. Reyes mostra como os embates acerca da subjetividade e da sexualidade feminina aparecem nas obras de González, que trazem imagens representativas dos ideais de maternidade, de beleza, de devoção religiosa. Além disso, ela discute o impacto das questões de gênero nas críticas direcionadas não somente a Beatriz González, mas a outras artistas no período.

Reyes inicia seu livro com uma análise da primeira mostra individual de González, realizada em 1964 no Museu de Arte Moderna de Bogotá, na qual a artista expos “Encajeras”, uma série de pinturas com caráter abstrato baseadas na obra “A Rendeira” (c. 1669-1670) de Johannes Vermeer. A partir de uma análise detalhada das obras, das críticas direcionadas a elas, e da educação recebida por González na Universidade dos Andes, Reyes inicia, nesse primeiro capítulo, a discussão de diversos pontos que serão retomados ao longo dos capítulos seguintes, entre eles o lugar da mulher na sociedade da época, o que se defendia como uma arte universal e de “exportação”, e a influência dos Estados Unidos na formação de instituições culturais e das noções de gosto no país. Na

primeira parte do capítulo, a autora analisa as críticas escritas por Marta Traba, Walter Engel e Gloria Diago a respeito da exposição, mostrando como os mesmos a analisaram somente a partir de um ponto de vista formal. Os críticos valorizaram o percurso abstrato, a autonomia e a sofisticação presentes nas obras, virtudes que acreditavam caracterizar uma linguagem universal, distanciando-se de um estereótipo de arte latino-americana exótica e “excessiva”, relacionada por eles a um ultranacionalismo e uma politização mais direta da arte presente em décadas anteriores. A autora mostra, ainda, como esses conceitos se encaixavam no que a Frente Nacional e instituições como a Organização dos Estados Americanos e a União Pan-Americana idealizaram para a arte e cultura colombiana e latino-americana no geral: uma arte que não fosse “hipersexualizada e hiperracializada”.

Outro foco do capítulo é a formação recebida pela artista na Universidade dos Andes. Reyes aponta que a linguagem abstrata, o olhar desinteressado e uma ideia específica de bom gosto foram aspectos ensinados na instituição, sendo absorvidos por González para depois serem subvertidos e questionados. Ao final do capítulo, a autora propõe uma nova interpretação da série “Encajeras”, defendendo que elementos que se tornaram a marca da artista, como a apropriação, a discussão da autoria, da originalidade e da construção do gosto já estavam presentes neste trabalho. Além disso, ela traz uma interessante análise das dinâmicas de gênero no país e seu impacto nas críticas direcionadas a artistas como Beatriz González e Gloria Martínez.

No segundo capítulo, a autora traz como foco central a análise da obra “Suicidas del Sisga”, de 1965, uma das mais consagradas de González, ganhadora do segundo prêmio do Salão Nacional de Artistas Colombianos de 1965. O trabalho representava, em cores fortes, uma fotografia reproduzida nos jornais da época de um casal que supostamente havia se suicidado como uma maneira absolver a mulher do pecado de ter se envolvido sexualmente com um homem. A obra teve uma recepção polêmica na época, e foi considerada um marco da arte colombiana do período por representar uma mudança de linguagem que ia contra os paradigmas modernistas defendidos até então no país. Reyes inicia o capítulo com uma inquietante questão: por que a obra foi lida no período como representação do *cursi*, e não como representação de um evento trágico? Para responder a essa pergunta, ela realiza uma rica análise da política e da crítica da época, e da educação recebida por González em casa. De acordo com a autora, diversas questões como as políticas de controle de natalidade estabelecidas e divulgadas pelo governo da Colômbia e pelos Estados Unidos e as grandes migrações do campo para a cidade tiveram impacto na maneira como as classes mais

baixas eram vistas e como a obra foi interpretada. Assim, para Reyes, uma elite que via excessos e sentimentalismos como uma marca das classes mais pobres, consideradas não sofisticadas, só poderia ler uma obra com as cores e o tema da de González na chave do *cursi*. A autora aborda ainda, no capítulo, a crise econômica de 1964, e mostra como a mesma gerou uma descrença em relação aos programas de modernização do país, impactando a produção artística e também as premiações do Salão Nacional.

A segunda exposição individual de González, realizada no MAMBO meses após o museu ser transferido para o campus da Universidad Nacional de Colombia, é o foco do terceiro capítulo. Na mostra, Beatriz González exibiu catorze pinturas que representavam reproduções de grande circulação na Colômbia, como gravuras de deusas produzidas pelas famosas Gráficas Molinari, e fotos de família que circulavam em jornais ou em álbuns de fotografia privados. Reyes analisa tanto a estratégia formal da artista, de realizar pinturas que remetiam a colagens, até os temas representados em suas obras, que discutiam não somente a reprodução e o colecionismo de imagens, mas o espaço ocupado pela mulher em uma sociedade com fortes valores religiosos e que impunha padrões de beleza específicos para mulheres. Além disso, é tema do capítulo a invasão dos militares a Universidade Nacional em junho de 1967, treze dias após a inauguração da exposição de González, e a violenta repressão aos alunos. Reyes mostra como os direcionamentos da política colombiana e fatores como a divulgação nos jornais da interferência da CIA nas políticas culturais da América do Sul fizeram com que parte dos críticos mudasse seu posicionamento e resignificasse sua defesa de uma arte universal. Muitos passaram, assim, a valorizar e a estimular uma produção autenticamente local, de resistência ao imperialismo. Nesse contexto, a produção de González passa a ser, para críticos como Marta Traba, um grande exemplo dessa nova e desejada arte.

O capítulo quatro dedica-se a análise das obras “Apuntes para la historia extensa I e II”, premiadas no 19º Salão Nacional de Artistas Colombianos. Nas obras, feitas em formato de medalhas, Gonzalez representa Simón Bolívar e Francisco de Paula Santander, considerados heróis nacionais e pais do partido conservador e do partido liberal colombianos. A obra teve como referência duas imagens publicadas no jornal *El Tiempo*, uma da pintura “Simon Bolivar” (1820) de Pedro José Figueroa, e outra da aquarela “Francisco de Paula Santander” (1830) de Francisco Evangelista Gonzalez. Como aponta Reyes, as obras de Beatriz González novamente causaram polêmica e dividiram a mídia, e a artista foi acusada de plágio por Arturo Abella, editor do jornal conservador *El Siglo*. A associação dessas importantes figuras nacionais ao

popular, por meio das cores e da técnica aplicada, foi vista, por parte da crítica, como uma heresia. A autora discute, assim, a formação das imagens de Bolívar e de Santander, e o quanto elas foram capitalizadas pelos partidos, havendo ainda uma disputa em relação ao ícone de Bolívar. Para Reyes, porém, o que interessava a González não era tomar partido nessas disputas, mas revelar os mecanismos por meio dos quais ícones e narrativas são construídos. Além disso, a autora aborda, no capítulo, acontecimentos que marcaram o país, como o assassinato do político, jurista e professor Jorge Eliécer Gaitán, e revoltas populares como El Bogotazo, traçando um interessante paralelo entre a maneira com a qual a mídia caracterizava Gaitán e o povo colombiano, e a maneira como, muitas vezes, as obras de González eram vistas: como não refinadas, vulgares, de mau gosto.

Por fim, no último capítulo, Ana María Reyes discute a participação de González na Segunda Bienal de Arte Coltejer, em Medellín, em 1970, passando também pela participação da artista na Bienal de São Paulo, em 1971. A autora apresenta uma análise detalhada dos mobiliários que González apresentou nas bienais, parte de um corpo de trabalho que ela começa a desenvolver nos anos 1970. Ela discute as estratégias utilizadas nessas obras, que misturavam muitas vezes o trabalho da artista, o trabalho dos artesãos de móveis, e técnicas e materiais da indústria. Além disso, Reyes analisa as imagens retratadas por González, e as implicações em relação a moral, gênero e formação de identidade trazidas por elas. É foco do capítulo, ainda, o surgimento das bienais de Coltejer e de São Paulo, e as dinâmicas específicas existentes em torno de uma bienal de arte internacional. Reyes mostra como González, uma artista naquele momento largamente consagrada na Colômbia, teve seu trabalho ignorado pelos jurados da Bienal de Medellín, considerado uma cópia latino-americana da arte pop dos Estados Unidos. A autora discute o quanto as escolhas dos jurados da bienal, os europeus Giulio Carlo Argan, Lawrence Alloway e Vicente Aguilera Cerni, estiveram relacionadas a defesa de produções conectadas ao construtivismo e a op art como uma maneira de valorizar correntes consideradas europeias, versus tendências consideradas americanas como a arte pop. Reyes discute, por fim, a participação de González na Bienal de São Paulo, e como Traba utilizou seu texto de apresentação da artista na bienal para refletir sobre a recepção da mesma no cenário internacional e para questionar as dinâmicas das bienais de arte.

O livro de Reyes e suas análises cuidadosamente construídas nos ajudam, assim, a melhor entender a produção de Beatriz González e Marta Traba, e o contexto em torno de suas trajetórias. Ele nos mostra como a arte é uma ferramenta poderosa de articulação e de análise do cotidiano,

possuindo ainda a agencia de mudar discursos e narrativas. O livro é um modelo de como se olhar para obras e textos críticos descortinando acontecimentos do período e trazendo ainda análises atualizadas, afinal as produções continuam sujeitas a re-visões e re-interpretações. As análises de Reyes nos permitem ainda traçar importantes paralelos com outros países sul-americanos, em uma chave de aproximações e distanciamentos. As obras de González e o livro de Reyes são potentes pois nos ajudam a melhor compreender acontecimentos passados e também a refletir sobre a política atual da América do Sul, e sobre as dinâmicas de gênero e embates ainda travados pelas artistas e pelas mulheres em geral. Para mim, que sou uma jovem pesquisadora de arte sul-americana, o livro é um presente e um modelo a se seguir.

ENTRE O BELO E O ÚTIL. MANUAIS E PRÁTICAS
DO ENSINO DO DESENHO NO BRASIL

Renato Palumbo Dória
Campinas, São Paulo, Editora da Unicamp, 2021
183 pp.

