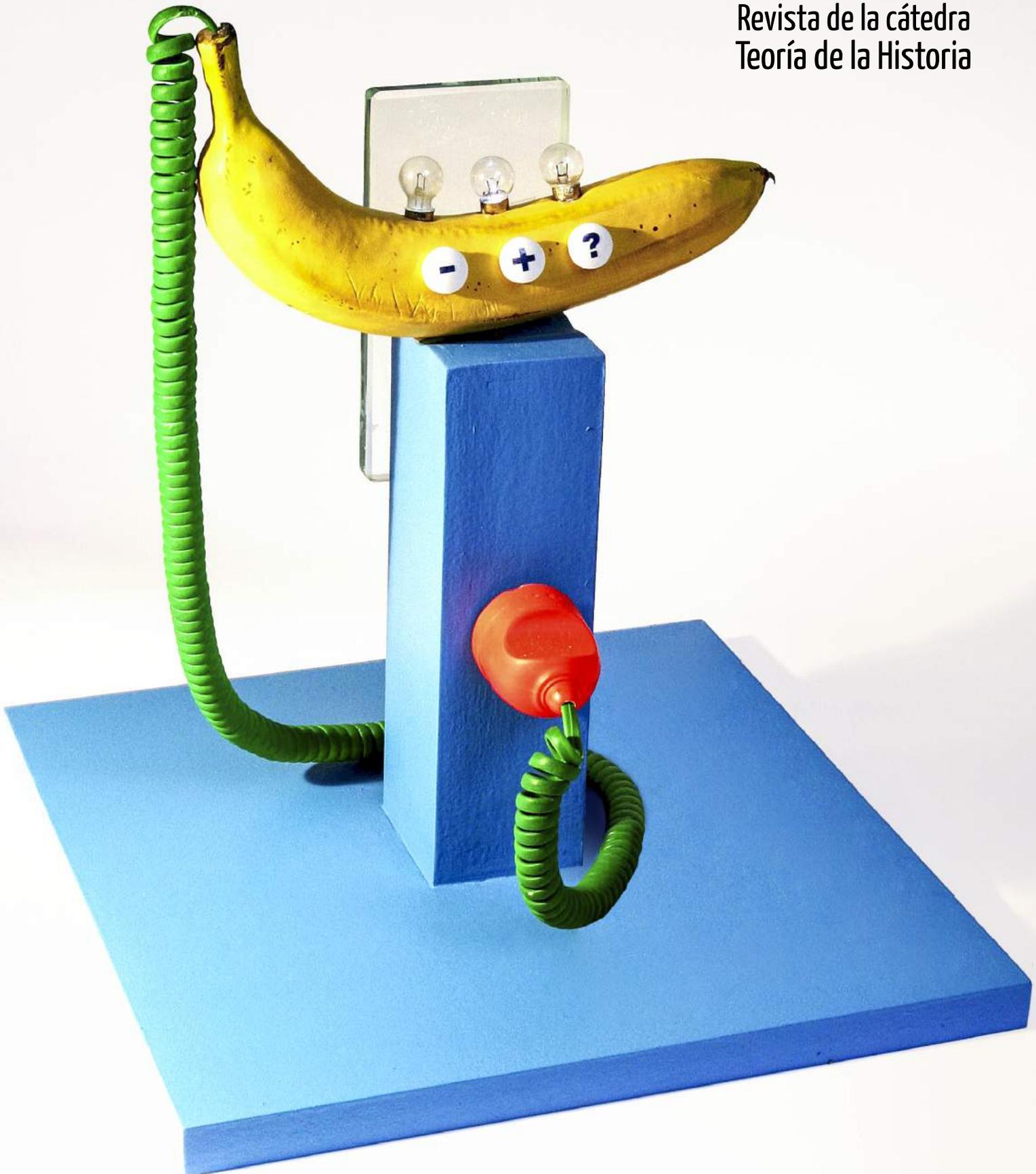


ISSN 2469-1870

NIMIO

Revista de la cátedra
Teoría de la Historia



NIMIO

Revista de la cátedra
Teoría de la Historia

OBRA DE TAPA

Proyectos de desarrollo para los países bananeros según las grandes potencias
(1990), Grupo Escombros.

Objeto, 22,7 x 17,6 cm

Cortesía Héctor «Rayo» Puppo

EDICIÓN DE TAPA

DCV Pablo Tesone

Septiembre 2017

NIMIO es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional
de La Plata. Diag. 78 N.º 680, La Plata, Argentina. CUIT 30-54866670-7

dae@fba.unlp.edu.ar

teoriadelahistoriafba@gmail.com

Año 4 Número 4

ISSN 2469-1879



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Marcelo Caballé

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Cifardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretaria de Relaciones Institucionales

Prof. Sabrina Soler

Secretario de Cultura

Prof. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Juan Mansilla

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

Directora

Lic. Natalia Giglietti (UNLP | Argentina)

Codirectora

Prof. Elena Sedán (UNLP | Argentina)

Consejo editorial

Prof. Mariel Ciafardo (UNLP | Argentina)

Dr. Sandra Szir (UBA | UNTREF | UNSAM | Argentina)

Lic. Ariel Schettini (UBA | UNTREF | Argentina)

Lic. Silvia García (UNLP | Argentina)

Dr. Eduardo Russo (UNLP | Argentina)

Dr. Américo Castilla (UBA | Argentina)

Lic. Sebastián Vidal Mackinson (UBA | UNTREF | Argentina)

Consejo académico

Lic. Paola Belén (UNLP | Argentina)

Prof. Nicolás Bang (UNLP | Argentina)

Mg. Natalia Matewecki (UNLP | Argentina)

Consejo de redacción

Lic. Magdalena Pérez Balbi (UNLP | Argentina)

Prof. Lucía Savloff (UNLP | Argentina)

Mg. Silvina Valesini (UNLP | Argentina)

Gestión y coordinación editorial

Lic. Florencia Mendoza

Corrección y revisión de estilo

Lic. Manuela Belinche

Trad. Mercedes Leaden

Desarrollo de la revista electrónica

Lic. Lisandro Peralta

Equipo de diseño

dcv María Ramos

dcv María de los Angeles Reynaldi

dcv Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

1 | EDITORIAL

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

- 3 | Archivo de lo que queda: Escombros
LUACIANA BÁEZ ESCOBAR, MARÍA EUGENIA BIFARETTI, JULIÁN FACUNDO DUARTE
- 12 | La presencia de lo efímero. Archivo personal de Héctor Puppo
GERLADINE GOUIRIC, MARIANA STECHER, ANA LAURA SUZZI
- 19 | Irrupciones en el *statu quo* académico. *Honoris Causa* ¿una cuestión de género?
ANA PAULA DAGUERRE, ANA MAGDALENA MILOMES, DANIELA MORALES HERNÁNDEZ, MARÍA AGUSTINA REGUITO
- 28 | Los espejismos del documento. El recorte y la verosimilitud
LILIANA NICOLAI, STELLA PORFIRIO, VIVIANA ROSSETTI
- 37 | Fragmentos en tensión. Dos retratos de Mariano Moreno
NADIA RODRÍGUEZ, MAICA BRAVO, VICTORIA MACIOCI
- 46 | Intersticios, convergencias y dualidades. Archivo del Museo Histórico Nacional
POLCOWŃNIK LUDMILA, POLÍGRONOS DOGLIO STEFANÍA
- 57 | El retrato de Manuelita Rosas. Entre el valor histórico y el estético
GUILLERMINA CABRA, CAMILA GARCÍA MARTÍN, MAURO RIVAS

DIALOGOS

- 67 | Estrategias locales y temas compartidos. América Latina desde Lima
Entrevista a Natalia Majluf
NATALIA GIGLIETTI, ELENA SEDÁN

ENSAYOS

- 86 | El archivo pre Escombros. Lo que queda de los artistas
NATALIA MATEWECKI
- 94 | Un recorrido por el grupo Escombros
MARÍA DE LOS ÁNGELES DE RUEDA

- 102 | Aproximaciones conceptuales al arte de acción. Intervenciones de Escombros
MARÍA CRISTINA FUEKELMAN
- 111 | 1968, el culo te abrocho
ROBERTO JACOBY
- 113 | La actualidad del archivo en el arte. Posibles herramientas de análisis
LUCÍA GENTILE
- 120 | Mujeres en la colección del MPBA. Sobre la exposición Ilustres desconocidas
BERENICE GUSTAVINO, FLORENCIA SUÁREZ GUERRINI, MARINA PANFILI, LUCÍA GENTILE Y LUCÍA SAVLOFF

Precario, colorido, híbrido pueden ser algunos de los primeros adjetivos que reverberan ante este objeto, bocetado en los noventa y materializado quince años después por el colectivo Escombros. Una banana parece eclipsar la composición tanto por su amarillo estridente como por la concatenación de acepciones que este fruto condensa en su mera presentación. Ubicado sobre un pedestal junto con un cable transmisor, unos fusibles y unas teclas que bien podrían figurarse como interruptores de un circuito electrónico de principiante, el plátano, como se nomina en Centroamérica, se convierte en el elemento predominante de un dispositivo frágil e inútil. La reunión o la mezcla de estas piezas manifiesta, en primera medida, el humor o la ironía con la que los artistas dieron forma y acusaron las contingencias de su presente, que hoy, por cierto, parecen asentarse con solidez. Luego de casi tres décadas, las producciones de Escombros, centradas en la preocupación por el entorno social, político, económico y cultural del país, conservan las improntas de la historia y resuenan en las decisiones recientes.

Volver a las intervenciones y a las reflexiones del grupo es uno de los grandes propósitos de este número que cuenta con las palabras de María de los Ángeles de Rueda y de Cristina Fuckelman, quienes como testigos investigaron el trabajo de Escombros en el momento mismo de su aparición. Otros de los acercamientos al colectivo es mediante el contacto con los archivos: Natalia Matewecki relata la organización del cuerpo documental previo al surgimiento, entre 1956 y 1987. Por su iniciativa, los estudiantes accedieron al acervo de Héctor Puppo. «Archivo de lo queda: Escombros» y «La presencia de lo efímero» son los artículos que dan cuenta de este tránsito por el archivo, en lo que tiene de pasado y de presente. En el marco de su beca de investigación, Lucía Gentile enriquece el análisis al pensar distintos modos poéticos de abordar los archivos de arte crítico.

Casi como dando cátedra sobre arte y política, Roberto Jacoby entrega una serigrafía de la serie *1968, el culo te abrocho*, donde yuxtapone los materiales de su archivo personal y los sobrescribe en la actualidad, burlando el pasado y activando su retorno.

Para consolidar otro de sus objetivos, NIMIO viajó a Lima. Como una apuesta para indagar en aquellas estrategias y temas comunes de la región, Natalia Majluf recupera y plantea los problemas y los desafíos de la historia del arte en el Perú y en América Latina.

En esta línea, los estudios de género y cultura visual emergen en «Mujeres en la colección del MPBA. Sobre la exposición *Ilustres Desconocidas*», realizado por historiadoras del arte de la facultad, y en el ensayo de las estudiantes que trabajaron en el Archivo Histórico de la UNLP. En ambos casos, se propone la



reivindicación del lugar de la mujer en la sociedad y en los discursos de la historia del arte argentino y se transparenta el rol que asumen las instituciones en las desigualdades sociales.

Los contextos locales de producción dejan ver, nuevamente, la cuestión regional que permite darle entidad a lo Latinoamericano. Aquellos escritos, producidos desde el Archivo del Museo Histórico Nacional, ponen en tensión a las obras y a los documentos conservados con los relatos oficiales que sentaron las bases de la historiografía nacional y latinoamericana del siglo XIX.

La unión de todas estas producciones en la presente edición se incorpora a la tarea de establecer relaciones reales sobre casos precisos, trascender los interrogantes nacionales y, así, revisar el pasado, proponer nuevas lecturas y construir otras historias compartidas.

Archivo de lo que queda: Escombros

Luciana Báez Escobar, María Eugenia Bifaretti, Julián Facundo Duarte
Nimio (N.º 4), pp. 3-11, septiembre 2017
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

ARCHIVO DE LO QUE QUEDA: ESCOMBROS

ARCHIVE OF WHAT REMAINS: ESCOMBROS

Luciana Báez Escobar | lubaez.95@gmail.com
María Eugenia Bifaretti | meugeniabifa@gmail.com
Julián Facundo Duarte | jf.duarte@live.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 11/05/2017 | Aceptado: 19/08/2017

RESUMEN

En el presente trabajo de investigación se tomará el archivo personal de Héctor Puppo sobre el Grupo Escombros con el fin de dar cuenta de su importancia como dispositivo para la reconstrucción de la historia del grupo a partir del registro material de los acontecimientos, es decir, de sus obras. Se indagará, también, en la dimensión afectiva que se pone en juego desde esta necesidad de materializar las obras y hacerlas perdurar a través del archivo. Asimismo, se buscará la posible tensión existente entre el carácter del acontecimiento y el carácter de su registro. Para abordar estos aspectos, tomaremos los conceptos Michel Foucault en torno al archivo como sistema discursivo.