Larisa Mantovani

CIAP, EAYP, UNSAM - CONICET / CONICET
larisa.mantovani@gmail.com

El libro de Renato Palumbo Dória, *Entre o belo e o útil* publicado en 2021 es el resultado de su tesis doctoral desarrollada en la Facultad de Arquitectura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo. La pesquisa consiste en un análisis sobre la enseñanza del dibujo en Brasil con un largo alcance temporal, rastrea un primer caso en el siglo XVI, aunque se concentra especialmente en los siglos XVIII, XIX y principios del XX. El objetivo que se propone Palumbo Dória es el de mostrar la relación entre diversos actores del ámbito de la educación: estudiantes, profesores e instituciones, con especial atención a la circulación de manuales de dibujo en el país.

Entre o belo e o útil no está hasta el momento traducido al castellano, y aunque no hay que descartar la necesidad de que esto suceda, la escritura es lo suficientemente clara como para quienes no manejan el portugués a la perfección. Sin embargo, requiere de un lector atento dispuesto a sumergirse en el entramado de conexiones que va tejiendo el autor. Recorrer las páginas de esta publicación es un placer de principio a fin, porque además de encontrarnos con una investigación sólida y un problema fundamental para el período abordado percibimos una escritura sensible, que tiene en cuenta la materialidad de los objetos a estudiar, sus usos y circulación, sus desgastes y roturas que evidencian la relevancia del dibujo en la época examinada. Esta atención a las prácticas, a los manuales, dibujos y estampas destruidos por su uso corriente –en oposición a aquellos que se conservan intactos– seguramente provenga de la formación en bellas artes de Palumbo Dória, que sabe oscilar entre el mundo de las artes y la investigación.

Este trabajo reviste varios puntos de interés, en primer lugar, la concepción del dibujo como problema de investigación es entendida en un sentido amplio, ya que esta disciplina como tal no remitía únicamente a las bellas artes. Como señala Jorge Coli en el prefacio, el dibujo fue la base para el desarrollo de las artes al menos desde la fundación de la Academia delle Arti del Disegno en 1563 en Florencia; pero el enfoque

del libro también incluye al mundo de la educación –no siempre artística– que se abre más allá del campo de las artes. A su vez, hay que tener en cuenta que el dibujo era de utilidad no solo para artistas y aficionados, sino también de especial predilección para la actividad militar: la cartografía y el paisaje eran fundamentales para el conocimiento estratégico militar. En este sentido, investigar el dibujo trasciende el estudio de las artes como las entendemos hoy y un libro como el de Palumbo Dória devela muchas aristas en torno a este problema.

En segunda instancia, esta pesquisa traza una transformación en torno al lugar que supo tener el dibujo en la sociedad, primero como un área de importancia para reyes, emperadores y las elites en general, hasta volverse una práctica más democrática: hacia el siglo XIX las clases populares acceden a esta formación; su conocimiento de la disciplina garantizaría una aplicación industrial y un consecuente desarrollo de las industrias nacionales. Estudiar la enseñanza del dibujo es entonces indagar en la transformación de la sociedad entre los siglos XVIII y XX. Si en un principio se presentaba como una “herramienta de distinción social”, con el tiempo se fue tornando más accesible para diversos estratos sociales. Pero este análisis no consiste únicamente en un problema de clases; aunque no hay capítulos enteros dedicados al tema, los problemas raciales y de género son tenidos en cuenta a lo largo de las páginas e incorporados en el relato. Se trata de cuestiones nada menores si consideramos la inaccesibilidad de las mujeres y personas esclavizadas a los establecimientos de enseñanza, o mismo la preferencia por el cuerpo del hombre blanco “robusto y joven” para el estudio del desnudo pero que, por su parte, no estaba dispuesto a exponer su cuerpo públicamente de acuerdo con los códigos de conducta del momento en Brasil. Al entender el dibujo en sus múltiples matices, la historia que cuenta este libro es entonces la de cómo se construyó el conocimiento, entendiendo a su vez las prácticas educativas en tanto manifestación de proyectos de poder. De igual forma, cabe celebrar la extensa geografía abarcada, que no se centra en las principales ciudades brasileñas como Río de Janeiro o San Pablo, sino que trama relaciones con el continente europeo y se aventura también por pequeñas ciudades que han recibido menos consideración.

El libro se divide en ocho capítulos que abordan diferentes períodos y casos. El primero trata diversos problemas que tienen su punto de partida en el vínculo entre Brasil y Portugal durante el siglo XVIII. La élite portuguesa de ese momento buscó transformar su sistema de enseñanza que, a la luz de los cambios en el resto de Europa la dejaban rezagada. Bajo los ideales del iluminismo, la publicación de libros didácticos se mostraba como una educación “laica, científica y útil” que incluía el estudio de las pasiones y sus expresiones faciales, así como la

aplicación industrial que podría garantizar la enseñanza del dibujo. En los textos de la época se afirmaba que el esfuerzo en el aprendizaje del dibujo era inútil si se carecía de talento; podemos decir que hacia ese momento comienza a delinearse una distinción cada vez más marcada entre quienes tengan una habilidad innata y quienes no cuenten con una base para la práctica.

El segundo capítulo está dedicado a los “inicios de la enseñanza del dibujo en Brasil”, allí Palumbo Dória analiza algunos proyectos que considera prematuros, en tanto tendrán más potencia hacia finales del siglo XIX. En ellos la Academia de San Carlos en México era una referencia primordial ya que esta permitía formar pintores, escultores, arquitectos y también “artífices”. Aquí se recupera cómo figuras como Joachim Lebreton, Roberto Ferreira da Silva o Jean Baptiste Debret defendieron la existencia de diferencias en la formación de acuerdo con jerarquías sociales, proponiendo de este modo la creación de una enseñanza del dibujo de dos tipos: una para un público selecto al que se le exigirían mayores conocimientos –ligada a las bellas artes– y otra para las clases más bajas, que tendría un orden más práctico y no requeriría de instrucción previa. Pero la habilidad no era lo único a tener en cuenta en este tipo de prácticas, dado que se buscaba que quienes se desempeñasen en la pintura de historia fuesen “distinguidos por nacimiento y educación”. De este modo, el aprendizaje de aquel dibujo más ligado a las bellas artes se transformaba en algo solo para algunos pocos y, por extensión, en herramienta de control. En esta línea, el tercer capítulo consolida y cierra un núcleo de ideas alrededor de la formación de los reyes y las elites en la enseñanza del dibujo: la salud, los estudios y las tareas de dibujo eran clave al momento de informar sobre el estado de príncipes y princesas brasileñas en intercambios epistolares.

En el camino hacia la creación de espacios de formación y una mayor cantidad de personajes calificados para la enseñanza, ya fuera producto del aprendizaje militar o en las academias, numerosos actores se ocuparon de propagar la enseñanza del dibujo en diversas regiones del país y en diferentes niveles educativos. A este fin, resultó clave el uso de publicaciones, en su mayor medida aún extranjeras. Esto es lo que nos cuenta el cuarto capítulo que, centrado en la figura de José Pinto Vedras, resulta ser uno de los más interesantes dado que registra las numerosas dificultades para concretar la enseñanza del dibujo en el día a día, así como la ausencia de estudiantes que quizás no tenían un compromiso completo con la tarea y asistían desde diferentes localidades o mismo la escasez de recursos didácticos para la formación. Las fuentes utilizadas en este capítulo son ricas también porque dan cuenta del registro que el profesor tenía sobre sus alumnos.

Los capítulos 5, 6 y 7 contienen un novedoso recorte geográfico, junto con un meticuloso trabajo de fuentes en donde se analizan las irradiaciones desde y hacia Río de Janeiro en torno al dibujo como práctica y como lugar de conexiones varias. Por un lado, se analiza la actividad de Miguelcinho Dutra en Itu, San Pablo. Este pintor, carpintero, escultor, compositor y conocedor de la geometría –entre muchas otras cosas– dinamizó la práctica del dibujo en una región clave para el surgimiento del movimiento republicano. Palumbo Dória en un estudio minucioso del álbum de dibujos de Dutra logra tejer distintas redes de relaciones que vinculan a la religión y la política hasta develar un vínculo aún persistente con la corte, que finaliza con un viaje de Dutra a Río en donde es recibido por el emperador Pedro II. Por otra parte, el capítulo 6 estudia la región de Pernambuco a través del caso de Alexandrino da Silva Rabelo Caneca en donde identifica la persistencia o *supervivencia* de prácticas del racismo científico dentro de los ideales del dibujo que partían del Apolo del Belvedere y asociaban el intelecto con la configuración de las cabezas de las personas; prácticas del siglo XVIII que a criterio del autor se volverían cada vez más incompatibles conforme pasara el tiempo. Finalmente, el capítulo 7 muestra los objetivos de difusión del conocimiento del dibujo que dio lugar a la implementación de establecimientos en distintos niveles y que buscaban servir como base para la construcción de identidades nacionales. El foco aquí está en las jóvenes del Recolhimento de Educandas do Pará en Belém, de cuyo aprendizaje se informaba a la corte imperial de Río. La muestra de los avances, pero también la ayuda a estas niñas a las que se consideraba que se salvaba de la pobreza, comienza a revelar con más intensidad las tensiones *entre lo bello y lo útil* visibles también entre las formaciones en los liceos y las academias. Estas páginas terminan de consolidar otro núcleo en torno al control del conocimiento y sus jerarquías entre quienes *podían* aprender un dibujo artístico y quienes *debían* conocer su aplicación industrial; es en estos capítulos en los que se muestra con más claridad la originalidad de esta investigación y la metodología desde la cual está pensando el tema.