PALABRAS CLAVE

Grupo Escombros; archivo; afecto; efímero; fragmento

ABSTRACT

In the present research we will look into the personal archive of Héctor Puppo regarding the works of Escombros group, in order to make an account of its importance as a device for the reconstruction of the group's history based on the material registry of the events, their artworks. The affective dimension playing a role at the necessity of materializing the works and making them subsist through the archive will also be studied. Also, we will look for the possible tension between the nature of the happenings and the nature of their registry. To give attention to these features we will take Michel Foucault's concepts on archive as a discursive system.

KEYWORDS

Grupo Escombros; archive; affection; ephemeral; fragment



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

«Como la sociedad a la que pertenecemos, avanzamos sin saber qué nos espera mañana. En medio de todas las dudas posibles tenemos una sola certeza: Escombros existe para exorcizar el miedo. En el mundo de hoy, ese es el sentido de arte.»

Grupo Escombros (1989)

Reunir los fragmentos del acontecer: así se hace presente la historia del grupo Escombros, un colectivo de artistas que nació desde las grietas de una sociedad resquebrajada. En 1988, mientras la Argentina atravesaba una profunda crisis política, económica y social, un grupo de artistas decidió salir a las calles para manifestar aquella situación. Alejándose de los ámbitos artísticos tradicionales, Escombros generó un impacto que lo llevó a posicionarse como uno de los referentes de un arte que toma el espacio social como materialidad plástica y conceptual mediante el uso de técnicas mixtas. El grupo se presentó como «[...] interdisciplinario, integrado por un periodista, un escritor, una pintora, un publicista, dos fotógrafos, una psicóloga y una estudiante de filosofía» (Grupo Escombros, 1988) en una autoría colectiva que buscaba anular las individualidades. En sus prácticas definió la estética de lo crítico, el no-color y la forma rota (Grupo Escombros, 1989), a veces remendada, otras veces descartada y aprovechada en su destrucción, cuestiones que lo caracterizaron en toda su producción. En sus propias palabras:

El material de esas obras somos nosotros mismos. Material inestable y de comportamiento imprevisible, porque a diferencia de la madera, el mármol o el bronce, piensa y siente. Por eso para Escombros el arte es, en cualquier circunstancia, un acto de libertad (Grupo Escombros, 1989).

Esta condición se plasmó desde sus acciones más tempranas mediante de la utilización de un lenguaje que contenía lo perecedero como característica inevitable: *performances*, convocatorias, intervenciones (*Pancartas*, 1988; *Centro Cultural Escombros, arte en las ruinas*, 1989; *La Ciudad del Arte*, 1989; *Mar de banderas*, 1989; *Bicicletas para China*, 1989). En *Pancartas*, obra que inaugura la primera carpeta del archivo y que fue realizada entre julio y noviembre de 1988 en Buenos Aires y en La Plata, vemos el uso del cuerpo, el vestuario y el espacio como únicos recursos materiales [Figura 1].

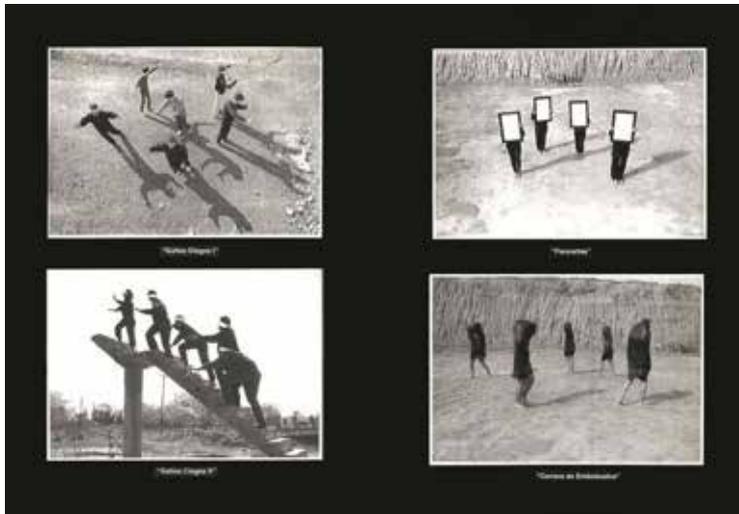


Figura 1. Acciones realizadas para la obra *Pancartas* (1988). Archivo personal Héctor Puppo sobre Grupo Escombros

A partir de considerar lo fugaz de estas producciones nos preguntamos: ¿es posible hacer perdurar la historia de Escombros? La existencia del archivo personal de Héctor Puppo, uno de los fundadores del colectivo, nos lleva a interesarnos por aquella inquietud por preservar lo efímero. Esta surgió desde la primera iniciativa del grupo de comenzar a guardar los registros en ficheros, lo que luego devino en la construcción del archivo. De esta manera, se entiende que el alma máter de esta recopilación descansa en la voluntad de Puppo de sistematizar la cantidad de documentación generada para que no se pierda.

Para dar cuenta de la importancia de este archivo como medio para la reconstrucción de la historia del colectivo en función del registro material de los acontecimientos, es decir, de sus obras, tomaremos las dos primeras carpetas, las cuales presentan las acciones más tempranas de Escombros que, como se dijo anteriormente, eran en su mayoría de carácter efímero. Indagaremos en las particularidades estéticas del archivo sin dejar de lado la tensión que observamos que se genera: por un lado, entre el intento de hacer perdurar obras cuya existencia estaba limitada a un tiempo y a un espacio determinados y, por otro lado, entre el carácter privado del archivo personal y lo público de aquellas acciones. A su vez, tendremos en cuenta la dimensión afectiva que creemos que reviste el acto de archivar por parte del artista, como un deseo de mantener viva aquella memoria en cada reencuentro con los documentos.

NOCIÓN DE ARCHIVO

Tomaremos la perspectiva desarrollada por Michel Foucault (1979) que concibe al archivo como un sistema discursivo, es decir, el sistema de funcionamiento del modo de actualidad del enunciado, que marca las reglas acerca de lo que se puede decir. Según el autor, el discurso sobre los acontecimientos se encuentra determinado solo por aquellos enunciados presentes en el archivo y se limita a lo que pudo decirse acerca de ellos en esos documentos. Consideraremos, a partir de su carácter efímero, a las obras como acontecimientos y al archivo como el sistema que permite dar cuenta que estas *fueron*; al mismo tiempo que da lugar a que conserven su estatuto de obra. Esto último se produce desde el registro material de aquellas producciones y de sus paratextos, y refleja la intencionalidad de quienes las produjeron, de su proceso de producción y del marco conceptual que rodean a las obras-acontecimientos.

Foucault propone que el archivo «se da por fragmentos, regiones y niveles» (1979: 221), lo que constituye su discontinuidad, una ruptura de lo lineal dada por la superposición de tiempos y de discursos y que, en simultáneo, conforma su carácter polifónico donde ninguno queda favorecido frente al otro. Al respecto, el autor expresa:

El archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar solo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo (Foucault, 1979: 220).

En relación con esto, observamos que el archivo presenta los acontecimientos-obra mediante un montaje discursivo y temporal múltiple, que «en su totalidad [...] no es describable» (Foucault, 1979: 221).

Estas nociones refuerzan el recorte que realizamos al abordar el material y nos conducen a posicionarnos en el enfoque histórico que el autor explicita donde el documento es trabajado y elaborado desde su interior.

COLLAGE DE ACONTECIMIENTOS

En la visita al archivo observamos que, si bien a primera vista las carpetas respetan un orden cronológico general y en su interior las obras aparecen ordenadas también con ese criterio, el material que contienen no se articula de forma estrictamente lineal: los enunciados se agrupan en torno a las obras, y allí conviven fotografías de los sucesos con artículos escritos en diferentes fechas, manifiestos y convocatorias públicas. De esta manera, el encuentro con el acontecimiento no está condicionado por un orden cronológico, ya que se puede abordar de manera aleatoria, sin necesidad de seguir el orden temporal en el que sucedieron las obras. Este tipo de construcción, tal como señala Anna María Guasch en referencia al modelo del *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, un archivo visual no lineal sobre la historia del arte, ofrece a quien se acerque al archivo la posibilidad de reordenar la historia del grupo reconstituyéndola mentalmente según su propia percepción de los enunciados (Guasch, 2011). Esta polisemia se ve reforzada por el carácter visual del procedimiento de confección del archivo, análogo a la técnica del collage que permite tanto el rigor documental en el orden del material como una búsqueda estética tendiente a denotar el alejamiento deliberado de una jerarquía rígida en el material incluido. Asimismo, se produce una superposición de tiempos donde el antes (bocetos, croquis, cartas de convocatoria), el durante (fotografías, material gráfico repartido en las obras, manifiestos) y el después de las obras (reseñas y notas periodísticas) conviven en un mismo espacio y generan un discurso heterogéneo y discontinuo.

Los distintos documentos se encuentran dentro de folios separados por portadas negras que especifican título, lugar y año de realización de cada obra. Si bien hay algunas fotografías a color, la mayoría de los elementos aparecen en blanco y negro y conforman una impronta que remite a la gráfica periodística, a la fotocopia y a lo reproducible. En otras palabras, a la reunión caótica de fragmentos y a la rotura; un tipo de construcción plástica que se asemeja a la de las producciones del grupo [Figura 2]. Es importante reparar en los distintos grados de visualidad que el orden del archivo y el montaje de los distintos elementos inauguran. Como se dijo anteriormente, el archivo presenta la separación por carpetas, lo que constituiría un primer grado, luego las portadas referidas a cada obra y en un tercer momento, la yuxtaposición y la superposición de los documentos, instancia que permite un recorrido rizomático librado a la subjetividad de quien se disponga a interactuar con él [Figura 3].

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

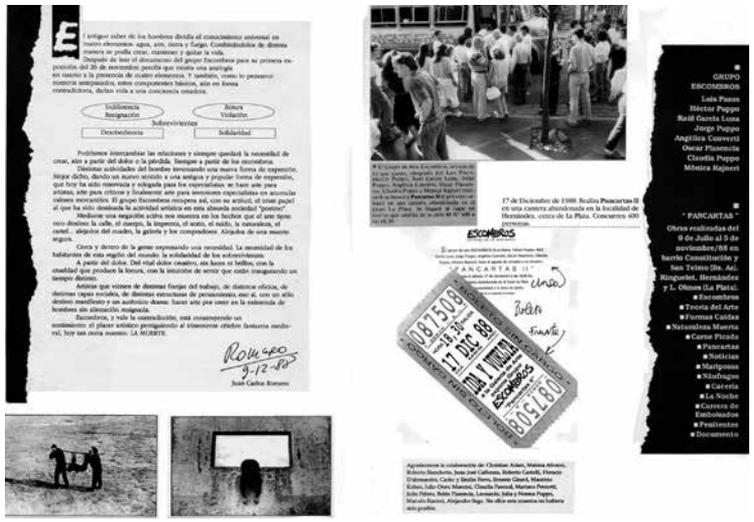


Figura 2. Archivo personal de Héctor Puppo sobre Grupo Escombros, versión digitalizada



Figura 3. Archivo personal de Héctor Puppo sobre Grupo Escombros, versión digitalizada

Los documentos que presenta el archivo son fotográficos y escritos y, así, quedan relegados los registros audiovisuales y sonoros, como las entrevistas en programas de televisión y de radio. Aunque estas sean mencionadas especificando

dónde y cuándo se llevaron a cabo, el registro de lo que allí se dijo no está presente. En nuestra entrevista con Héctor Puppo (Baez, Bifaretti, Duarte, 2016) el artista comentó que, por falta de recursos, muchos de los audios no pudieron ser incorporados al archivo, al igual que cierto material audiovisual que nunca fue grabado o se perdió y resulta, por tanto, irrecuperable. Según Puppo, otros elementos faltantes en el archivo son muchos de los registros de las obras realizadas en el ámbito internacional y sus repercusiones.

PERSEGUIR LA PRESENCIA DE LO EFÍMERO

Nuestro encuentro con el archivo se realizó en el marco de la cátedra Teoría de la Historia (Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata) en el año 2016. El contacto con el artista en su casa-estudio, lugar donde se encuentra el archivo junto con algunas de sus producciones, nos permitió experimentar un mayor acercamiento con Puppo, quien pudo contarnos acerca del archivo y sus orígenes y destacó el trabajo de Natalia Matewecki en su organización, así como del grupo, sus devenires y motivaciones con relación al contexto de crisis sociopolítica en el que surgió.