El octavo y último capítulo analiza las búsquedas por la construcción de un dibujo nacional cuya importancia para el crecimiento de las industrias se presentaba como un objetivo fundamental para Brasil. Muchas de las ideas en estas últimas páginas pueden pensarse en relación con aquellos ideales presentes entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en las repúblicas sudamericanas, en donde tanto la educación como la observación de la naturaleza local eran modelos para un desarrollo nacional. La exploración sobre Teodoro Braga resulta innovadora aquí tanto por sus críticas al canon europeo que –consideraba– limitaba

el desarrollo de una identidad en la producción artística brasileña, como por su interés específico en un estilo neomarajoara y con la publicación de “A arte decorativa entre os indios selvagens da foz do Amazonas” en 1917. La puesta en relación de esta actividad de Braga con los registros de Franz Boas en México o el método Best Maugard, que también apuntaba a fomentar desde el arte la creación de un “espíritu nacional”, resultan una referencia fundamental. No obstante, también abren la pregunta sobre posibles relaciones para establecer desde Sudamérica, empezando por Ricardo Rojas y continuando con los cuadernos *Viracocha* en Argentina o *El arte peruano en la escuela* en Perú. El libro de Renato Palumbo Dória no solo profundiza sobre un tema necesario de ser estudiado, también evidencia la ausencia de otros trabajos al respecto en la región y nos deja con ganas de que esta investigación siga avanzando.

RAIO-QUE-O-PARTA: FICÇÕES DO MODERNO NO BRASIL

Sesc 24 de Maio, São Paulo

16 de fevereiro a 7 de agosto de 2022

Curada por Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Marcelo Campos e Paula Ramos e curadoria geral de Raphael Fonseca.

João Brancato

Universidade Estadual de Campinas

joaovbrancato@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5097-5565>

O ano de 2022 tem sido particularmente marcado na cena expositiva brasileira pelo centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Ocorrida em São Paulo em fevereiro de 1922, o evento foi organizado por um grupo de intelectuais e artistas patrocinados pela elite cafeicultora da emergente cidade. Desejosos de promover uma arte nova, capaz de se igualar à vanguarda europeia e superar a tradição, realizaram três dias de atrações no Teatro Municipal, com uma programação envolvendo exposições de arte, conferências, declamações e música. A consagração da Semana, construída ao longo do século XX, tendeu a encará-la como estopim do movimento modernista no Brasil e sintomaticamente como uma emancipação da Europa em nível cultural (Coelho, 2012; Simioni, 2013; Cardoso, 2021).

Desde o segundo semestre de 2021, uma série de exposições tem ocorrido para as comemorações do centenário da Semana, sobretudo em São Paulo. É o caso de *Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo e curadoria de Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros, ou *Era Uma Vez o Moderno [1910-1944]*, no Centro Cultural FIESP, de curadoria de Luiz Armando Bagolin e Fabrício Reiner. Foram exposições definitivamente importantes, organizadas por intelectuais de renome e que apresentaram ao público obras fundamentais do cânone moderno, formando uma dessas raras oportunidades de contemplar produções em conjunto que apenas as efemérides são capazes de engendrar. No plano historiográfico, contudo, elas pouco avançam, embora a primeira ainda se esforce à discussão dos sentidos do moderno para além do cânone.

A exposição *Raio-que-o-partia: ficções do moderno no Brasil*, em cartaz no Sesc 24 de Maio entre 16 de fevereiro e 7 de agosto deste ano, é caso radicalmente diverso das anteriores (Fig. 1). Ela se abstém conscientemente de uma apresentação do cânone na data de seu centenário. Com efeito, sua postura é explodi-lo, e aqui o jogo de palavras com o título não é por



FIGURA 1. Vista geral da exposição. Fotografia de Rafael Salim.

acaso. “Raio-que-o-partá” –além de expressão idiomática brasileira para raiva ou indignação a algo que se quer distante de si–, é um termo pejorativo utilizado para exemplares da arquitetura de Belém do Pará dos anos 1950. Tais construções, que conjugam “arquitetura vernacular” a fachadas inspiradas em modelos modernistas, com suas formas geométricas e abstratizantes, foram criadas por arquitetos locais sem formação acadêmica, e criticadas como de mau gosto. A arquitetura “raio-que-o-partá” guarda a chave para a compreensão da exposição como um todo, que visa pôr em evidência as distintas manifestações do moderno na cultura brasileira ao longo do século XX, de norte a sul do país.

A curadoria é de Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Marcelo Campos e Paula Ramos, com curadoria geral de Raphael Fonseca, consultoria de Fernanda Pitta e assistência curatorial de Breno de Faria, Ludimilla Fonseca e Renato Menezes.¹ O trabalho compartilhado é evidente nas mais de 600 obras expostas de quase 200 artistas, representativas de todas as regiões do país, como o são os curadores. Assim, é fácil identificar na presença de artistas do sul como Paulo Vasco a atuação de Paula, ou nas obras de Theodoro Braga os estudos de Aldrin. Aos que acompanham a cena expositiva brasileira recente não é difícil encontrar analogias na expografia de *Raio-que-o-partá* com

¹ Agradeço em particular a Raphael Fonseca, quem me cedeu as fotografias de Rafael Salim para uso nesta resenha.

aquelas de importantes instituições culturais, como o Museu de Arte do Rio e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, ou mesmo de exposições anteriores curadas por Raphael Fonseca, como *Vaiivém* (2019-20), realizada no CCBB. São painéis repletos de obras, com suportes, técnicas e procedências variadas, entre o popular e o erudito, em relações horizontais e recíprocas –questionando hierarquizações, temporalidades e os próprios conceitos de arte e não-arte, do que é afinal “popular” ou “erudito”. Embora seja possível criticar a exposição pelo seu excesso, que pode desorientar o espectador, ele é necessário para expressar a multiplicidade e singularidade das ficções do moderno fabricadas em um país de dimensões continentais. Afinal, o Brasil não é um país de sínteses.

A exposição se organiza em torno de quatro núcleos: *Deixa falar*, *Centaurus iconoclastas*, *Eu vou reunir, eu vou guarnecer* e *Vândalos do apocalipse*. Seus títulos evocam manifestações culturais ocorridas no Brasil ao longo da primeira metade do século XX. Se as proposições de cada um são bem definidas, o espaço expositivo e as escolhas da curadoria permitem e instigam o extravasamento das obras entre eles, criando um sem-fim de relações.

Deixa falar

No núcleo que abre a exposição, discute-se a maneira como a própria ideia de arte moderna construiu-se sobre uma alteridade subalternizada. Em prefácio ao seu livro *Tudo que é solido desmancha no ar*, Marshall Berman sugere que modernismo “é qualquer tentativa feita por mulheres e homens modernos no sentido de se tornarem não apenas objetos, mas também sujeitos da modernização” (Berman, 2007, p. 11). *Deixa falar* critica justamente essa histórica exploração de identidades subalternizadas, “valorizando” os povos originários, afrobrasileiros e a população pobre sempre na condição de objetos, mas não reconhecendo-os como ou criando possibilidades para serem sujeitos da modernização.

A inclusão do conjunto de fotografias de trabalhadores produzida pelo mineiro Assis Horta, que recebe os visitantes, é paradigmática do esforço curatorial de pôr em evidência os verdadeiros sujeitos da modernidade, aqueles que subiram os andaimes para a construção dos arranha-céus. Assim, são contrapostos no núcleo obras tematizando figuras dessa identidade nacional emergente fadadas à condição de objetos de representação e aquelas produzidas efetivamente por artistas indígenas ou por artistas negros ligados às tradições afrobrasileiras. De um lado, o caipira de Almeida Júnior e as baianas quitandeiras de Tarsila do Amaral; de outro, as bonecas Karajá apresentadas na 1ª Exposição da Escola Goiana de Belas Artes (1952) e a máscara em madeira de

Aginaldo dos Santos. Por outra via, é possível refletir sobre as incongruências do projeto moderno que simultaneamente exaltava aspectos da cultura indígena, da fauna e flora amazônicas e devastava essa natureza e cultura em prol da modernidade. É o caso das obras de Theodoro e Maria Braga (Fig. 2), Manoel Pastana e Regina Gomide Graz, que no início do século XX firmaram-se na criação de objetos utilitários ou decorativos inspirados na natureza e cultura amazônica.



FIGURA 2. Maria Hirsch da Silva Braga, *sem título*, 1907, vasos de prata. Coleção Rafael Moraes. Fotografia de Rafael Salim.

Centauros iconoclastas

O segundo núcleo caminha por uma via menos explorada da modernidade, aquela que reflete não sobre a vontade de racionalidade e a normatividade dos corpos, mas seu avesso, como nas fotografias da consagrada *Experiência nº 3*, de Flávio de Carvalho, e nas imagens de Luz del Fuego como dançarina e mulher-serpente. Ao discutir noções de performatividade e metamorfose que fazem frente à pretensa hegemonia das formas de ser e existir na modernidade, relaciona-se a isso expressões do imaginário e do sonho, do espiritual e do mítico, seja pela representação do folclore presente nas ilustrações de Nelson Boeira Faedrich, seja pela expressão surrealista de sofrimentos internos em *Micróbio da Fuzarca*, de Lídia Baís (Fig. 3).

O núcleo também aborda de modo capcioso o quanto a exploração das subjetividades em artes, trabalhando sob vias decorativas sem abandono da figuração, é capaz de tensionar a noção de abstração, ponto culminante da arte moderna. Podemos, assim, pôr em relação a obra abstrata de um reputado Antonio Bandeira aos rítmicos desenhos fitomórficos de

Maria do Santíssimo ou ao *Uirapuru* de Moacir Andrade. Imaginação e mito, metamorfose e abstração se conectam. É a livre via das espiritualidades e do inconsciente freudiano, apesar das sucessivas tentativas da modernidade de suprimi-las em benefício da objetividade racionalista.



FIGURA 3. Lídia Baís, *Micróbio da Fuzarca*, óleo sobre tela, 69 x 53 cm. Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul. Fotografia de Rafael Salim.