Al decidir el recorte con el que íbamos a trabajar nos encontramos con la falta de las dos primeras carpetas del archivo que, según Héctor Puppo, estaban siendo utilizadas en otra investigación, pero fueron prestadas a una institución. Como nuestra intención era hacer foco en los inicios del archivo, estas resultaban fundamentales. Frente a esto, Puppo consiguió la digitalización de aquella parte del archivo, aunque en la entrevista aclaró su preocupación por la falta de estas carpetas e hizo hincapié en la inquietud personal de preservar los documentos originales y tangibles. Esta preocupación deja ver la importancia afectiva que reviste la conservación para el artista, dado que es a partir del anclaje material que él puede revivir esas memorias y hacer perdurar las obras.

Si bien lo presentado son vestigios de los acontecimientos de las obras, escombros de los escombros, la estructura del archivo no parece mostrar este carácter, sino que, a través de la organización, la sistematización y el resguardo de los documentos, estos terminan erigiéndose como monumentos (Foucault, 1979). Un rasgo que puede representar esto último es el hecho de que el archivo está conformado por fragmentos que en un momento fueron reproducidos masivamente (recortes de diario, folletos, fotografías, etcétera) y ahora, al estar aislados y situados en otro contexto, se constituyen como únicos. Al mismo tiempo, es un archivo personal y privado. Estas características se contradicen, de alguna manera, con el carácter mismo del grupo: el atenerse a los vertiginosos cambios de su tiempo, a lo que *ha quedado*, a lo efímero, al espíritu de lo colectivo, lo público y lo anónimo.

Sin embargo, entendemos la relevancia que el acto de archivar posee al dejar registrado aquel impacto que el arte de acción tuvo en un contexto político y social determinado que generó, así, una memoria social que no sería posible sin él. Respecto a esto, es importante aclarar que Puppo es consciente de las deficiencias del archivo en cuanto a que no se pudieron rescatar ciertos registros por el hecho de que no se proyectó el archivar desde el primer momento, sino que surgió a medida que el colectivo fue avanzando en su producción. El problema se hace presente en obras que implicaban acciones en espacios específicos (performances, instalaciones, acciones comunitarias y multidisciplinarias); y aunque los posibles registros audiovisuales y testimoniales, que según Puppo existieron pero nunca fueron incorporados al archivo, no hubieran tampoco constituido las obras en sí, sino solo otra representación de las mismas, estos podrían haber contribuido a ampliar la noción sobre las producciones. Muchos aspectos de las obras y sus anécdotas quedan solo en las memorias de quienes estuvieron ahí, en el recuerdo, y no existe un anclaje material que permita documentar aquellos acontecimientos.

Creemos que el archivo permite la reconstrucción de la historia del grupo a partir de lo que pudo ser dicho de las obras y que es esto lo que habilita su actualidad. Entendemos que, si bien es posible encontrar otras fuentes por fuera del archivo, éste es el que realmente ubica al *acontecimiento-obra* en el devenir histórico como un singular registro material de los mismos. Asimismo, no dejamos de observar una tensión entre la primera voluntad de que las obras sean efímeras y públicas y el hecho de que posteriormente se haya construido el archivo, de carácter perdurable y privado. Respecto a lo personal, el archivo constituye para el artista la única referencia material de un pasado que no quiere dejar morir, un depósito de memoria que se reactiva en cada visita y en cada entrevista y que, de otra forma, sería inaccesible. La dimensión afectiva resulta de esta manera, voluntaria o involuntariamente, un eje central en la propuesta del archivo como presencia perdurable del trabajo realizado por el Grupo Escombros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Báez Escobar, Luciana; Bifaretti, Ma. Eugenia; Duarte, Julián (2016). *Entrevista a Héctor Puppo*. La Plata. Puede pedirse a <lubaez.95@gmail.com>; <meugeniabi-fa@gmail.com>; <jf.duarte@live.com>.

Foucault, Michel (1979). «Capítulo V: El a priori histórico y el archivo». En *La arqueología del saber* (pp. 214-227). México: Siglo veintiuno.

Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

Grupo Escombros (1989). *Manifiesto Estética de lo roto* [en línea]. Consultado el 27 de noviembre de 2016 en <<http://www.grupoescombros.com.ar/imgs/publicaciones/manifiestos/laestheticadeloroto.html>>.

La presencia de lo efímero
Archivo personal de Héctor Puppo
Geraldine Gouiric Icazatti, Mariana Stecher,
Ana Laura Suzzi
Nimio (N.º 4), pp. 12-18, septiembre 2017
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

LA PRESENCIA DE LO EFÍMERO

ARCHIVO PERSONAL DE HÉCTOR PUPPO

THE PRESENCE OF THE EPHEMERAL

PERSONAL ARCHIVE OF HÉCTOR PUPPO

Geraldine Gouiric Icazatti | geraldine.gouiric@gmail.com
Mariana Stecher | stechermariana@gmail.com
Ana Laura Suzzi | analaura_suzzi@hotmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 02/05/2017 | Aceptado: 07/08/2017

RESUMEN

En el archivo personal de Héctor Puppo sobre el Grupo Escombros encontramos la presencia de lo efímero como eje de nuestra investigación. Si bien las nociones de *archivo* y de *efímero* parecen incompatibles, el material reunido sobre las obras y la estrategia de la memoria puesta en acto demuestran que es posible establecer algunas relaciones. A partir del análisis de los registros de *Animal peligroso* (1990), *Arte a la deriva* (1992) y *Crimen seriado* (1995), y con la premisa de que lo efímero no puede ser abarcado en su totalidad, vemos cómo se construye un particular conocimiento de las obras a través de lo que perdura en el archivo.

PALABRAS CLAVE

Archivo; efímero; memoria

ABSTRACT

In the personal archive of Hector Puppo about the Escombros Group we found the presence of the ephemeral as the center of our research. Even though the words *archive* and *ephemeral* look incompatible, the material found in the registers of the pieces and the strategic memory show that it is possible to establish some relations. From the analysis of *Animal peligroso* (1990), *Arte a la deriva* (1992), and *Crimen seriado* (1995) and starting with the premise that the ephemeral cannot be totally covered we can see how certain knowledge of the pieces is built from what is left in the archive.

KEYWORDS

Archive; ephemeral; memory



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

En el marco de las prácticas de archivo de la cátedra Teoría de la Historia, nos acercamos al archivo personal del artista Héctor «Rayo» Puppo sobre el Grupo Escombros, artistas de lo que queda, del cual es miembro fundador. La propuesta gira en torno a las posibilidades del archivo como soporte y a la pregunta acerca de la perduración de las obras efímeras junto a la importancia del repositorio para la memoria del grupo. Algunos de los interrogantes considerados se refieren al momento en que las manifestaciones artísticas efímeras dejan de existir, pero presentan una particular relación con el archivo: ¿qué importancia adquiere el archivo en relación con los registros de estas obras? ¿Es la misma obra o se crea una nueva desde el archivo?

ARCHIVO DE LO QUE QUEDA

En su archivo, el artista se ocupó de reunir diferentes registros de las obras que llevó a cabo el Grupo Escombros. Estos son, en su mayoría, notas periodísticas que hablan sobre las obras o sobre el grupo. El motivo de conformación de este archivo, según Puppo, era simplemente de almacenamiento, de recolección de datos sobre las acciones colectivas. Su organización se compone de diecinueve carpetas ordenadas cronológicamente. En ellas se encuentran notas periodísticas, fotografías, bocetos, panfletos, invitaciones, etcétera, relacionados con las obras. Cuando visitamos el archivo el artista notó la falta de las tres primeras carpetas, cuestión que, según percibimos, lo afectó visiblemente y nos recordó el carácter único de lo que conserva. Este es un acervo personal que el artista guarda en su residencia y que no se encuentra disponible al público abiertamente (salvo que se solicite al artista poder verlo).

El trabajo de organización del archivo fue realizado por la historiadora de arte Natalia Matewecki, en el año 2003. El objetivo fue ordenar de manera cronológica el material existente desde la década del setenta. La investigadora aclara que cuando llegó al estudio:

Ya estaba todo ordenado en carpetas por fecha y, también, había algunas cajas con material adentro con fotos, negativos, catálogos, etc. Lo que hice fue digitalizar todo lo que estaba en las carpetas y en las cajas, y ordenarlo en carpetas digitales, primero por año y luego por muestra (Gouiric, Stecher, Suzzi, 2016: s/p).

Dentro de las carpetas trabajadas encontramos que las obras con mayor registro fueron aquellas de carácter efímero, realizadas en la vía pública. A la vez, durante las conversaciones mantenidas con Puppo, hizo mayor hincapié

en las obras de este tipo. Quizás esto se deba a que muchos de los trabajos realizados por el grupo corresponden a *performances*, afiches, instalaciones, murales y convocatorias.

ARTE DEL OLVIDO

Podemos decir que el concepto de arte efímero hace referencia a la fugacidad en el tiempo y a la no permanencia del objeto artístico en su materialidad y conservación. *Arte a la deriva* (1992), una de las acciones que elegimos para tratar este tema, consistió en la construcción de una balsa con restos de desechos, donde se colocaron botellas con mensajes de los artistas y del público participante junto con velas que se dejaron en el río.

La realización de un registro y de un posterior archivo permite que las obras se conserven en un nuevo soporte, lo que pone en cuestionamiento su no perdurabilidad. A partir de la noción de «archivo como cenizas» que plantea Jacques Derrida (1996), podemos pensarlo como dispositivo de lo que queda del pasado, de los restos reinterpretados y reorganizados de lo que aconteció. En este caso, es curioso cómo los integrantes de Escombros, desde su nominación, se posicionaban como artistas *de lo que queda* frente al *derrumbe* del país en la difícil situación social, política y económica que atravesaban al momento de su conformación:¹

Es, probablemente, el primer «colectivo» de nuestro país ya que su constitución data de 1988, aunque personalmente los conocí en 1968 [...] poco después, en 1971, en la Bienal de París, Héctor Puppo y Luis Pazos integrantes del grupo primogénito y el actual presentaron la que podría llamarse «primera instalación» de artistas argentinos en el exterior. [...] representaron así a las primeras manifestaciones del arte conceptual en el país (Févre, 1994: 23).

Podemos pensar que la realización del archivo permite recomponer el carácter efímero de algunas de las producciones de Escombros. No obstante, ese carácter no se traduce de modo directo en las fotografías, cuestión que, creemos, vuelve necesaria la incorporación de otros materiales como documentos, escritos, imágenes, etcétera.

Si lo propio de una obra efímera no puede ser transmitido por una imagen o por una descripción únicamente, entonces el archivo más que resignificar la obra, resignifica la memoria. Daniel Alvaro (2009) retoma la idea de la dicotomía archivo-memoria para dar cuenta de que el archivo busca evitar el olvido y de que su aparición nace de la necesidad de preservar las memorias y los testimonios. En nuestro caso, las carpetas con los recortes y los registros fotográficos funcionan

¹ Escombros nació en 1988 y estaba integrado por Luis Pazos, Héctor Puppo, Horacio D'Alessandro, David Edwards, Héctor Ochoa y Juan Carlos Romero. En sus obras abordaron la realidad sociopolítica de la Argentina a través de los más variados medios. Al ver la situación del país de ese momento, los artistas fundadores del grupo se preguntaron qué iba a quedar del país. La respuesta fue «escombros».

como un nexo entre lo que fue el momento en el que se llevó a cabo la obra y el presente. Un puente entre el pasado y el ahora.

En función de este vínculo entre perdurabilidad (archivo) y fugacidad (obras), seleccionamos tres producciones presentes en las carpetas: *Arte a la deriva* (1992) [Figura 1]; *Animal peligroso* (1990) y *Crimen seriado* (1995). El recorte se sostiene dada la reiterada presencia que adquieren estas obras a través de artículos periodísticos que tratan sobre el impacto que tuvieron en su momento de presentación.

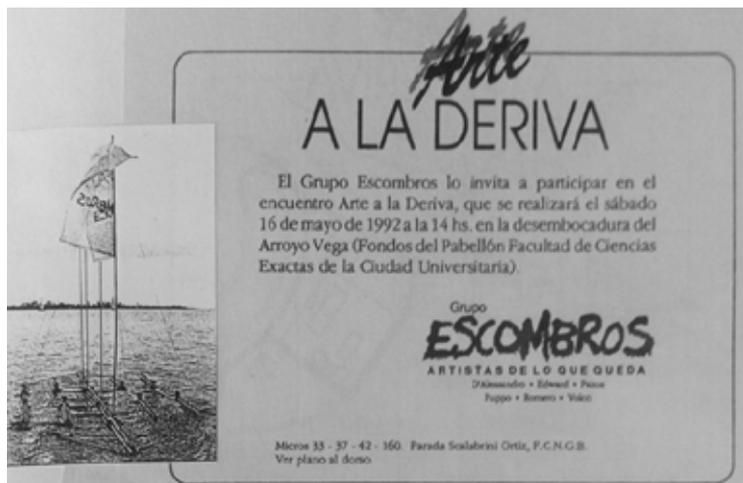


Figura 1. Invitación al encuentro *Arte a la deriva* (1992), Grupo Escombros. Archivo personal de Héctor Puppo

Animal peligroso [Figura 2] fue realizada en el marco de la convocatoria *Arte en la Calle*, como parte de las *X Jornadas de la Crítica* de la sección argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. La instalación implicó la construcción de una jaula de base rectangular de 4 x 3 metros, con un cartel que describía las características del artista latinoamericano. En su interior, los integrantes del grupo realizaban grabados que entregaban a la gente.