Eu vou reunir, eu vou guarnecer

O núcleo seguinte trata dos ritos, lazeres e festejos coletivos brasileiros, em sua multiplicidade vigorosa de tradições, entre o êxtase e a tristeza; às vezes operando na ilegalidade como resistência, outras institucionalizado como representação da identidade nacional. É o espaço do samba e da capoeira, dos jogos de sorte e azar, do bumba-meu-boi, das congadas, do circo e do carnaval. Expressão musical e corporal ganham centralidade na seção, formada por uma miríade de objetos e visualidades, do prato de João da Baiana ao filme *Alô, alô, carnava!l*, dirigido e produzido por Adhemar Gonzaga e Wallace Downey; das capas de disco de Heitor

dos Prazeres e Elza Soares até o grande tríptico *Sôdade do cordão*, de Ismailovitch. Tomando parte do grande cortejo que é o núcleo também encontram-se as absolutamente incríveis (e metamórficas) figurinhas do jogo do bicho criadas por Franklin Cascaes (Fig. 4), ou como inscrito no estandarte que carregam, os “bichos do jogo”.

Reconhecer o que há de moderno nessas grandes performances coletivas implica, de um lado, estender o núcleo inicial *Deixa falar* até aqui, operando a transição de objetos para sujeitos da modernidade. As fotografias dos Oito Batutas, de Mercedes Baptista ou de Madame Satã –usadas mais como índice documental que propriamente artístico–, evocam a riqueza e pluralidade desses agentes modernos, que vindos das margens alcançaram a fama. Por outro, significa reconhecer o quanto é nessas realizações de grupo que as próprias noções de moderno oriundas do pensamento sociopolítico melhor se expressam no Brasil, a partir da fusão dos indivíduos em corpo coletivo na esfera pública.²



FIGURA 4. Franklin Cascaes, *A dança dos 25 bichos do jogo*, argila e gesso policromado. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina. Fotografia do autor e do portal de notícias da UFSC. Fotografia de Rafael Salim.

Vândalos do apocalipse

Finalmente, o último núcleo de *Raio-que-o-parta* retorna à ideia hegemônica do moderno como progresso para duramente criticá-lo. É a apresentação da cruza e perversidade embutidas no projeto moderno, atualização da empreitada colonialista no assassinio e periferização de grupos subalternizados e na devastação de biomas inteiros em vistas do

² É marcante aqui a afinidade desse núcleo a algumas salas do núcleo *Corpo individual Corpo coletivo* do novo circuito de longa duração da Pinacoteca do Estado de São Paulo, inaugurado em 2020.

novo. No primeiro caso, a questão é abordada, por exemplo, por meio das fotografias de destruição do Morro do Castelo ou na pintura do autodidata Paulo Pedro Leal, *A matança dos mendigos no Rio Guandú*. Já no segundo, a reflexão sobre a destruição ecológica é perseguida na representação dos trens e seu rastro de destruição, pelos inúmeros testemunhos de queimadas e cortes da vegetação nativa, como na série fotográfica de Alois Feichtenberger, e nos cartazes publicitários de Jean-Pierre Chabloz (Fig. 5) para atrair trabalhadores para exploração de látex no norte do país.

Recordando-nos das ficções do moderno, o núcleo também traz toda a exuberância construtiva do projeto moderno e seu sonho utópico, seja nas fotografias da construção de Brasília por Marcel Gautherot, seja na alegoria moderno-cristã presente no quadro de Branco e Silva, *A benção da opulência amazônica*. Em meio a barbárie perpetrada pela industrialização inconsequente e ao genocídio que lhe acompanhou, a tão projetada e desejada modernidade que nunca se efetivou converte-se em piada de mau gosto.

Vândalos do apocalipse põe um desfecho nos núcleos anteriores, renovando a premissa apresentada inicialmente em *Deixa falar*. Se do projeto moderno brasileiro pôde continuamente florescer uma cultura alegre e vibrante, disposta a festejar a sua multiplicidade, a lutar e sonhar, essa mesma cultura teve sua imagem sistematicamente controlada a fim de ser percebida apenas como parte de um passado diverso e harmônico, nunca encarada no presente como integrante legítima da modernidade.

Ao aproximar-se de concepções menos estritas sobre o que é moderno ou modernista na cultura brasileira, *Raio-que-o-partia* tensiona o campo historiográfico e abre novas possibilidades de reflexão para o público.³ Nesse sentido, seu subtítulo, *ficções do moderno no Brasil*, revela o compromisso da curadoria em acentuar o conceito de moderno não como uma qualidade formal e intrínseca a obras de arte, mas como uma construção histórica de meados do século XIX que guiou (e ainda guia) a maior parte do horizonte da experiência humana até hoje, alcançando nível global.

O esforço bem-sucedido da exposição está na capacidade de engendrar toda essa problemática no ano que deveria representar a consagração derradeira do projeto moderno brasileiro no âmbito cultural, a Semana de 1922. Escovando a história a contrapelo, confrontando a história dos vencedores à daqueles que foram silenciados – como bem ensina Walter Benjamin –, *Raio-que-o-partia* renova os paradigmas para se pensar o moderno em 2022.

3 Em suas premissas, cabe destacar, a exposição parece tributária, dentre outros, da recente obra de Rafael Cardoso (2021).



FIGURA 5 Jean-Pierre Chabloz, cartazes para Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia, 1943, impressão sobre papel. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Fotografia de Rafael Salim.

Referências Bibliográficas

- Berman, M. (2007). *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Companhia das Letras.
- Cardoso, R. (2021). *Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945*. Cambridge University Press.
- Coelho, F. (2012). *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Leya.
- Simioni, A. P. C. (2013). Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2. <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>

MULHERES ARTISTAS: NOS SALÕES E EM TODA PARTE

Galeria Arte132, São Paulo, Brasil
4 de junho a 30 de julho de 2022
Curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni

Natália Cristina de Aquino Gomes

Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UNIFESP
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2021/05450-0
natalia.gomes@unifesp.br

A exposição *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte* esteve em cartaz na Galeria Arte132,¹ localizada na Av. Juriti, em Moema, São Paulo, sob curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni, professora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e membro do Institut d'Études Avancées, de Nantes. A mostra reuniu 28 obras de 14 artistas, sendo elas: Anita Malfatti (1889-1964) com duas obras, Aurélia Rubião (1901-1987) com um óleo sobre madeira, Bellá Paes Leme (1910-?) com um óleo sobre tela, Dorothy Bastos (1933-2018) com seis xilogravuras, Georgina de Albuquerque (1885-1962) com uma aquarela e guache, Haydêa Lopes Santiago (1896-1980) com quatro obras, Helena Pereira da Silva Ohashi (1895-1966) com três obras, Laurinda Pacheco de Carvalho Ribeiro (1906-1995) com um óleo sobre tela, Lúcilía Fraga (1895-1979) com três obras, Lucy Citti Ferreira (1911-2008) com um óleo sobre tela, Miriam Chiaverini (1940-2005) com uma xilogravura, Regina Liberalli (?1914-2007) com um óleo sobre tela, Salma Mogames (1925-2015) com uma obra, Sinhá d'Amora (1906-2002) com um óleo sobre tela e Yvone D'Angelo Visconti (1901-1965) com uma obra.

Os trabalhos expostos, apesar de uma parcela deles não estar datada,² foram produzidos nas décadas de 1920, 1930, 1940, 1950 e um deles em 1967. O conjunto em questão trouxe alguns nomes conhecidos pela historiografia da arte brasileira, notavelmente o de Anita Malfatti, que desponta como um dos mais aclamados. No entanto, Ana Paula Simioni nos ofereceu um núcleo significativo de pintoras ainda pouco conhecidas que produziram, expuseram nos salões e participaram ativamente do campo artístico brasileiro nas primeiras décadas do século XX. Estas artistas permaneceram “esquecidas” nos anos que se passaram, conforme aponta Simioni:

1 No mesmo período, 4 de junho a 30 de julho de 2022, a Galeria Arte132 promoveu a exposição *Jewels by Brazil's Burle Marx brothers*. Ver: <<https://arte132.com.br/exposicao/jewels-by-brazils-burle-marx-brothers/>> (acesso 27/10/2022).

2 12 obras não foram datadas. Essas datações – quando não inscritas pela autora – baseiam-se no período de atuação das artistas.

Esse “esquecimento” sobre tais artistas deriva de diversas causas. Ele é fruto de um tipo de história da arte que estima fases e momentos históricos considerados mais do que outros. Priorizam-se, também, certos artistas vistos como únicos e singulares, em detrimento de um olhar cuidadoso sobre os meios artísticos em que atuaram (Simioni, 2022a, p. 6).

Ao longo de sua consolidada e respeitada carreira de pesquisadora, Simioni dedica-se à temática das mulheres artistas e os resultados destas investigações estão disponíveis em publicações fundamentais, tais como o livro *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras* (Simioni, 2008), derivado de seu doutorado e publicado em 2008, e a recente publicação de sua livre-docência, *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* (Simioni, 2022b), pesquisa que retomaremos no desenrolar deste texto. Cabe destacar também uma série de artigos escritos por Simioni, que se encontra em livre acesso aos interessados sobre o tema e, igualmente, ressaltar que no campo das exposições, essa não foi a sua primeira incursão. Entre as mostras, mencionamos a exposição de 2015 intitulada *Mulheres artistas: As pioneiras (1880-1930)*,³ com curadoria compartilhada com a Profa. Dra. Elaine Dias e acompanhamento da Profa. Dra. Fernanda Pitta, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil), que resultou também na produção de um catálogo (Simioni e Dias, 2015). E, ainda, a mostra *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (Simioni, 2020), realizada no Sesc Pinheiros (Brasil) entre 26 de novembro de 2020 e 8 de maio de 2021, outra notável contribuição da atuação de Simioni no campo da pesquisa científica e na difusão do conhecimento por meio das exposições.

É nesse cenário baseado em investigações de fôlego, que a exposição *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte* foi gerada. Procuraremos comentá-la cotejando o seu catálogo (2022a), assim como faremos um paralelo com o novo livro de Simioni, o já mencionado *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. Ambas as publicações estavam acessíveis para a consulta dos visitantes logo na entrada da Galeria Arte132, ao lado do livro de visitas.

O catálogo desta exposição, além de oferecer um texto introdutório e reflexivo sobre a temática das mulheres artistas, é acompanhado de verbetes sobre cada uma delas. As informações recuperadas pela curadora foram coletadas em diferentes fontes, uma vez que, para algumas delas, havia pouco conhecimento disponível. Nesse sentido, Simioni buscou

3 A mostra ficou em cartaz no edifício Luz entre 13 junho a 25 de outubro de 2015. Ver: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/mulheres-artistas-as-pioneiras-1880-1930/>> (acesso 07/07/2022).

contornar essa ausência empreendendo a busca em arquivos, nos periódicos de época, assim como nos catálogos das exposições coletivas que as artistas participaram, entre estas, os Salões Nacionais de Belas Artes, os Salões Paulistas de Belas Artes, os Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul e algumas edições da Bienal de Arte de São Paulo.

Levando em consideração o espaço da Galeria Arte132,⁴ a mostra foi organizada em duas salas e estendeu-se em um recinto contínuo ligado pela escada que nos leva ao andar superior. Apesar de não haver percurso fixo, as obras estão organizadas de acordo com seus gêneros compositivos, sendo estes nus e desenhos de academias, gravuras, naturezas-mortas, pintura de gênero e paisagens com representações campestres e urbanas. Estas últimas privilegiam o espaço inabitado ou com suas mazelas, mostrando também a calma da cidade à beira-mar.

O módulo inicial foi dedicado aos estudos de academia e nos levou a retomar as questões acerca do modelo vivo, e ao impedimento imposto às mulheres para frequentar esta classe. As instituições acadêmicas barraram por um longo tempo o ingresso das mulheres ao ensino artístico oficial em razão da moral e pudor da época, proibindo o estudo baseado na observação do modelo vivo masculino. O entrave em questão claramente dificultou para as artistas a realização de obras do gênero mais valorizado – a pintura histórica –, reservando para elas nichos entendidos como mais “femininos”, como as naturezas-mortas, paisagens, cenas de gênero e retratos. Desta forma, conforme destaca Simioni, “para as mulheres artistas, historicamente, o acesso ao modelo vivo é, em si, uma conquista” (2022a, p. 10) e esteve atrelado também a estratégias de consagração. A autora observa que “uma temática em voga nas vanguardas – o nu feminino – parece então ter se constituído como estratégia empregada por diversas artistas para se inserir no campo como modernas” (Simioni, 2022b, p. 74). Neste seguimento, a exposição inicia com dois desenhos⁵ de Anita Malfatti, *Nu masculino* e *Nu feminino*, datados de 1925, acompanhados de quatro obras de Haydée Lopes Santiago, sendo estas dois desenhos de *Nu feminino*, um desenho *Sem título* de figura feminina com dedicatória “Ao Marques dos Santos” e um óleo sobre tela intitulado *Nu feminino*, de 1947. Esse núcleo é encerrado pelo *Nu feminino* (1936) de Helena Pereira da Silva Ohashi, sendo este um óleo sobre tela representando uma mulher oriental, algo pouco visto no Brasil, como destacou Simioni.⁶

4 Para uma visualização do espaço e da exposição, ver: <<https://arte132.com.br/exposicao/mulheres-artistas-nos-saloes-e-em-toda-parte/>> (acesso 08/07/2022).

5 As únicas obras oriundas de coleção particular e que não estavam disponíveis para a compra.

6 Nesta menção, Simioni faz referência a exposição *Helena E Riokai: entre Brasil e Japão, Paris*,

No mesmo ambiente, à esquerda, estão reunidas as seis xilogravuras de Doroty Bastos realizadas na década de 1950 e, ao subirmos as escadas e voltarmos-nos nosso olhar para trás, vemos a xilogravura de Miriam Chiaverini de grandes proporções (87 x 144 cm.), sendo este o único exemplar posterior à década de 1960, produzido no ano de 1967.

No andar superior, um núcleo de naturezas-mortas foi organizado através das obras de Lucy Citti Ferreira, Helena Pereira da Silva Ohashi, Georgina de Albuquerque, Aurélia Rubião, Lucília Fraga e Sinhá d'Amora. Com exceção das duas pinturas de Lucília Fraga, cada artista é representada com uma obra nesta seção.

Na parede oposta, no último eixo da exposição, temos as paisagens com representações campestres de Laurinda Pacheco de Carvalho Ribeiro e Regina Liberalli; a paisagem que privilegia a cidade inabitada de Lucília Fraga com destaque para as construções em detrimento da figura humana. Na obra de Bellá Paes Leme, há o registro do cotidiano da mulher trabalhadora –lavadeira– que atravessa a cidade na companhia de seu filho. Em *Arranha-céus*, de Salma Mogames, obra que ilustra a capa do catálogo da exposição, vemos as mazelas da cidade em desenvolvimento. Nesta, há a dicotomia da cidade com seus edifícios que isolam uma parte da população da modernidade, através de uma cerca de madeira que as impede de acessá-la. Na sequência, avistamos a calmaria da cidade à beira-mar de Yvonne Visconti e, por fim, vemos um pequeno quadro intitulado *Interior com cadeiras*, de Helena Pereira da Silva Ohashi.

Nesse amplo conjunto de mulheres artistas, notamos, conforme aponta o título da exposição, suas participações nos salões e que elas estiveram em toda parte. No entanto, poucas foram aquelas reconhecidas e uma série de questões paira nesse anonimato, entre elas as categorias de gênero e o patriarcado, que contribuíram para que suas produções fossem julgadas como amadoras e menos profissionais que as dos homens. Em *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte*, observamos essas questões refletidas também nos “rótulos” atribuídos a estas artistas. Simioni salienta que esse caráter de “esposa, a filha, a aluna – terminaram por fixá-las em condições de seguidoras, vítimas da ‘influência’ e de seus ‘mestres’, isto é, seus maridos, pais, professores – não por acaso, sempre figuras masculinas” (2022a, p. 14).

Os “rótulos”, isto é, a maneira como a qual as artistas e suas obras foram julgadas, também está no cerne da análise de Ana Paula Simioni em *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. Em seu

que também esteve em cartaz na Galeria Arte132, entre 8 de novembro 2021 a 08 de janeiro de 2022. O catálogo da mostra está disponível em: <https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2021/10/Arte132_Helena_Riokai.pdf> (acesso 12/07/2022).

livro, fruto de uma dedicada investigação desenvolvida por anos, entre o Brasil e a França, as trajetórias de três artistas são investigadas, a fim de compreender como duas delas, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral (1886-1973), alcançaram sucesso, e Regina Gomide Graz (1897-1973) permaneceu menos reconhecida. Para Simioni:

A valorização de cada uma, contudo, respondeu a posições discursivas muito distintas. Tarsila foi louvada como *musa*, Anita como *mártir* e Regina como *esposa-colaboradora*. Esses lugares estão associados ao modo suas obras e trajetórias foram percebidas, o que não está imune à lógica do gênero, pelo contrário (2022b, p. 316).

As investigações da professora Ana Paula Simioni são, certamente, um meio fundamental e urgente para gerar o interesse de outros pesquisadores. Esperamos que, em breve, as artistas presentes em *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte* possam, de fato, ocupar “toda parte”, principalmente a historiografia da arte brasileira que aos poucos vem se abrindo para além dos cânones. Elas, definitivamente, foram mulheres modernas, profissionais e estiveram imersas no meio artístico mediante suas produções, trocas, articulações, sociabilidades e, portanto, merecem obter reconhecimento por seus feitos e trajetórias. A exposição de Simioni na Galeria Arte132 traz essa contribuição e aponta caminhos para futuras mostras, tendo em vista que é preciso olhar para as obras destas e de muitas outras artistas, pois só conhecendo-as poderemos questionar os motivos e problemáticas que culminaram nestas “exclusões”.

Referências bibliográficas

- Simioni, A. P. Cavalcanti (2022a). *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte*. Arte132. Disponível em: <https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2022/06/Arte132_Mulheres_Eng.pdf> (acesso 27/10/2022).
- . (2022b). *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. Edusp/Fapesp.
- . (2020) *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. Sesc. Disponível em: <<https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/exposicao-transbordar/catalogo-transbordar>> (acesso 07/07/2022).
- . (2008) *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. Edusp.
- . e E. Dias (orgs.) (2015) *Mulheres artistas: As pioneiras (1880-1930)*. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Versión en español

MUJERES ARTISTAS: EN LOS SALONES Y EN TODA PARTE

La exposición *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte* estuvo en Galería Arte132,¹ ubicada en la Av. Juriti, en Moema, São Paulo, con curaduría de Ana Paula Cavalcanti Simioni, profesora del Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de São Paulo (IEB-USP) y miembro del *Institut d'Études Avancées*, de Nantes. La exposición reunió 28 obras de 14 artistas, a saber: Anita Malfatti (1889-1964) con dos obras, Aurélia Rubião (1901-1987) con un óleo sobre tabla, Bella Paes Leme (1910-¿?) con un óleo sobre lienzo, Dorothy Bastos (1933-2018) con seis xilografías, Georgina de Albuquerque (1885-1962) con acuarela y gouache, Haydêa Lopes Santiago (1896-1980) con cuatro obras, Helena Pereira da Silva Ohashi (1895-1966) con tres obras, Laurinda Pacheco de Carvalho Ribeiro (1906-1995) con un óleo sobre lienzo, Lúcilía Fraga (1895-1979) con tres obras, Lucy Citti Ferreira (1911-2008) con un óleo sobre lienzo, Miriam Chiaverini (1940-2005) con una xilografía, Regina Liberalli (¿?1914-2007) con un óleo sobre lienzo, Salma Mogames (1925-2015) con una obra, Sinhá d'Amora (1906-2002) con un óleo sobre lienzo e Yvone D'Angelo Visconti (1901-1965) con una obra.