Por último, para *Crimen seriado* [Figura 3] Escombros convocó en el día del medio ambiente a los habitantes de la ciudad de La Plata, a ecologistas, a las escuelas primarias y secundarias y a diferentes artistas para realizar un acto de conciencia: colocar vendas a más de setecientos árboles. La propuesta, en forma de protesta por la deforestación de los bosques y la tala indiscriminada, denunciaba:

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

Deforestar un bosque o talar irracionalmente significa atacar al indefenso, someter al más débil, ejercer la impunidad, negar la prolongación de la vida, arrancar de cuajo el futuro. Escombros, a través del arte solidario, intenta construir el camino contrario: cuidar la vida en todas sus formas. Cuando la naturaleza deje de ser expoliada, la sociedad dejará de serlo. La cultura del desprecio que hoy ejerce el Poder, será reemplazada por la cultura de la solidaridad.²

² Cita extraída del folleto original que funcionaba en el ámbito público junto con la obra mencionada, extraído del archivo personal de Héctor Puppo en su residencia en la ciudad de La Plata.

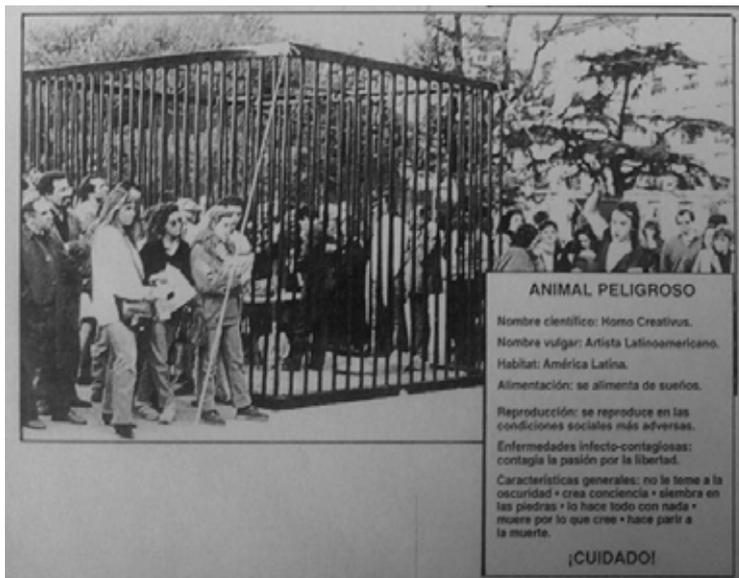


Figura 2. Fotografía de la instalación *Animal peligroso* (1990), Grupo Escombros. Archivo personal de Héctor Puppo



Figura 3. Fotografía de la intervención *Crimen seriado* (1995), Grupo Escombros. Archivo personal de Héctor Puppo

A través de las obras mencionadas se da cuenta del carácter complejo y crítico con el que el grupo Escombros trabajó, y continúa trabajando,³ al problematizar una realidad social a cuyo pasado, más presente que nunca, accedemos gracias al archivo.

Así, el archivo se torna un espacio abierto, un espacio crítico de diálogo, en el que se generan nuevos interrogantes. El archivo de Puppo, con lo que conserva (registros periodísticos, convocatorias, invitaciones, fotografías, notas de prensa, etc.), consiste en el único registro de lo que fueron las acciones del grupo o, al menos, el más completo. A la hora de archivar estas obras, vemos cómo se hace presente el recorte y la subjetivación en la selección de la información y de las dimensiones de las obras que son posibles de conservar mediante del archivo. Por lo tanto, esta versión subjetivada de estas producciones efímeras nos permite problematizar acerca de las potencialidades y posibilidades del archivo, más allá del caso específico de las obras efímeras.

ARCHIVO COMO MEMORIA

A partir de los interrogantes iniciales sobre si lo efímero trasmuta al ser archivado como una nueva forma de obra, consideramos que hay importantes limitaciones a la hora de comprenderlas en su totalidad. En primer lugar, porque es una imposibilidad propia del archivo conservarlo todo; en segundo lugar, porque siempre existen criterios de selección sobre lo que será conservado o sobre lo que conformará lo archivado; y, finalmente, porque los soportes materiales para la conservación también establecen límites al archivo. Este debe actuar según su función, no como reemplazo de lo que registra (las obras), entendemos que el archivo no se puede convertir en la obra, sino que debe funcionar con el propósito para el que fue concebido. Debemos, por lo tanto, reformular la pregunta: ¿qué es lo que reconstruye el archivo? Podemos decir que reconstruye elementos de la memoria de quienes vivenciaron o construyeron las distintas producciones. En este caso, lo que perdura es el recuerdo y el recorte de lo efímero. El archivo funciona como punto de anclaje al pasado desde el presente.

La obra del archivo resurge, entonces, como un producto nuevo que hace referencia al anterior y se resignifica con el pasado y con las relaciones que se pudieron establecer con ella. Para el caso de Héctor Puppo, como realizador de su archivo y de quienes participaron en su construcción, así como quienes fueron testigos, representa un anclaje a una memoria que no quiere ser perdida y que, gracias al archivo, permanece.

³ Las últimas obras realizadas por el grupo son del año 2011, la performance *Paraguas del Cabildo* y la muestra *Pavas Intervenidas* (2011).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvaro, Daniel (2009). «Archivo, memoria, política». En *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, (6-7), pp. 207-220. Buenos Aires: Fundación Dialnet.

Derrida, Jacques (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Gouric, Geraldine; Stecher, Mariana y Suzzi, Ana Laura. *Entrevista a Héctor Puppo y Natalia Matewecki*. La Plata. Puede pedirse a <geraldine.gouric@gmail.com>.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

Févre, Fermín (1994). «Grupo escombros» [en línea]. Consultado el 16 de noviembre de 2016 en <<http://www.grupoescombros.com.ar/fevre.html>>.

Irrupciones en el *statu quo* académico.

Honoris causa ¿una cuestión de género?

Ana Paula Daguerre, Daniela Morales Hernández, Ana Magdalena Milomes, María Agustina Reguito

Nimio (N.º 4), pp.19-29, septiembre 2017.

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad

Nacional de La Plata

IRRUPCIONES EN EL *STATU QUO* ACADÉMICO

HONORIS CAUSA ¿UNA CUESTIÓN DE GÉNERO?

IRRUPTIONS IN THE ACADEMIC *STATU QUO*

HONORIS CAUSA, A GENDER ISSUE?

Ana Paula Daguerre | anadaguerre@hotmail.com

Daniela Morales Hernández | daniela_18_@live.com

Ana Magdalena Milomes | magdalenamilomes@gmail.com

María Agustina Reguito | mariaagustinareguito@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 06/05/2017 | Aceptado: 11/08/2017

RESUMEN

El presente trabajo indaga sobre la presencia y la ausencia de las mujeres y de los artistas plásticos en el listado de los títulos Doctor *Honoris Causa* emitidos por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Basamos el análisis en los conceptos planteados por Linda Nochlin y Griselda Pollock sobre la posición que han ocupado las mujeres artistas en las estructuras sociales a modo de enfatizar la implicancia de las instituciones en las desigualdades sociales.

PALABRAS CLAVE

Mujeres; artistas; *Honoris Causa*; Universidad Nacional de La Plata

ABSTRACT

This work investigates the presence and absence of women and plastic artists in the Doctor *Honoris Causa* degrees list awarded by the Universidad Nacional de La Plata (UNLP). We base the analysis on the concepts given by Linda Nochlin and Griselda Pollock on the position women artists have occupied in social structures, emphasizing the implication of institutions in social inequalities.

KEYWORDS

Women; artists; *Honoris Causa*; Universidad Nacional de La Plata



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

«Al crear el Archivo Histórico de la Universidad decidimos poner en discusión nuestra memoria. Es que casi todo lo importante que pasó en el mundo moderno cruzó y cambió a nuestro país. Casi todo lo que pasó en el país explotó en nuestra región (incluso, alguna vez fue esta región la que hizo explotar al país). Y casi todo lo que pasó en nuestra región fue protagonizado por esta Universidad.»

Fernando Tauber, vicepresidente de la UNLP
(en Belinche & Panella, 2014)

En 2013, por la resolución N.º 808/11, el presidente de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Fernando Tauber, decretó la creación del Archivo Histórico de la UNLP, cuyo objetivo es conservar, reunir, organizar y difundir documentos emitidos por diferentes dependencias de la Universidad. A partir de 2014, con la nueva gestión, pasó a ser parte de la Secretaría de Arte y Cultura, la cual destina presupuesto para su funcionamiento.

Dos comunicadoras, una museóloga y dos archivistas conforman el grupo de trabajo que lleva a cabo la inmensa tarea de organizar los expedientes que conforman este archivo. En su creación se les otorgó un depósito repleto de documentos que debían ser catalogados, inventariados y organizados. A la fecha han clasificado más de 30.500 expedientes. Para realizar esta tarea le fueron dados dos espacios donde almacenar los documentos, la oficina principal, ubicada en el edificio de Presidencia de la UNLP, y un depósito, que ocupa un sector del subsuelo del edificio de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad. Es imposible, después de la lectura de Arlette Farge (1991), ingresar en la oficina y no rememorar sus metáforas marítimas, ya que el acceso a la misma es por una pequeña escalera marinera que nos introduce en una habitación completamente ocupada por pasillos de estanterías abarrotadas de documentos y cajas en tal cantidad que resulta abrumadora o, en palabras de Farge, desmesurada, invasora, desconcertante y colosal, casi sin lugar para circular. A partir de las descripciones de la autora, puede decirse que en el depósito del subsuelo se conservan los archivos *brutalmente*, a la espera de ser catalogados.

El carácter público de los legajos, los documentos y los expedientes hace que su patrimonio pueda ser consultado por cualquier persona que lo necesite (a excepción de casos concretos que por resolución no se permiten mostrar)¹ simplemente llenando un formulario que puede ser completado y entregado personalmente en el Archivo o bien enviado por correo electrónico, con firma escaneada.

Los archivos están organizados según el tipo de documento del que se trate, la oficina de la que proviene y por orden alfabético. Uno de los problemas con los

¹ Un ejemplo es el expediente N.º 100/7101 de noviembre de 1974, caratulado «Doble homicidio, víctimas: Rodolfo Francisco ACHEM y Carlos Alberto MIGUEL; imputados desconocidos, ocurrido el 8/10/74», en el que se basa el trabajo «Visualidades obturadas» (Álvarez & Tetaz, 2015).

que se encontró el grupo de trabajo al empezar la tarea de catalogación fue la pérdida de una considerable cantidad de información debido a incendios, inundaciones, deterioro por el tiempo, extravío, negligencia o destrucción intencional de expedientes. Además, las categorías de clasificación de los documentos (con valor histórico o con valor administrativo) generan una discusión constante con la administración de la Universidad de donde provienen la gran mayoría de archivos. El problema principal es que, según las normas vigentes, se consideran como históricos a todos los expedientes que presentan una antigüedad mayor de treinta años, sin embargo, muchos de estos ya nacen con carácter de documentos históricos, por lo que tienen una guarda compartida entre el archivo y la oficina de mesa de entrada. Dentro de este grupo se encuentran los títulos de doctor honoris causa, en los que centramos nuestro trabajo.

LOS RECONOCIMIENTOS

El doctor honoris causa es un título honorífico que concede una universidad o un centro de altos estudios a personas eminentes. Esta designación se otorga, principalmente, a personajes que se han destacado en ciertos ámbitos profesionales. Siguiendo a Roger Chartier (1994) en relación con el concepto de representación, se pueden pensar los títulos otorgados por la Universidad como prácticas culturales-intelectuales que ejecutan un trabajo de clasificación múltiple por el cual la realidad se construye contradictoriamente haciendo distinción entre los grupos que componen la sociedad. El autor además señala que estas prácticas tienden, a su vez, a reconocer una identidad social y a exhibirla al mundo, y comienzan a establecer un estatus o rango de forma simbólica. La institución, que es una forma de representación ya perpetuada, en este caso la Universidad Nacional de La Plata, es quien posee el capital simbólico que determina las categorías para otorgar estos títulos, quien ejerce el poder para elegir a las personas que merecen tal designación que, si bien dentro de los requerimientos no hace especificidades clasificatorias, en una última instancia la decisión queda en manos de un reducido grupo perteneciente a la élite universitaria.