Las obras expuestas, aunque una parte de ellas no está fechada,² fueron producidas en las décadas de 1920, 1930, 1940, 1950 y una de ellas en 1967. El conjunto en cuestión trajo algunos nombres conocidos en la historiografía del arte brasileño, en particular el de Anita Malfatti, quien se destaca como una de las más aclamadas. Sin embargo, Ana Paula Simoni nos ofreció un grupo significativo de pintoras aún poco conocidas que produjeron, expusieron en salones y participaron activamente del campo artístico brasileño en las primeras décadas del siglo XX. Estas artistas quedaron «olvidadas» en los años que pasaron, como señala Simioni:

Este 'olvido' de tales artistas se debe a distintas causas. Es el resultado de un tipo de historia del arte que valora fases y momentos históricos considerados más que otros. También se da prioridad a determinados artistas vistos como únicos y singulares, en detrimento de una mirada atenta a los entornos artísticos en los que actuaron (Simioni, 2022a, p. 6).³

1 En el mismo período, del 4 de junio al 30 de julio de 2022, Galería Arte132 promovió la exposición *Jewels by Brazil's Burle Marx brothers*. Disponible en: <<https://arte132.com.br/exposicao/jewels-by-brazils-burle-marx-brothers/>> (acceso 27/10/2022).

2 12 obras no han sido fechadas. Estas fechas, cuando no están registradas por la autora, se basan en el período de actuación de las artistas.

3 Traducción de la autora del artículo. Todas las traducciones son propias, a menos que se indique lo contrario.

A lo largo de su consolidada y respetada carrera como investigadora, Simioni se ha dedicado al tema de las mujeres artistas y los resultados de estas investigaciones están disponibles en publicaciones fundamentales, como el libro *Profissão Artista: Pintoras y Escultoras Acadêmicas Brasileiras* (Simioni, 2008), derivado de su doctorado y publicado en 2008, y la reciente publicación de su tesis de habilitación, *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* (Simioni, 2022b), investigación que retomaremos a lo largo de este texto. También vale destacar una serie de artículos escritos por Simioni, que son de libre acceso para los interesados en el tema e, igualmente, señalar que, en el campo de las exposiciones, esta no fue su primera incursión. Entre las muestras, mencionamos la exposición de 2015 titulada *Mulheres artistas: As pioneiras (1880-1930)*,⁴ con curaduría compartida con la profesora Elaine Dias y el acompañamiento de la profesora Fernanda Pitta, en la Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil), que también resultó en la elaboración de un catálogo (Simioni y Dias, 2015). También la exposición *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (Simioni, 2020), celebrada en Sesc Pinheiros (Brasil) entre el 26 de noviembre de 2020 y el 8 de mayo de 2021, otra notable contribución de la actuación de Simioni en el campo de la investigación científica y en la difusión del conocimiento a través de exposiciones.

Es en este escenario, a partir de extensas investigaciones, que se generó la exposición *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte*. Intentaremos comentarla al comparar su catálogo (2022a), así como a través de un paralelismo con el nuevo libro de Simioni, el ya mencionado *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. Ambas publicaciones estuvieron accesibles para consulta de los visitantes justo en la entrada de Galeria Arte132, al lado del libro de visitas.

El catálogo de esta exposición, además de ofrecer un texto introductorio y reflexivo sobre el tema de las mujeres artistas, se acompaña de textos informativos sobre cada una de ellas. Las informaciones recuperadas por la curadora fueron recopiladas de diferentes fuentes, ya que, para algunas de ellas, se disponía de poco conocimiento. En este sentido, Simioni buscó superar esta ausencia buscando en archivos, en periódicos de entonces, así como en los catálogos de exposiciones colectivas en las que participaron las artistas, incluso los salones: *Os Salões Nacionais de Belas Artes (Brasil)*, *Os Salões Paulistas de Belas Artes (Brasil)*, *Os Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Brasil)* y algunas ediciones de la *Bienal de Arte de São Paulo*.

4 La exhibición estuvo expuesta en el edificio Pina Luz del 13 de junio al 25 de octubre de 2015. Disponible en: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/mulheres-artistas-as-pioneiras-1880-1930/>> (acceso 07/07/2022).

Teniendo en cuenta el espacio de la Galería Arte132,⁵ la exposición se organizaba en dos salas y se prolongaba en una sala continua comunicada por las escaleras que nos llevan a la planta superior. Aunque no hay un recorrido fijo, las obras se organizan según sus géneros compositivos, siendo estos desnudos y dibujos de academia, grabados, bodegones, pintura de género y paisajes con representaciones rurales y urbanas. Estas últimas privilegiaban el espacio deshabitado o con sus males, mostrando también la calma de la ciudad junto al mar.

El módulo inicial estuvo dedicado a los estudios académicos y nos llevó a retomar las cuestiones sobre el modelo vivo y el impedimento impuesto a las mujeres para asistir a esta clase. Las instituciones académicas por mucho tiempo prohibieron el ingreso de las mujeres a la educación artística oficial debido a la moral y modestia de la época, prohibiendo el estudio basado en la observación del modelo vivo masculino. El obstáculo en cuestión claramente dificultó a las artistas la producción de obras del género más valorado – la pintura histórica –, reservándoles nichos entendidos como más “femeninos”, como las naturalezas muertas, los paisajes, las escenas de género y los retratos. De esta forma, como destaca Simioni, “para las mujeres artistas, históricamente, el acceso al modelo vivo es, en sí mismo, un logro” (2022a, p. 10) y también estuvo ligado a estrategias de consagración. La autora señala que “un tema en boga en las vanguardias –el desnudo femenino– parece entonces haberse constituido como una estrategia empleada por varias artistas para insertarse en el campo como modernas” (Simioni, 2022b, p. 74). En este seguimiento, la exposición comienza con dos dibujos⁶ de Anita Malfatti, *Nu masculino* y *Nu feminino*, fechados en 1925, acompañados de cuatro obras de Haydée Lopes Santiago. Estos, son dos dibujos de *Nu feminino*, un dibujo *Sem título* de figura femenina con dedicatoria “Ao Marques dos Santos” y un óleo sobre lienzo titulado *Nu feminino*, de 1947. Este núcleo lo cierra el *Nu feminino* (1936) de Helena Pereira da Silva Ohashi, que es un óleo sobre lienzo que representa a una mujer oriental, algo poco visto en Brasil, como destaca Simioni.⁷

En la misma sala, a la izquierda, se encuentran las seis xilografías de Doroty Bastos realizadas en la década de 1950 y, al subir las escaleras

5 Para una vista del espacio y de la exposición, ver: <<https://arte132.com.br/exposicao/mulheres-artistas-nos-saloes-e-em-toda-parte/>> (acceso 08/07/2022).

6 Se trata de dos obras de una colección privada que no estaban a la venta, como las demás.

7 En esta mención, Simioni se refiere a la exposición *Helena E Riokai: entre Brasil e Japão, Paris*, que también estuvo expuesta en Galería Arte132, entre el 8 de noviembre de 2021 y el 8 de enero de 2022. El catálogo de la exposición está disponible en: <https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2021/10/Arte132_Helena_Riokai.pdf> (acceso 12/07/2022).

y mirar hacia atrás, vemos la gran xilografía de Miriam Chiaverini (87 x 144 cm.), que es la única obra posterior a la década de 1960, producida en 1967.

En el piso superior, se organizó un núcleo de bodegones a través de las obras de Lucy Citti Ferreira, Helena Pereira da Silva Ohashi, Georgina de Albuquerque, Aurélia Rubião, Lucília Fraga y Sinhá d'Amora. A excepción de los dos cuadros de Lucília Fraga, cada artista está representada con una obra en esta sección.

En la pared opuesta, en el último eje de la exposición, tenemos paisajes con representaciones rurales de Laurinda Pacheco de Carvalho Ribeiro y Regina Liberalli; el paisaje que privilegia la ciudad deshabitada de Lucília Fraga, donde destacan las construcciones en detrimento de la figura humana. En la obra de Bellá Paes Leme, hay un registro de la vida cotidiana de la mujer trabajadora –lavandera– que recorre la ciudad en compañía de su hijo. En *Arranha-céus*, de Salma Mogames, obra que ilustra la tapa del catálogo de la exposición, vemos los males de la ciudad en desarrollo. En éste se da la dicotomía de la ciudad con sus edificios que aíslan de la modernidad a una parte de la población, a través de una cerca de madera que les impide acceder a ella. A continuación, observamos la calma de la ciudad costera de Yvonne Visconti y, por último, vemos un pequeño cuadro titulado *Interior com cadeiras*, de Helena Pereira da Silva Ohashi.

En este amplio grupo de mujeres artistas, destacamos, como señala el título de la exposición, su participación en los salones y el hecho de que ellas estaban en todas partes. Sin embargo, pocas fueron reconocidas y sobre ese anonimato se cierne una serie de cuestiones, entre ellas las categorías de género y patriarcado, que contribuyeron a que sus producciones fueran juzgadas como *amateur* y menos profesionales que las de los hombres. En *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte*, observamos estas cuestiones reflejadas también en las “etiquetas” asignadas a estas artistas. Simioni destaca que este carácter de “mujer, hija, alumna –terminó por fijarlas en condición de seguidoras, víctimas de la ‘influencia’ y de sus ‘maestros’, es decir, sus maridos, padres, profesores– no por casualidad, siempre figuras masculinas” (2022a, p. 14).

Las “etiquetas”, es decir, la forma en que se juzgaba a las artistas y sus obras, también está en el centro del análisis de Ana Paula Simioni en *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. En su libro, resultado de una dedicada investigación desarrollada durante años, entre Brasil y Francia, se analizan las trayectorias de tres artistas, con el fin de comprender cómo dos de ellas, Anita Malfatti y Tarsila do Amaral (1886-1973), alcanzaron el éxito, y Regina Gomide Graz (1897-1973) siguió siendo menos reconocida. Para Simioni:

La valoración de cada una, sin embargo, respondió a posiciones discursivas muy diferentes. Tarsila fue elaborada como *musa*, Anita como *mártir* y Regina como *esposa-colaboradora*. Estos lugares están asociados a la forma en que fueron percibidas sus obras y trayectorias, lo que no es ajeno a la lógica del género, al contrario (2022b, p. 316).