Según la Ordenanza N.º 181 de la UNLP de 1986, modificada por la Ordenanza N.º 245 de 1999, se desarrollan las posibles causas del nombramiento en cuestión:

La Universidad Nacional de La Plata podrá distinguir con el Título de Doctor Honoris Causa a aquellas personalidades eminentes con acción ejemplar en el campo científico, técnico, cultural, humanístico, artístico, social o político mundial que a propuesta fundada de los dos tercios de los Consejos Directivos, a propuesta directa del Presidente o por iniciativa del Consejo Superior, sea aprobada por los dos tercios de los miembros del Consejo Superior (UNLP, 2008).

La lista de individuos reconocidos con el título de doctor honoris causa con la que cuenta el archivo, recopilada por Magdalena Aragón (2015), abarca desde 1914 a julio de 2015 e incluye a 118 personalidades que disponen, al menos, de un documento —expedientes, ficha de títulos, fotografía de la ceremonia de entrega, discursos— que certifica la entrega del reconocimiento. Dentro de esta lista se encuentran, en su mayoría, científicos de las ciencias exactas, políticos y activistas de los derechos humanos. La documentación archivada en cada expediente varía dependiendo de cada caso, ya que no existe una reglamentación sobre la información que es necesaria que contengan.

Con relación a lo que apunta Graciela Carnevale, entendemos que el archivo es «un espacio abierto en el que uno contempla, discute y debate [...] como un proceso, como algo incompleto que es reforzado por cada nueva experiencia del presente» (Carnevale en Giunta, 2010: 5). Al analizar el archivo lo que captó nuestra atención es la escasa cantidad de títulos otorgados a mujeres: solo diez, es decir, un 8,4% del total y de las cuales solo dos fueron galardonadas por su desempeño académico, lo que nos lleva a cuestionar, siguiendo las reflexiones teóricas de Griselda Pollock (2013) y Linda Nochlin (2007), las relaciones de poder entre los géneros, los mecanismos de poder masculino y la construcción social de la diferencia sexual. «A las mujeres no se las omitió debido a un olvido o al mero prejuicio; el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas contribuyen de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género» (Pollock, 2013: 19). En este sentido, consideramos la aparición de mujeres en el listado de los títulos otorgados como irrupciones, presencias que alteran, intermitentemente, un orden establecido y continuo. A su vez, nuestra intención es remarcar el carácter simultáneo que cumplen como ausencia dentro un grupo privilegiado, constituido en una gran mayoría por hombres. Una ausencia que se hace más marcada al mirar la totalidad de la lista, ya que la aparición más frecuente de mujeres en los comienzos del siglo *xxi* hace más presente su falta en el siglo *xx*.

De las pocas premiadas, seis son llamadas por el apellido de sus esposos: Eva Duarte de Perón, Estela de Carlotto, Rosa de Bru, Adelina de Alaye, María Isabel «Chicha» de Mariani y Cristina Fernández de Kirchner (Aragón, 2015). Las otras cuatro son Betty Meggers, Emilia Ferreiro, Piedad Esneda Córdoba Ruiz [Figura 1] y Anahí Mariana Ginarte. Encontramos interesante que en las reseñas que se encuentran en la página de la UNLP sobre los honoris causa se mencione la vida familiar de las mujeres (en el grupo de hombres sucede únicamente con el expresidente Néstor Kirchner) y que, salvo las dos académicas que recibieron el premio por su desempeño en sus respectivas disciplinas —Emilia Ferreiro y Betty Meggers— y la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner, la educación y profesión no son mencionadas.



Figura 1. Entrega del título doctor honoris causa a Piedad Esneda Córdoba Ruiz (2013). Archivo Histórico de la UNLP

Una minoría muy notoria que también es menester destacar es la de los artistas plásticos, solo dos llegan a ser reconocidos y en ambos casos son hombres: Emilio Pettoruti y Shigeo Fukuda.² Los reconocimientos en artes están orientados, en su mayoría, a la arquitectura (Niemeyer Soares Filho, Oscar; González de León, Teodoro y Solsona Justo, Jorge), a la composición musical (Rezzano, José; Ginastera, Alberto Evaristo y Schifrin Boris, Claudio «Lalo») y a la literatura (Mallea, Eduardo; Vicent, Manuel; Sábato, Ernesto; Borges, Jorge Luis; Eliade, Mircea; Lynch, Benito; Rojas, Ricardo y Marasso, Arturo). Por lo tanto, reconocemos que puede existir una jerarquización de poder al comprobar las escasas menciones de honoris causa a mujeres y ningún otorgamiento a mujeres artistas.

² Distinguido escultor japonés, diseñador gráfico y maestro de la cartelería (1932-2009). Fue creador de ilusiones ópticas. Su obra va de lo bidimensional a lo tridimensional, de los objetos a los reflejos, de las luces a las sombras. Entre sus obras destacan sus esculturas creadas con materiales heterogéneos, en las que las sombras proyectadas desde diversos ángulos representan figuras inimaginables viendo la obra desde cualquier otra perspectiva.

Otro dato importante es la fecha a partir de la cual se otorgaron los títulos doctor honoris causa a las mujeres porque, siguiendo a Michel Foucault, los aprioris históricos dan cuenta «del hecho de que el discurso no tiene únicamente un sentido o una verdad, sino una historia, y una historia específica que no lo lleva a depender de las leyes de un devenir ajeno» (1979: 216). El primer título fue entregado a Eva Duarte de Perón, de manera definitiva, en el año de la vuelta de Juan Domingo Perón a la Argentina, en 1973. Desde ese hecho no hay más nombramientos de mujeres hasta 1997. En 2002 se entrega el siguiente título a una mujer, Estela de Carlotto, quien es la primera mujer en recibirlo en reconocimiento por su tarea en derechos humanos. A partir de aquí los nombramientos se pueden enmarcar dentro de la dirección que tomó la política del país con respecto al terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar y la unificación de América Latina. En este sentido, «no se debe preguntar su razón inmediata a las cosas que se encuentran dichas o a los hombres que las han dicho, sino al sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que éste dispone» (Foucault, 1979: 219).

EL CASO DE EVA DUARTE DE PERÓN

El título otorgado a Eva Duarte de Perón es un caso especial, con el que mejor se puede ejemplificar las nociones antes citadas de Foucault, ya que ella fue nombrada Miembro Honorario de la Universidad en 1947 por sus servicios al país y, en particular, a la gente humilde (UNLP, 1947). Pero en 1955, bajo el régimen que derrocó a Juan Domingo Perón y que se autodenominó Revolución Libertadora, se declaró nula la resolución que la había nombrado a Eva Duarte «Miembro Honorario» [Figura 2], debido a que aquella:

[...] estuvo desprovista de las condiciones de idoneidad exigidas por la ordenanza de 27 de abril de 1939. En consecuencia, tratándose de un acto administrativo celebrado «intuitu personae»³ y mediante error esencial precisamente en la persona, ninguna duda puede haber acerca de la revocabilidad del acto. Tanto más que no están en juego las reglas vinculadas a la función pública, sino una mera distinción honoraria sujeta a un «status» diferente, en el que llega a desvanecerse toda noción de derecho subjetivo perfecto (UNLP, 1947: 4).

³ Locución latina que significa *en función a la persona o en atención a la persona*.



Figura 2. Nota periodística publicada en el diario *El Argentino* (8 de diciembre de 1955)

Luego de la vuelta de Juan Domingo Perón al país este caso fue revisado y el 20 de julio de 1973 el título le fue restituido y se la declaró doctor *honoris causa* [Figura 3]. Como consecuencia, la Ordenanza N.º 181 del Estatuto de la Universidad fue modificada para incluir el artículo 12 según el cual los títulos doctor *honoris causa* son *de por vida*.

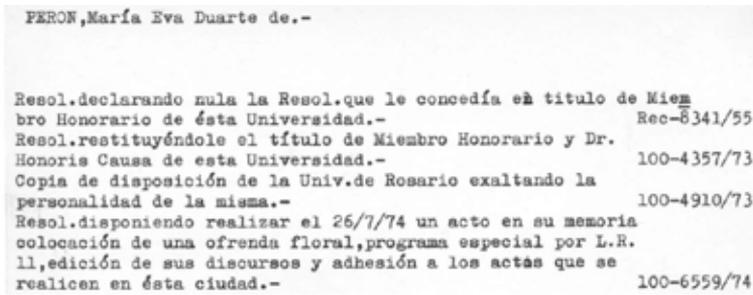


Figura 3. Ficha de otorgamiento del título doctor honoris causa a Eva Duarte de Perón (1973). Archivo Histórico de la UNLP

CONSIDERACIONES FINALES

Podemos, luego de este desarrollo, introducir las siguientes preguntas: ¿por qué hay tan pocas mujeres y artistas entre las personalidades a quienes se les ha otorgado este reconocimiento? Y siendo más específicas, ¿por qué no se le ha otorgado este título honorífico a mujeres artistas? A excepción de dos de las reconocidas con el título, el resto de ellas son destacadas por su labor en términos de derechos humanos ¿Podemos pensar, entonces, en un *tipo* de mujer merecedora del honoris causa en la Universidad de La Plata? O en otras palabras, ¿existe un *estilo femenino* dentro de estos títulos, considerando la forma de reseñar el porqué de su otorgamiento? Resulta necesario pensar en estas preguntas sin posicionar a la mujer como el problema. Según Nochlin, justamente quien domina el poder, en este caso el hombre, es quien posiciona a la minoría como agente de conflicto.

En contrapartida, se debe tener en cuenta que este orden de funcionamiento de los honoris causa, si bien se presenta como natural, es construido. La desigualdad, como costumbre universal, es impuesta a través de las instituciones sociales, que imponen una visión de la realidad a quienes forman parte de ellas. Es necesario, entonces, hacer énfasis en el papel de las instituciones públicas. Debemos elaborar un análisis no solo desde el sistema social, sino desde los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres, para pensar en una intervención feminista que, como expone Pollock, permita crear un cambio de paradigma que reescriba toda la historia cultural. La problemática feminista en este campo en particular de lo social toma forma en el terreno en el cual luchamos, en las representaciones visuales y sus prácticas, pero en última instancia se define dentro de esa crítica colectiva al poder social, económico e ideológico que es el movimiento de mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Lucía y Tetaz, Ernesto (2015). «Visualidades obstruidas. El caso Achem y Miguel». Revista *NIMIO (Revista de la cátedra Teoría de la historia)*, (2), pp.20-27. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Aragón, Magdalena (2015). *Vestigios: catálogo de Honoris Causa de la UNLP (1914-julio 2015)* (Tesis de Licenciatura). La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.
- Chartier, Roger (1994). «El mundo como representación». En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (pp.45-61). Barcelona: Gedisa.
- Farge, Arlette (1991). «Millares de huellas». En *La atracción del archivo* (pp.7-18). Valencia: Edicions Alfons El Magnánim. Institución Valenciana de Estudios e Investigación.
- Foucault, Michel (1979). «Introducción y capítulo III: El enunciado y el archivo». En *La arqueología del saber* (pp. 131-177). México: Siglo veintiuno.
- Nochlin, Linda (2007). «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?». En Reiman Cordero, Karen e Saenz, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte* (pp.17-43). México: Universidad Iberoamericana.
- Pollock, Griselda (2013). «Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción». En *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (pp.19-50). Buenos Aires: Fiordo.
- Universidad Nacional de La Plata (UNLP) (1947). *Expediente N.º int. 2790. Resolución otorgando a la señora María Eva Duarte de Perón el título honorífico de Miembro Honorario de la Universidad de La Plata*. La Plata: Archivo Histórico de la UNLP.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Giunta, Andrea (2010). «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina». En *ERRATA. Revista de Artes Visuales*, (1)[en línea]. Consultado el 3 de diciembre de 2016 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-delconocimiento-en-el-arte-de-america-latina/>>.
- Universidad Nacional de La Plata (UNLP) (1986). «Ordenanza N° 181/86». En *Estatuto de la UNLP* [en línea]. Consultado el 27 de Septiembre de 2017 en <<http://hdl.handle.net/10915/25652>>.

Los espejismos del documento.

El recorte y la verosimilitud

Liliana Nicolai, Stella Porfiri, Viviana Rossetti
Nimio (N.º 4), pp. 28-36, septiembre 2017
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes. Universidad
Nacional de La Plata

LOS ESPEJISMOS DEL DOCUMENTO

EL RECORTE Y LA VEROSIMILITUD

THE MIRAGES OF THE DOCUMENT CLIPPING AND VERISIMILITUDE

Liliana Nicolai | liliananicolai@msn.com

Stella Porfiri | stellaporfiri@hotmail.com.ar

Viviana Rossetti | araca@clp.com.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 07/05/2017 | Aceptado: 15/08/2017

RESUMEN

Este trabajo es la síntesis de un proceso de investigación en el Museo Histórico Nacional (MHN) que se inició analizando el concepto de verosimilitud en la obra de Juan Manuel Blanes *La ocupación militar de Río Negro-1879*. A partir de la documentación abordada, planteamos como hipótesis de trabajo que la obra de Blanes conforma *un sistema significativo histórico e ideológico, occidental y civilizado*. En la serie que establecimos con motivo de nuestra investigación, encontramos que el concepto de verosimilitud se ponía en cuestión, ya que la imagen era fruto de una construcción de visualidad, nunca neutral.

PALABRAS CLAVE

Verosimilitud; ideología; representación; poder; imagen

ABSTRACT

This work is the synthesis of an investigative process in the National Historical Museum that began by analyzing the concept of verisimilitude in the work of Juan Manuel Blanes *La ocupación militar de Río Negro-1879* [The Military Occupation of Rio Negro-1879]. Based on the documentation discussed, we propose as a working hypothesis that Blanes' work forms a significant historical and ideological, western and civilized system. In the series that we established as the reason for our investigation, we find that the concept of verisimilitude was questioned, since the image was the result of a construction of visuality, never neutral.

KEYWORDS

Likelihood; ideology; representation; power; image



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

La visita al Museo Histórico Nacional (MHN), en el marco de la cátedra Teoría de la Historia, fue nuestro primer encuentro con *La Conquista del desierto*, la obra de Juan Manuel Blanes¹ que nos proponíamos analizar. Ante ella tuvimos la confirmación de que no se trataba de una imagen ajena, ya que la obra había formado parte de nuestro acervo cultural por la etapa de formación escolar y también era conocida por su presencia cotidiana en las transacciones comerciales en la Argentina de hoy: los billetes de cien pesos. El primer descubrimiento fue que el título que teníamos como registro no era tal; el verdadero era *La ocupación militar de Río Negro-1879*.

El museo es «fruto de un modelo historiográfico orientado a formar una tradición nacional armoniosa, organizada alrededor de los “grandes hombres” de Mayo y las guerras de emancipación, que sirvieron de ejemplo y guía a las generaciones futuras» (Malosetti Costa, 2010: 73). A nuestro entender, tal descripción encubre en el término *armonioso* un relato hegemónico cristalizado en las necesidades de instituir valores para la conformación del Estado-Nación, donde la historia se cuenta desde los héroes y donde se invisibiliza, en este caso, a los habitantes originarios del *desierto*. Como expresa Nico Hadjinicolaou: «Si la ideología en general tiene por función disimular las contradicciones, la ideología dominante, las ideologías de las clases dominantes hacen a fortiori lo mismo» (Hadjinicolaou, 1974: 14).

En palabras de Laura Malosetti Costa, el MHN tuvo una clara función pedagógica enfocada en la transmisión de valores y de sentimientos nacionales. Así, convocó para su conformación a un conjunto de hombres públicos (elite política), que incluía a dos ex presidentes y generales de la nación: Bartolomé Mitre y Julio Argentino Roca. La figura de Mitre es paradigmática, ya que fue el autor de los grandes relatos que dieron forma al diseño historiográfico del MHN, que se presenta como una continuación de las historias de Belgrano y de San Martín, consideradas las bases de la historia oficial.² Al respecto, la autora afirma: «El MHN fue, ante todo, una colección venerable, un relicario, un templo de la patria y, en particular, de su ejército» (Malosetti Costa, 2010: 73). En este sentido, las representaciones de hechos históricos, de pertenencias y de atributos militares tuvieron un lugar preponderante en la conformación de su patrimonio y reforzaron la idea de la construcción del Estado-Nación moderno. El MHN fue inaugurado como museo municipal en 1889 y nacionalizado al año siguiente.

Hasta aquí, un panorama del nacimiento y de la misión del MHN. El archivo del museo, por supuesto, estaba en sintonía con esa identidad. Abordar sus fondos era nuestro objetivo, ya que nos brindaría información relacionada con la obra de Blanes. Accedimos a una carpeta que contenía documentación exclusivamente referida a dicha obra; este material enriqueció y modificó el planteo original. En

¹ Juan Manuel Blanes. Pintor uruguayo (1830-1901).

² Nos referimos al libro *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina* (1889) y a *Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana* (1887, 1888, y 1890); ambas escritas por Bartolomé Mitre.

ese proceso pudimos comprobar lo que Paul Ricoeur afirma con relación a la función del investigador en tanto interpelador de los documentos: «No hay observación sin hipótesis ni hecho sin preguntas. Los documentos sólo hablan si se les pide que verifiquen, es decir, que comprueben la verdad de semejante hipótesis. Interdependencia, por tanto, entre hechos, documentos y preguntas» (2004: 231). El archivo, en principio, resulta desconcertante, colosal, un adversario contra el cual luchar. «¿Cómo decidir entre lo esencial y lo inútil, lo necesario y lo superfluo, entre un texto significativo y otro que consideramos repetitivo?» (Farge, 1991: 57).

Nos propusimos contextualizar la información, confrontarla y contrastarla. En este punto, la visita al archivo fue una situación de aprendizaje, un espacio de diálogo abierto, un proceso que comenzaba con la tensión entre la pasión y la razón. En principio, nuestras hipótesis de trabajo se regularon por nuestros conocimientos previos. Sin embargo, zambullidas en la documentación surgieron cruces y hallazgos que generaron nuevas miradas e interrogantes. De esta manera, el eje original del trabajo, el concepto de verosimilitud a partir del cuadro de Juan Manuel Blanes, se enriqueció y se modificó en su planteo con la documentación contenida en una carpeta y con la información complementaria obtenida por fuera del archivo, que puso en jaque nuestra capacidad de aprehender las formas en que se articula el juego entre la realidad y la ficción. Así, pusimos en debate los supuestos sobre el artista, la obra, los documentos y el propio archivo.

LA CIRCULACIÓN QUE EMPODERÓ A UNA IMAGEN

La historia de la Argentina se conformó por opuestos: unitarios/federales, conservadores/radicales, peronistas/antiperonistas, progresistas/neoliberales, entre otros. Estos pares contraponen dos modelos de país y representan, en cada caso, distintas formas de pensamiento. La historia oficial mitrista no sólo se impuso en el momento de génesis del Estado Nación, sino que signó la educación de sucesivas generaciones de argentinos que, salvo por breves interregnos donde la corriente revisionista puso en cuestión esa mirada, crecieron convencidos de que esa era la única historia o realidad posible. Las imágenes cobraron un papel fundamental en el *aparato pedagógico* que dio lugar a la homogenización del pensamiento y a la constitución del ser nacional.

La imagen se impuso porque, tal como señala Louis Marin, «el cuadro tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer [...] es a la vez la instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundación como poder» (Marin, 1992: 76-77). La obra que analizamos se incorporó y dio forma a nuestros imaginarios visuales, no tanto por el conocimiento de la obra pictórica, sino, fundamentalmente, por el recorte y la circulación de los billetes de cien pesos.

Según el análisis de Sofía Oguic, para constituir el archivo del MHN Adolfo Carranza su primer director tuvo como criterio *la autenticidad*, en tanto consideró «a las imágenes pictóricas y su valor como representación rigurosa de una realidad acontecida en el pasado» (2013: s/p). Asimismo, en todos los casos en los que existieran daguerrotipos o fotografías, Carranza los valoraba especialmente porque tomaba como garantía de verdad la posibilidad que ofrecía el dispositivo mecánico. El criterio de valor, entonces, requería de una presencia efectiva y para que fuera eficaz era imprescindible la *verosimilitud*.

A partir del material documental recopilado y analizado al decir de Arlette Farge, *domesticado*, planteamos como hipótesis de trabajo que la obra de Blanes conforma un sistema representacional histórico e ideológico, occidental y civilizado, el cual analizaremos desde tres instancias: el cuadro exhibido en el MHN, la fotografía de Antonio Pozzo de 1879 y el billete de cien pesos. La imagen funciona como soporte ideológico y como refuerzo del poder político vigente en diferentes momentos históricos de la Argentina.

LA OCUPACIÓN MILITAR DE RÍO NEGRO-1879

La ocupación militar de Río Negro-1879 [Figura 1] fue un encargo que solicitó el Ministerio de Guerra Argentino al pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, al conmemorarse el aniversario de la gesta patriótica del 25 de Mayo. Si bien «la obra fue concluida en 1896» (Amigo Cerisola, 1994: 326), la adquisición se concretó recién en marzo de 1898.



Figura 1. *La ocupación militar de Río Negro-1879* (1896), Juan Manuel Blanes. Óleo sobre tela. 7,10 x 3,55m. Museo Histórico Nacional

La pintura representa al general Julio A. Roca al frente de la expedición. Al confrontar a las figuras representadas en la imagen con documentación, comprobamos que la obra es una construcción. Muchos de los personajes retratados no coexistieron en ese tiempo y espacio, pero era relevante presentarlos como protagonistas de ese evento por su carga simbólica. Tal como lo explicita el Coronel Retirado Jorge Aníbal Brihuega en un informe:

El cuadro no expresa rigurosamente la verdad histórica, dando importancia prioritaria al acontecimiento. Entre otras razones [...] el Cnl. Levalle y Racedo y el Tcnl. Uriburu, no estuvieron allí; Cplln. Espinoza llegó a Choele Choel el 28 mayo [...] y Tcnl. Rufino Ortega recién el 22 jun (Briguega, 1990: s/p).

Con relación al tema de la construcción de la imagen, Félix Luna afirma:

El 25 de mayo se celebró con tiro de fusiles y dianas triunfales. El grueso de la columna no alcanzó ese día, enculados sus oficiales por haberse perdido el histórico momento. No importa: ellos también figuran en el enorme cuadro que pintó Blanes para inmortalizarlos, como aparecen así mismo muchos jefes que no estuvieron allí, como Levalle, Racedo, Ortega y otros. Pero el arte es así [...]. En realidad, lo más inexacto del cuadro de Blanes es la indumentaria con que nos muestra: impecables uniformes, charreteras y bordados, cuando en esta expedición cada uno iba vestido y abrigado del mejor modo que le parecía (1994: 145).

Como dato inherente a la pintura histórica, las dimensiones del cuadro son monumentales (7,10 metros de ancho por 3,55 metros de altura). Fue concebida como parte inseparable del edificio del MHN, sitio de su primer emplazamiento, a modo de mural.

LA FOTOGRAFÍA DE ANTONIO POZZO DE 1879

En el nomenclador de la pintura de Blanes se expresa que, en pos de buscar de la verosimilitud, el artista trabajó para realizar la pintura con fotografías. La documentación del archivo nos permitió comprobar que no solo se basaba en las fotografías de campo de Antonio Pozzo³ [Figura 2], sino, también, en retratos que daban cuenta de detalles y de atributos, como elementos que contribuían a la construcción de la verosimilitud demandada por la pintura histórica y por el relato mítico representado en la obra.

³ En 1879 el fotógrafo Antonio Pozzo y su ayudante, Alfredo Bracco, se agregaron a la incursión comandada por el general Roca. Luego, los ingenieros Carlos Encina y Evaristo Moreno se sumaron como topógrafos y agrimensores a la Expedición a los Andes de 1882-1883. Ambos poseían además conocimientos y equipos fotográficos.



Figura 2. Campaña del Desierto. Ejército Argentino en la rivera del Río Negro. Choele-choel (1879), Antonio Pozzo

Entendemos que el medio fotográfico aparece imbricado como anticipación y que es símbolo del arribo de la técnica como fase inaugural de la civilización. La fotografía de Pozzo se puede pensar en tanto registro documental del *acontecimiento histórico* y también desde la construcción de sentido; el fotógrafo es autor de su obra: selecciona, oculta, destaca, cuida el enfoque. Al respecto, es oportuno citar el análisis de John Tagg:

Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral [...]. Como medio de registro, llega a la escena investida con una autoridad especial [...] con un poder para ver y registrar [...] No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad [...]. Las fotografías nunca son «prueba» de la historia; ellas mismas son lo histórico (2005: 85-87).

Con relación al mismo tema, Verónica Tell afirma:

Guiadas en buena medida por criterios extra-estéticos y atravesadas por las condiciones de una práctica científica, las connotaciones de estos registros fotográficos derivan, en última instancia, de una serie de presupuestos políticos e ideológicos: la política de ocupación y explotación territorial y la ideología del progreso que la sustenta (2009: s/p).

Para concluir, el documentalista visual de la campaña ocupó un lugar privilegiado, fue al mismo tiempo protagonista y realizador, constructor y perpetuador del momento.

EL BILLETE DE CIENTO PESOS

La obra de Blanes se reprodujo en los años noventa en el anverso del billete de cien pesos [Figura 3] con un recorte arbitrario, por el cual se dejó ver solo a la cúpula militar de la campaña y se eliminó al conjunto de indios y al grupo de científicos que el artista había representado en ambos extremos. La primera serie de este billete fue emitida el 3 de diciembre de 1999 en el marco de la Ley de Convertibilidad de 1991.⁴



Figura 3. Imagen comparativa del billete argentino de cien pesos con la obra original de Blanes. Archivo digital de *La voz del interior* de Córdoba

Consideramos pertinente hacer referencia al aporte de Natalia Majluf. La autora investiga distintos dispositivos visuales que sintetizan el concepto de Estado Nación, como la figuración misma de lo político -quién encarna el poder y de qué medios se vale para reforzarlo-. Lo expresa de la siguiente manera:

⁴ El Decreto Nro. 2128 del Poder Ejecutivo de la Nación Argentina dispuso en 1991 la puesta en vigencia a partir del 1 de enero de 1992 de la *Línea Peso* que estableció la relación cambiaria fija entre un dólar estadounidense y diez mil australes.