Las investigaciones de la profesora Ana Paula Simioni son ciertamente un medio fundamental y urgente para generar el interés de otros investigadores. Esperamos que, pronto, las artistas presentes en *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte* puedan, de hecho, ocupar “a todas las partes”, especialmente la historiografía del arte brasileño que se abre lentamente más allá de los cánones. Definitivamente fueron mujeres modernas, profesionales y estuvieron inmersas en el medio artístico a través de sus producciones, intercambios, articulaciones, sociabilidad y, por lo tanto, merecen reconocimiento por sus logros y trayectorias. La exposición de Simioni en Galería Arte132 trae este aporte y señala caminos para futuras exposiciones, dado que es necesario mirar las obras de estas y muchas otras artistas, porque solamente conociéndolas podemos cuestionar las razones y problemas que culminaron en estas “exclusiones”.

SIMBIOLOGÍA. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN UN PLANETA EN EMERGENCIA

Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, Argentina

6 de octubre de 2021 al 26 de junio de 2022

Curada por Valeria González (dirección), Florencia Curci, Mercedes Claus y Pablo Méndez (equipo)

Cecilia Casablanca

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio

UNSAM – CONICET

ccasablanca@unsam.edu.ar

El pasado 26 de junio concluyó la extensa exposición *Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*, desarrollada desde el mes de octubre del año 2021 en el Centro Cultural Kirchner, que reunió más de 140 obras de arte argentino contemporáneo con eje en la exploración de nuevas vinculaciones entre lo humano y lo no humano.¹

Los textos de presentación indican que *simbiología* es una palabra inventada a partir del término *simbiosis*,² que busca desplazarse desde los significados exclusivos del arte hacia la generación de conceptos para pensar las relaciones con otros seres, tales como animales, plantas, piedras y microorganismos, incorporando cosas y máquinas.

Organizada en conjunto por la Secretaría de Patrimonio Cultural, el Centro Cultural Kirchner y el Ministerio de Cultura de la Nación, y con el apoyo de la Fundación Medifé, la exhibición contó con la curaduría de un equipo dirigido por Valeria González e integrado por Mercedes Claus, Florencia Curci y Pablo Méndez.

La perspectiva curatorial tenía como premisa que, frente a la actual crisis ambiental de escala planetaria, las propuestas desarrolladas debían motivarnos a cuestionamientos profundos sobre los modelos de acciones,

1 La información completa de la exhibición *Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia* se encuentra en: <<https://simbiologia.ckk.gob.ar/>>.

2 Lynn Margulis (1938-2011) fue una de las precursoras en la teoría de la simbiogénesis que estudió el modo en que los microorganismos participan del desarrollo y la supervivencia de todos los organismos conocidos, mediante una trama de cooperaciones y simbiosis que no se corresponde con la separación de seres vivos en escalas. Estos conocimientos se afirman dentro de una corriente de la biología que dejó en evidencia los valores de las tendencias hegemónicas donde las nociones de individuo, competencia y progreso del más apto respondían a intereses propios de un modelo antropocéntrico y conquistador. Ver: Lynn Margulis y Dorion Sagan *Microcosmos: cuatro mil millones de años de evolución desde nuestros ancestros microbianos*. Disponible en: <<https://www.ckk.gob.ar/microcosmos-cuatro-mil-millones-de-anos-de-evolucion-desde-nuestros-ancestros-microbianos-por-lynn-margulis-y-dorion-sagan/19399/>>.

conocimientos y sentimientos imperantes, invitándonos a replantear nuestros modos de pensar y de estar en el mundo.³

Durante siglos, el modelo antropocéntrico instaurado por la modernidad occidental se basó en una serie de antinomias como la de naturaleza y cultura, donde la primera era constituida como escenario compuesto de seres pasivos, mientras que la segunda se conformaba fundamentalmente a partir del hombre (y no la mujer) blanco y heterosexual en la cúspide de una pirámide donde todos los otros seres se hallaban bajo su dominio. Este esquema excluyente y ficticio, que separaba en forma jerárquica sujeto y objeto concibiendo los bienes naturales como “recursos” a ser extraídos, hoy está problematizado en la medida en que las ideas de evolución y progreso que sustentaron aquellas prácticas son causas insoslayables de la actual crisis civilizatoria.

Sin embargo, hablar de *emergencia* en esta exhibición remitió a su sentido de urgencia por el desequilibrio ambiental pero también, y fundamentalmente, al surgimiento de otras maneras no hegemónicas de comprender la vida en la Tierra. En este marco, el espacio no solamente se abrió a lo nuevo, al presentar propuestas inéditas bajo formatos híbridos, sino que además permitió pensar nuevas dimensiones de obras canónicas locales que ofrecieron diálogos renovados. Las proposiciones podían venir de las artes, de las ciencias o de saberes ancestrales en la búsqueda de la confluencia de diversas perspectivas que pusieran en el centro el planeta como una entidad viviente y en peligro, de la que somos parte de un modo necesariamente simbiótico.

Propuesta la fecha de inauguración por la pandemia, el equipo curatorial creó una web que planteaba una navegación rizomática de los contenidos a partir de las entradas de un glosario que introducía los conceptos transversales del proyecto exhibitivo. Asimismo, se podía encontrar una serie de piezas audiovisuales comisionadas y de artículos que se publicaban como anticipo de la muestra. Se ponía a disposición un conjunto de textos fundamentales sobre la temática que nos sumergía en los diversos debates contemporáneos posibilitando un acercamiento crítico al marco de referencia desde el cual se habían pensado las distintas líneas de trabajo.

3 La propuesta curatorial que aquí se presenta condensó, amplió y complejizó el trabajo de larga data de Valeria González iniciado con la *primera Bienal de Medifé Arte y Medioambiente* (2016) que procuraba desde un criterio federal convocar a artistas para la presentación de propuestas en esta temática; así como la exposición *Pensamiento Salvaje* (2017) con curaduría de Valeria González y Fernando Fariña, desarrollada en las instalaciones de la Casa del Bicentenario Contemporánea (CBC). En ambos casos se destacaba la dimensión de las propuestas, por la nutrida variedad de obras y artistas que, desde lenguajes expresivos diversificados, marcaban la irrupción del tema en el espacio; pero fundamentalmente instauraba una matriz de experiencia exhibitiva que buscaba la confluencia de saberes y los diálogos intergeneracionales dentro y fuera del campo artístico.

De este modo, no solo se compartía el proceso de elaboración temática y el diseño expositivo, sino que adelantaban de forma virtual varias de las iniciativas que luego se multiplicarían en las salas y actividades públicas. Así, la exposición aún invisible presentaba un marco teórico donde predominaba el post humanismo y las vertientes que hoy problematizan la categoría del *Antropoceno* como crisis ambiental y civilizatoria.

Allí encontrábamos desde los estudios de James Lovelock y Lynn Margulis, sobre la capacidad de actuar de los organismos y la transformación mutua y permanente con el ambiente, hasta el concepto de *cosmoecología*, de Vinciane Despret, que buscaba contrarrestar las consecuencias mecanicistas de la ecología. Se sumaban autores como Bruno Latour, con su exigencia de replantear todo de nuevo en una operación que desarme la divisoria entre humanidad y naturaleza (2017), Donna Haraway desde el feminismo y Eduardo Viveiros de Castro desde el estudio de las cosmovisiones amerindias. Todos ellos señalaban que, frente a la poderosa operación de desanimación implementada durante siglos mediante el terror, era impostergable la incorporación de las capacidades afectivas y vinculantes entre humanos y no humanos que nos permitiera vivir y morir bien en un planeta irreversiblemente dañado.

Allí, donde los saberes dominantes aún pretenden tratar el mundo como objeto de explotación y conocimiento, Donna Haraway sostiene el lugar destacado de los mitos y las ciencia ficciones para la creación de comunidades alternativas y el mantenimiento de redes vitales, donde el arte cumple un rol fundamental como reservorio animista y clave en la transformación sensible de las personas (Haraway, 2020).

Por su parte, y con la intención de generar una pluralidad de voces, los organizadores convocaron a un conjunto heterogéneo de autores de diversas disciplinas para realizar las fichas de obra de cada una de las piezas que integraban la exposición. El entramado de miradas entre los mismos artistas e investigadores fue especialmente enriquecedor, no solo por la generosidad entre pares, sino por las posibilidades dialógicas interdisciplinarias. La filosofía, la política, la historia del arte, el territorio y la biología, entre muchas otras dimensiones, se hicieron presentes para pensar en conjunto.

La muestra se desarrolló a través de seis ejes y cuatro proyectos especiales: *Ecología política* se centraba en los vínculos entre el arte y la ecología. Obras como *500 años de polución* (1992), de García Urriburu, ponían en evidencia la herencia colonial de la cuestión ambiental, en diálogo con Víctor Grippo y Vicente Marotta, haciendo referencia a cultivos claves de la cultura latinoamericana y los modelos de explotación. Por otro lado, el dibujo de Toto Dirty *Trabajadora* (2014), donde se ven las manos de una mujer agarrando la tierra, tenía su contracara en

las manos de tierra de Mónica Girón para remitirnos a la extracción y el trabajo como los dos elementos esenciales de la acumulación originaria.

En *Catástrofes y cuidados* se aludía a los desastres producidos por el extractivismo humano y al modo en que la Tierra responde mediante catástrofes inesperadas. En tanto el modelo extractivo atraviesa la historia de nuestro continente desde los inicios de la colonización, a lo largo de estos siglos, los patrones de acumulación han considerado diversas modalidades basadas en el desarrollo de monocultivos, la minería extractiva de metales y minerales, así como el uso masivo y sistemático de mano de obra barata. Desde el comienzo del siglo XXI, las reconversiones productivas tienen en cuenta nuevas actividades como el *fracking*, el agronegocio y la extensión de los desmontes con la consecuente pérdida de diversidad biológica y cultural. El concepto latinoamericano *neoextractivismo* da cuenta de manera situada de los modos en que atraviesa el *Antropoceno* nuestro continente, por lo que las obras vinculadas con los territorios juegan un papel central en el desarrollo perceptivo de este eje. El proyecto fotográfico *Land*, de Marcela Magno, cuyo principal objetivo radica en hacer visible una cartografía de las zonas de extracción de recursos naturales, confluye con el trabajo de Eduardo Molinari en torno de los efectos del glifosato y la transformación transgénica. En este marco, los aportes de los ecofeminismos, como aquella corriente que entiende la explotación de la tierra y de las mujeres como parte de un mismo sistema patriarcal y capitalista, halla en las acciones del *Plantío Rafael Barret*, llevadas adelante por las artistas Mónica Millán y Adriana Bustos, la condensación de la acción artística y la participación de los movimientos sociales en la defensa de los territorios y la vida, donde las categorías de buen vivir y soberanía alimentaria quedan plasmadas en el espacio.