Así, el traspaso del poder político se materializa, por lo general, en el anverso de la moneda, considerada la cara principal precisamente por encontrarse en ella el emblema de la autoridad que la emite. El reverso, en cambio, jugará más bien el papel de un mero suplemento, que tan solo *califica* la imagen del anverso, al evocar narrativas que expresan más bien las ideas políticas puntuales del nuevo régimen (Majluf, 2010: 89-90).

El billete de cien pesos, tomado como materialización del poder político, replica en el anverso una versión de la obra de Blanes y en el reverso destaca el rostro de Julio Argentino Roca, lo que, al decir de Majluf, complementa y en este caso también refuerza el sentido del anverso. No fue por casualidad que este billete se imprimió durante el gobierno neoliberal de Carlos Menem: la imagen era representativa del retorno a los valores oligárquicos y conservadores del siglo XIX. Un dato destacable es que hasta el año 2015⁵ este era el billete de mayor nominación en la Argentina.

⁵ Desde el año 2012 comenzó a circular el billete de cien pesos con el retrato de Eva Perón. En la actualidad, ambos coexisten.

UN ARCHIVO EN BUSCA DE OTRAS VOCES

En la serie que establecimos como motivo de nuestra investigación encontramos que el concepto de verosimilitud se pone en cuestión en cada objeto y es fruto de una construcción de visualidad, nunca neutral, en un doble sentido: el que se vincula a la especificidad de cada registro y el que se refiere al carácter simbólico, político e ideológico de las elecciones de quien los produce o encomienda. El archivo nos planteó un nuevo desafío, un cuarto recorte: ¿qué verosímil construye en sí mismo?, ¿cuáles son los documentos que incluye o excluye? y ¿qué verosimilitud encierran esos documentos?

Para acercarnos a estas respuestas no podemos eludir la impronta que el paradigma tradicional conservador tuvo en su conformación. Sin embargo, rescatamos la incorporación de otras miradas en la carpeta que abordamos como núcleo documental de nuestro trabajo.

Los escritos de Roberto Amigo Cerisola, Laura Malosetti Costa o Graciela Silvestri introducen al archivo del MHN en los debates actuales de pluralidad, inclusión, diversidad cultural y género, entre otros. Si bien no se incluye ni se profundiza sobre el genocidio ni sobre la reivindicación de los derechos territoriales de los pueblos originarios, podemos pensar que este repositorio se inscribe en una alternativa superadora, que tiende a generar un archivo de carácter más plural e inclusivo. La organización de un corpus documental que propicia la diversidad de voces posibilita conformar un repertorio en permanente revisión y actualización, que contribuye a la construcción de la identidad nacional desde un pensamiento crítico. El archivo nos confronta con la noción de espejismo:

pensamos que arribamos a conclusiones, pero estas resultan provisorias; forman parte de un *continuum* y nos conducen, siempre, a nuevas preguntas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amigo Cerisola, Roberto (1994). «Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina». En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVII coloquio internacional de historia del arte* (pp. 324-331). México: UNAM.

Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Alfons.

Hadjimicolau, Nicos (1974). «Clases sociales y lucha ideológica de clases». En *Historia del arte y lucha de clases*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Luna, Félix (1994). *Soy Roca*. Buenos Aires: Sudamericana.

Majluf, Natalia (2010). «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)». En *Revista Histórica*, (XXXVII.1), pp.73-108. Lima: Museo de Arte de Lima.

Malosetti Costa, Laura (2010). «Arte e Historia». En Castillo, Américo. *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 71-88). Buenos Aires: Paidós.

Marin, Louis (1992). «El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal o de la “figurabilidad” del absoluto político». En Feher, Michel; Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (pp. 420-447). Madrid: Taurus.

Oguic, Sofía (2013). «Una aproximación a la incidencia de Adolfo P. Carranza en la construcción iconográfica de la historia argentina». *Actas de las XIV Jornadas Interescuelas*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Ricoeur, Paul (2004). «Fase documental. La memoria archivada. El tiempo histórico». En *La memoria, la historia y el olvido* (pp. 198-236). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tell, Verónica (2009). «Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación». Prepared for delivery at the 2009 Meeting of the *Latin American Studies Association*. Rio de Janeiro.

Tagg, John (2005). «Prueba, verdad y orden. Los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado». En *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (pp.85-87). Barcelona: Gustavo Gilli.

FUENTES DOCUMENTALES

Briguega, Jorge (1990). «Informe: Ocupación Militar del Río Negro 1879» (carpeta 3-IX-1898-f.4375).

Fragmentos en tensión.**Dos retratos de Mariano Moreno**

Nadia Rodríguez, Maica Bravo, Victoria Macioci

Nimio (N.º 4), pp. 37-45, septiembre 2017

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes.

Universidad Nacional de La Plata

FRAGMENTOS EN TENSIÓN

DOS RETRATOS DE MARIANO MORENO

FRAGMENTS IN CONFLICT

TWO PORTRAITS OF MARIANO MORENO

Nadia Rodríguez | nadia.arod@yahoo.com.ar

Maica Bravo | bravomaica@gmail.com

Victoria Macioci | victoriamacioci@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 7/05/2017 | Aceptado: 18/08/2017

RESUMEN

Este trabajo pone en cuestión dos narrativas que se construyen en torno a la figura de Mariano Moreno a partir del análisis de dos retratos: *Mariano Moreno en su mesa de trabajo* (1910), de Pedro Subercaseaux, y *Últimos momentos del Dr. Mariano Moreno* (1911), de Egidio Querciola. El análisis se centra en el uso, la función y la circulación de las obras. A su vez, se pretende realizar un rastreo sobre sus aspectos iconográficos junto al contexto histórico en el que tuvieron origen.

PALABRAS CLAVE

Representación; Mariano Moreno; retrato; iconografía; Museo Histórico Nacional

ABSTRACT

This paper intends to question two narratives that are built around the figure of Mariano Moreno based on the analysis of two portraits: *Mariano Moreno en su mesa de trabajo* (1910) [Mariano Moreno at his desk], by Pedro Subercaseaux, and *Últimos momentos del Dr. Mariano Moreno* (1911) [Last moments of Dr Mariano Moreno], by Egidio Querciola. The analysis focuses on the use, function and circulation of the works. It is intended to carry out a tracing on its iconographic aspects next to the historical context in which they originated.

KEYWORDS

Representation; Mariano Moreno; portrait; iconography; Museo Histórico Nacional



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

«Si efectivamente el archivo sirve de observatorio social, solamente lo hace a través de la disseminación de informaciones fragmentadas. [...] Nuestra lectura se abre camino entre roturas y dispersión, forjamos preguntas a partir de silencios y balbucesos.»

Arlette Farge (1991)

En el marco de las prácticas de archivo de la cátedra Teoría de la Historia analizamos la figura de Mariano Moreno desde sus representaciones visuales. Para hacerlo, recurrimos al Museo Histórico Nacional¹ (MHN) donde accedimos a la obra *Mariano Moreno en su mesa de trabajo* (1910), de Pedro Subercaseaux² [Figura 1], expuesta en la Sala de revoluciones y tiempos turbulentos.

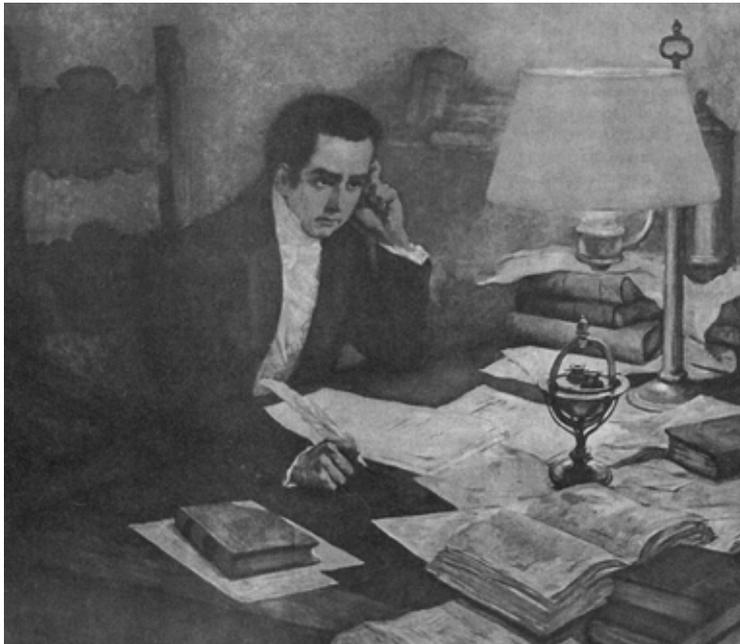


Figura 1. *Mariano Moreno en su mesa de trabajo* (1910), Pedro Subercaseaux. Óleo sobre tela. 162 x 152 cm. Museo Histórico Nacional

Mediante el trabajo en el archivo encontramos el legajo del artista Egidio Querciola³ que contenía una fotografía de la pieza *Últimos momentos del Dr. Mariano Moreno* [Figura 2], en blanco y negro. Aunque buscamos información sobre la obra en distintos medios no pudimos hallar datos acerca de cuál fue el motivo de su encargo, por donde circuló y qué función cumplió originalmente.

¹ El Museo Histórico Nacional fue creado en 1889. Se dedica a la historia argentina y exhibe objetos relacionados con la Revolución de Mayo y con la Guerra de la Independencia Argentina.

² Pedro León Maximiliano María Subercaseaux Errázuriz (1880-1956) fue un pintor e historietista chileno.

³ Egidio Querciola (1871-1949) fue un artista reconocido por la prensa como el pintor de los presidentes.



Figura 2. *Últimos momentos del Dr. Mariano Moreno* (1911), Egidio Querciola. Óleo sobre tela. 167 x 117 cm. Museo Histórico Nacional

Nos pareció interesante trabajar con dos obras contemporáneas, —es decir, del mismo tiempo histórico—, que hacían referencia a la figura del prócer en distintos momentos de su vida. A partir de ese análisis, nos proponemos establecer conexiones que pongan de relieve las tensiones y las continuidades entre las narrativas que se desprenden de cada una de las pinturas.

Al hablar de continuidades nos referimos a la representación de Mariano Moreno como un hombre ilustrado, retratado alrededor de libros. El recurso de asociar los libros a su imagen evidencia la intención de resaltar su trayectoria intelectual como abogado, periodista, político y como uno de los principales ideólogos e impulsores de la Revolución de Mayo. De acuerdo con José Pablo Feinmann (1996), entendemos que no existen posturas inocentes ante Moreno y tampoco hay una única interpretación sobre su figura. Hay tantos Morenos como interpretaciones de nuestro pasado político, por lo que podemos hablar del Moreno del motín de Alzaga, el del Plan de operaciones, el secretario de la Junta o el de la Representación de los Hacendados. Nuestra interpretación responde siempre a una visión ideológica e historiográfica que hacemos desde el presente.

Con respecto a las tensiones, se pueden encontrar en los usos y en las funciones atribuidas a estas pinturas desde su encargo hasta la actualidad y en las desigualdades con relación a sus espacios de exhibición, dado que una se encuentra expuesta mientras la otra permanece en el depósito, como un relato invisibilizado. De esta cuestión hablaremos posteriormente.

SOBRE EL MUSEO

El MHN se fundó a fines del siglo XIX en el marco de la consolidación del Estado Nación Argentino, para guardar la memoria de la Revolución de Mayo y de las guerras de la Independencia y construir, a partir de estos acontecimientos, una memoria visual nacionalista, con fines políticos y pedagógicos.

Adolfo P. Carranza, fundador del museo, se ocupó de establecer el programa iconográfico de la institución y encargó la realización de una gran cantidad de obras, entre las que se encontraron las dos imágenes analizadas en este artículo. Ambas piezas se produjeron en diferentes situaciones, pero con una finalidad similar. Por un lado, se le comisionó a Pedro Subercaseaux una serie de pinturas históricas con el objetivo de ilustrar la Revolución de mayo de 1810 desde la perspectiva historiográfica liberal del siglo XIX y así dotar al Museo de obras en vistas a la exposición internacional del Centenario. Estas fueron: *El cabildo del 22 de mayo* (1908), *Mariano Moreno en su mesa de trabajo* (1910) y *El himno Nacional en la sala de Mariquita Sánchez de Thompson* (1910). Por otro lado, se encargó a Egidio Querciola la realización de *Últimos momentos del Dr. Mariano Moreno* para el aniversario del centenario de la muerte del prócer, en el año 1911. Por todo esto, es interesante reflexionar sobre la función que ejerció y ejerce esta institución en la construcción de la memoria y la identidad nacional. La configuración de la imagen de Mariano Moreno como prócer de la incipiente nación puede brindar alguna clave para pensar estas cuestiones.