En *Interagencias* tuvieron lugar producciones en coautoría entre artistas y otros seres, o experiencias de un devenir compartido entre especies diferentes. Desde las estructuras creadas por Luis Bénédict durante la década del 70, diseñadas como hábitat para diferentes especies, hasta el *Dispositivo de dibujo interespecies* (2019), de Virginia Buitrón, o los múltiples trabajos con arañas de Tomás Saraceno se ha recorrido un largo camino. Las maneras de abordar y comprender el vínculo entre humanos y no humanos evidencian un desplazamiento dentro de las obras, donde la centralidad humana deja paso a modos de producción y agencia de seres no humanos. A partir de múltiples dispositivos se buscaba demostrar la producción de los mismos insectos, lo que provocaba un alejamiento de la representación para dar lugar a los rastros físicos que estos ocasionaban. En la misma línea, la incorporación de material orgánico, como hongos, bacterias, esporas, microorganismos en la obra

de Donjo León y Andrés Piña, propició ciclos de transformación de la materia que ponían de relieve la importancia de su existencia.

De igual manera, *Animismo* exploraba temas como las distintas cosmogonías del continente, las simbiosis corporales entre lo humano y lo no humano y los moldes culturales entre presente y pasado, arte y artesanía. En un espacio que aunó varias temporalidades, se sintetizó uno de los ejes fundamentales de la exposición. Las vasijas de la cultura Ciénaga junto con las cerámicas de la cultura Aguada y el textil tridimensional *El árbol de la vida*, de la cultura Chancay, daban la bienvenida a la sala, brindando el marco en el que se insertaban las restantes obras en exposición. Allí convivieron variados modos de hacer, donde se produjo un entrelazamiento entre artistas y artesanos en la preservación de saberes ancestrales y prácticas vigentes. Los tapices del artista Guido Yanitto y la tejedora Liliana Ponisio convivieron con el paño de chaguro de la artesana wichí Ester Solano⁴ y el tinte natural de índigo sobre papel de Lucila Gradín, mientras que la obra de Gabriel Chaile dialogaba con las fotografías de Res y Guadalupe Miles. Todas se trataban de obras producidas en el encuentro y el intercambio con otros seres, desde donde se indagaban nuevas formas de creación sustentable que buscaban estar en armonía con el mundo.

En *Simbiontes*, los cuerpos combinados y las estéticas queer se pensaron en relación con los manifiestos feministas de Donna Haraway (2018) y su inspiración en biología contrahegemónicas, a fin de romper los binarismos y hacer estallar los límites culturalmente construidos para recuperar el permanente movimiento de todas las cosas. En palabras de Osias Yanov:

En nuestra contemporaneidad, entre la crisis ambiental y las disidencias queer, los estados intermedios de percepción pueden ser un lugar donde entrenar las fusiones interespecies, las sexualidades plásticas, las pieles de pluma y pelo, y los encuentros biodiversos.⁵

Desde estos sentidos se buscó recuperar un gran número de obras que sintetizaran poéticamente otras existencias, otros cuerpos y otras materialidades. Fue una sala que aglutinó elementos de diferentes corrientes estéticas, donde la ciencia ficción, el surrealismo, el animé, el humor, la ironía, los monstruos y la sexualidad se dieron cita en producciones que

4 Para la incorporación de la pieza realizada por Ester Solano, se contó con el asesoramiento de la especialista en artesanías Roxana Amarilla, quien brindó algunas especificidades sobre la materialidad y los procedimientos artesanales allí implicados.

5 En el marco de los intercambios entre artistas propuestos por las organizadoras, Osias Yanov escribió estas palabras en relación con la obra de Florencia Rodríguez Giles. Disponible en: <<https://simbiologia.cck.gov.ar/hashtags/queer/>>.

jugaron mediante formas inestables y viscosas. La delicadeza de las esculturas orgánicas de Elba Bairon dialogaba con las pequeñísimas figuras antropomórficas de Claudia Fontes, conviviendo con *El hombre chicle*, de Marcelo Alzetta, y el trabajo zoomorfo de Nicanor Araóz, mientras se escuchaba una obra sonora de Constanza Castagnet. Porque, tal como lo señala Florencia Curci, escuchar es afectar lo que suena en una relación simbiótica, donde el sonido atraviesa el espacio y lo transforma.

Si la modernidad europea se basó en un imaginario de superioridad de una especie ante todo lo demás, entre otras cuestiones fue sobre la base del privilegio de la vista como el sentido desde el cual organizar las percepciones desde la distancia. Sin embargo, las curadoras señalan que otras culturas basaron su comprensión del cosmos en otras formas perceptivas como la oralidad, desarrollando formas de escucha y siendo capaces de sentir lo invisible. En ese marco, la muestra incorporó la sección llamada *Cosmofonías*, desde la que presentó un conjunto de obras sonoras que propiciaban prácticas de escucha que habilitaran una sintonía vibratoria entre cuerpos distintos, en pos de reconectarnos con el mundo que habitamos. Artistas como Agustín Genoud, Fabián Racca y Juan José Calarco proponían a partir de técnicas vocales, en cooperación con dispositivos tecnológicos o de grabaciones directas en espacios naturales, desarticular los sistemas de producción de identidad y performatividad dominantes.

Finalmente, el eje definido como *Derechos no humanos* apelaba a la reflexión sobre las consecuencias legales de la nueva ecología política, que reconoce el bienestar como un entramado vital de actantes humanos y no humanos, en contra del modelo extractivista de progreso heredado de la modernidad.

Los proyectos especiales comprendieron salas monográficas con instalaciones de los artistas Marta Minujín, Adrián Villar Rojas, Leonello Zambón e Investigaciones del Futuro, así como del dúo Faivovich y Goldberg, que se sumaban a espacios con propuestas específicas sonoras.

Posteriormente, la página web incorporaría una extensa agenda de programas públicos a partir de una serie de actividades en formatos diversos, tales como activaciones en sala, *performances*, conversatorios, talleres y proyecciones en distintos espacios del centro cultural. Los programas se plantearon como proyectos situados sobre la base de tres ejes que orientaron la programación: *Comenzar por el medio, descolonizar lxs cuerpxs y humanxs con no humanxs*.

La nutrida agenda hizo confluir la filosofía con el psicoanálisis y el arte, las prácticas territoriales, la observación y el intercambio, contemplando actividades tan dispares como *performances* colectivas promovidas por el grupo Sirenes Errantes, el vínculo entre humanos y perros desde la

revisión de evidencias científicas hasta observaciones de hongos realizadas en un microscopio. Así, la experiencia inmersiva de realidad virtual al interior de un matadero, llevada adelante por la agrupación activista por los derechos animales Voicot, convivió con la iniciativa de la artista visual Virginia Buitrón de talleres para niños, donde la exploración de la práctica del compostaje promovía la empatía hacia los insectos. Asimismo, los avistajes de aves en la Reserva Ecológica de la Costanera Sur, guiada por la Colectiva de Observadoras de Aves Feminista, se ofrecían junto con la denominada *Escucha expandida* propuesta por el músico Alan Courtis. Pero las propuestas no se limitaron a la ciudad de Buenos Aires, también incorporaron la restitución de imágenes de Guadalupe Miles a la comunidad wichi del Chaco salteño con la que trabaja desde hace veinte años, planteando la acción en términos afectivos y de coproducción.

Además, se destacó particularmente el ciclo *Conversaciones Indisciplinadas*, coordinado por la curadora Valeria González, donde teóricos y artistas contemporáneos reflexionaron en torno de la relación de reciprocidad entre el modelo económico vigente, voraz y predatorio, y la consecuente crisis ambiental. En ese contexto, los intercambios entre la artista Mónica Girón y el psicoanalista Alan Talgham, a partir de la selección de tres obras de la sala Ecología Política,⁶ permitieron abordar conceptos claves en la historia del arte argentino, que documentaban la preeminencia desde la década de 1970 de los modelos extractivistas en América Latina, donde las figuras de la papa, la tierra y el camión condensaban algunas de las marcas fundantes del Antropoceno. De igual modo, la entrevista a la artista Marta Minujín que, en el marco de su obra, *Comunicado con tierra* (1976), dialogó sobre este refugio para aves y personas, confirmando como un importante antecedente para muchas de las obras contemporáneas presentes. Por último, el intercambio entre la artista Claudia Fontes y la filósofa Paula Fleisner, donde se preguntaron: ¿Cómo seguir juntos en este mundo dañado?, desde la perspectiva del materialismo posthumano y el perspectivismo amerindio, da cuenta de la amplia gama construida en esos debates.

En síntesis, la exposición fue contundente en escala de exhibición y profundidad temática, en la medida en que condensó largos recorridos y visibilizó los modos locales de transitar los desafíos actuales para posicionarnos críticamente frente al saqueo de nuestros cuerpos y nuestros territorios, y así construir de manera conjunta un mundo respetuoso de todas las formas de existencia.

6 Las tres obras seleccionadas para este intercambio fueron: *Síntesis* (1972), de Víctor Grippo, *De frente – tierras de la Patagonia* (1995), de la propia Girón, y *Sin título*, de la serie Doce jinetes para tres finales (2009), de Carlos Huffmann.

Referencias bibliográficas

- Danowsky, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra.
- Haraway, D. (2018). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX*. Ed. Letra Sudaca.
- . (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Ed. Consoni.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo XXI.