Un detalle significativo tiene que ver con el modo en que se exhibe la obra *Mariano Moreno en su mesa de trabajo*. La pintura está emplazada de manera aislada, acompañada solamente del tintero original y de un extracto del texto autobiográfico, *Vida y memorias del doctor Mariano Moreno* (1813), lo que da cuenta de la importancia que tiene el objeto en tanto testimonio legitimador del relato de Moreno como hombre ilustrado. Podríamos decir, entonces, que la visión que tenía Carranza acerca del Museo como altar laico de la patria y relicario de las huellas de los héroes de la independencia (Malosetti Costa, 2010) se mantiene vigente aún en la actualidad.

El MHN proveyó al sistema educativo de un conjunto de imágenes que circularon como láminas difundidas en libros de lectura y en revistas —por ejemplo, la revista *Billiken*—, que fueron editadas desde el Estado, y difundidas a todos los niños escolarizados del país. Por lo tanto, en el Congreso Pedagógico de Buenos Aires, realizado en marzo y abril de 1882 por el Ministro de Educación Manuel Dídimo Pizarro y por Domingo Faustino Sarmiento, se advirtió un creciente interés por adoptar para la enseñanza dibujos, láminas iluminadas y pinturas de paisaje, entre otros recursos didácticos.

Si distinguimos entre la función que tuvieron las obras al momento de su adquisición y la función que cumplen en el presente podemos dar cuenta del cambio en los criterios de selección y de exhibición del patrimonio histórico adoptados por el museo, entendiéndolo como un espacio creado específicamente para la construcción de un relato historiográfico oficial. La reconstrucción de la iconografía histórica, integrada al imaginario cultural, se consolida a través del tiempo como verdad histórica y pasa a conformar parte de la historia oficial. De esta manera, el pasado se reconstruye no sólo en la formulación de una lectura lineal e intencionada, sino que además se edifica, de otro modo, en el soporte visual que avala este relato.

MARIANO MORENO, HÉROE ROMÁNTICO

El culto al héroe romántico se instauró en la Argentina como correlato de los postulados de la historiografía liberal durante el proceso de formación de la identidad nacional y estuvo ligado, íntimamente, a la exaltación de los padres fundadores de la patria. En la construcción visual del héroe, se evidenciaba una marcada influencia del arte europeo del siglo XIX.

A partir de este ideal, Carranza alentó, encomendó y vigiló minuciosamente la realización de las pinturas sobre la figura de Mariano Moreno con la intención de transmitir los valores patrios anticolonialistas a las nuevas generaciones. Para ello, brindó a los artistas fuentes escritas como la biografía realizada por su hermano Manuel Moreno. A su vez, les especificó ciertos parámetros para la representación del prócer, como puede observarse en la carta enviada por él a Pedro Subercaseaux:

Señor D. Pedro Subercaseaux Errazuriz:

De acuerdo con nuestra conversación de ayer, mucho me complacería que Ud. se animase á hacer un retrato al óleo del doctor Mariano Moreno, digno de él y, del centenario de Mayo. Paréceme que podría representarlo de cuerpo entero, sentado en su mesa de trabajo, de noche, en actitud de escribir algún asunto grave y que le muestre meditando lo que de deba expresar su pluma. Tengo elementos que le servirían para ese cuadro, y conociendo su capacidad y empeño, casi me resolvería [tachado: á firmarle documento sobre el valor que Ud. pida] á asegurarle de que hecho á satisfacción, no faltará con que abonarlo. Lo saluda su afmo. amigo y s.s. Adolfo P. Carranza (Carranza, 1908).

Las indicaciones del por entonces director del MHN se ven representadas en la obra final que hace hincapié en la condición de intelectual de Moreno. La escena se desarrolla de noche, en un ámbito cerrado, lúgubre, donde el único foco

lumínico es aportado por una lámpara a querosene que ilumina la gran cantidad de papeles y libros desplegados sobre el escritorio. En el fondo se observan más libros, en este caso, sobre una repisa. Debajo de la lámpara se encuentra en un lugar privilegiado de la composición, un tintero, el cual se exhibe actualmente en conjunto con la obra original en la sala del MHN. El personaje principal de la escena, vestido con camisa y saco, atuendo propio de un intelectual de la época, se encuentra inmerso en sus pensamientos y sostiene una pluma en su mano derecha.

Así, Moreno fue retratado como el escritor político de la Revolución de Mayo, el traductor del pensamiento iluminista de Jean Jacques Rousseau. Desde el enfoque de Feinmann podemos decir que Carranza, al decidir resaltar esta faceta del prócer, omitió otras y puso de relieve su interpretación ideológico-historiográfica con respecto a Moreno.

Últimos momentos del Dr. Mariano Moreno fue realizada en 1911, en ocasión del centenario del fallecimiento del prócer. Carranza le comisionó al pintor italiano Egidio Querciola, radicado en Buenos Aires, la realización de un óleo evocativo de los últimos momentos de Moreno. En el diario personal del director del MHN, se evidencia que este óleo fue encargado por él. Aunque no explicita ninguna referencia a la forma en que se pretendían representar los últimos instantes de Moreno, lo que sabemos es que la base documental de la pintura fue *Vida y Memorias de Mariano Moreno* (1812), escrita por su hermano Manuel Moreno.

Según describe el historiador Miguel Ruffo, con quien tuvimos la oportunidad de conversar personalmente sobre este asunto, «La imagen está teatralmente compuesta» (Bravo, Macioci y Rodríguez, 2016). La escena visible tras la cortina recogida se acota a un rústico camarote. La luz se concentra sobre Moreno que está recostado sobre su cama, viviendo sus últimos momentos. El color blanco de las sábanas, la almohada y la camisa del retratado refuerzan el sentido de la composición que, a medida que se aleja de su figura, se va oscureciendo. Igual que en la pintura que describimos previamente, la intelectualidad de Moreno se refuerza aquí por los libros y los papeles que aparecen en la escena y, también, por el uso expresivo de la luz que podría interpretarse como un símbolo de su pensamiento, vinculado a la razón iluminista.

Un aspecto importante en la representación de los últimos instantes de vida del prócer es la idea de muerte serena, asociada al paso a la inmortalidad. En palabras de Ruffo: «Moreno llega a la muerte con la serenidad de un Sócrates» (Bravo, Macioci y Rodríguez, 2016). Esta afirmación se desprende de un pasaje de la biografía del prócer, escrita por Manuel Moreno, y tiene relación con la idea de la muerte que es concebida por la filosofía griega como la separación del alma del cuerpo; es en la muerte donde el alma se desata de las ataduras corporales y accede a la contemplación de la verdad. Al preguntarle a Ruffo sobre la circulación

de la producción de Querciola nos informó, con certeza, que no se exhibió al público desde 1990 hasta la actualidad. Según su opinión, probablemente estuvo expuesta en el período de gestión de Alejo González Garaño (1939-1946). A partir de ello, podemos preguntarnos: ¿qué criterios subyacen en la decisión de exhibir una obra y no la otra?

Desde la perspectiva del entrevistado, uno de los motivos que hicieron a la decisión de privilegiar la obra de Subercaseaux reside en que en ese momento era un artista reconocido internacionalmente, abocado a la representación de acontecimientos patrióticos. No es menor el hecho de que en la misma sala donde se exhibe *Mariano Moreno en su mesa de trabajo* se encuentra *Himno Nacional en la sala de Mariquita Sánchez de Thompson*, del mismo artista. Por el contrario, Querciola se destacó por retratar a los presidentes, vivos y difuntos, reconstruyendo su imagen de estos mediante daguerrotipos, bocetos y otras fuentes tanto visuales como escritas y orales.

Otra de las razones que podría conducirnos a entender por qué se exhibe una pintura en vez de la otra tiene que ver con un problema de espacio. Como consecuencia de la reforma arquitectónica que sufrió el MHN, entre 1993 y 1996, las ocho salas dedicadas originalmente a representar la temática de la Revolución de Mayo fueron reducidas a una sala y a un corredor. En este sentido, cabe destacar que las dimensiones tanto del óleo de Querciola (167 x 117 cm) como el de Subercaseaux (162 x 152 cm) son considerables y requieren de un amplio espacio para ser expuestas.

Sin embargo, según Ruffo, la razón fundamental es de orden historiográfico y de política museológica. Ya que, como sabemos, el museo es un campo específico donde se generan luchas ideológicas, historiográficas y políticas por la apropiación del espacio. Hay decisiones museológicas y museográficas que responden a distintas concepciones de la historia y que, por lo tanto, eligen reafirmar mediante las exposiciones ciertos relatos históricos en detrimento de otros

DESENTRAÑAR LA FIGURA ENIGMÁTICA DE MARIANO MORENO

En el transcurso de la investigación se plantearon distintos interrogantes en torno a dos retratos de Mariano Moreno. Con el objetivo de reconstruir las narrativas que se desprenden de estas pinturas históricas, en un primer momento, las obras se nos presentaron como fragmentos en tensión, ya que *Mariano Moreno en su mesa de trabajo*, de acuerdo al criterio del museo, fue la imagen privilegiada a la hora de la presentar públicamente su figura.⁴

Ante el desafío de develar la incógnita planteada en torno a la difusión y a la circulación de la imagen de Egidio Querciola realizamos entrevistas con

⁴ Consideramos necesario señalar, que si bien la pintura de Querciola no tuvo la misma difusión que la de Subercaseaux, luego de la entrevista que efectuamos en el mes de noviembre, el MHN publicó, en la sección de noticias de su página web, una nota donde se incluye una imagen de la obra. Disponible en <<http://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/noticia/detalles-para-ver-xix/>>.

especialistas del tema y estudiamos los documentos hallados en el archivo del MHN. Así pudimos establecer conexiones iconográficas y contextuales con la intención de dar cuenta de las continuidades narrativas sobre la construcción del prócer como figura política.

El género del retrato, según Natalia Majluf (2010), se configuró como un posible mecanismo de sentido para la constitución visual de las nuevas repúblicas. Si nos detenemos en el primer retrato, debemos señalar que éste cumplió una función conmemorativa, como vimos en el pedido de Carranza a Subercaseaux, con respecto a honrar la figura intelectual de Moreno. De este modo, refuerza su función pedagógica para difundir en la esfera pública su labor intelectual relacionado con la construcción de la naciente Nación Argentina. La representación del prócer en su estudio se caracteriza por cierta prudencia simbólica y política al no representarse como autoridad estatal. Bajo este punto, se convierte en una de las figuras políticas del estado nacional, es decir, en parte de la cultura visual de la Revolución de Mayo (Majluf, 2010). En contraposición, la imagen que evoca la agonía de este personaje histórico no tuvo la misma difusión ya que en ella prevaleció la función conmemorativa sobre la didáctica.

En ambas representaciones subyace el ideario historiográfico imperante en el centenario desde el cual se reivindicó la figura de Mariano Moreno como uno de los mayores exponentes de la causa nacionalista. De modo que estos testimonios plásticos, resultaron ser auténticas estrategias comunicativas para la construcción visual y simbólica de la Nueva República. En este sentido, es importante comprender la dimensión ideológica y epistémica de la imagen como forma visual del poder político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bravo, Maica; Macioci, Victoria y Rodríguez, Nadia (2016). *Entrevista a Miguel Ruffo*. Museo Histórico Nacional. Buenos Aires. Puede pedirse a <bravomaica@gmail.com> <nadia.rod@yahoo.com.ar> <victoriamacioci@hotmail.com>.
- Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo*. España: Alfons.
- Feinmann, José Pablo (1996). «La razón iluminista y la revolución de Mayo». En *Filosofía y Nación* (pp. 17-81). Buenos Aires: Ariel.
- Majluf, Natalia (2010). *De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Malosetti Costa, Laura (2010). «Arte e Historia». En Castilla, Américo (2010). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 71-88). Buenos Aires: Paidós.

Moreno, Mariano (1813). *Vida y Memoria de Mariano Moreno*. Inglaterra: Monthly Magazine.

FUENTE DOCUMENTAL

Carraza, Adolfo P. (1908). *Carta* (AHMHN FAPC/GF). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Intersticios, convergencias y dualidades

Archivo del Museo Histórico Nacional

Ludmila Polcowñuk, Stefania Polígronos

Doglio

Nimio (N.º 4), pp. 46-56, septiembre 2017

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad

Nacional de La Plata

INTERSTICIOS, CONVERGENCIAS Y DUALIDADES

ARCHIVO DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

INTERSTICES, CONVERGENCES AND DUALITIES

NATIONAL HISTORICAL MUSEUM ARCHIVE

Ludmila Polcowñuk | lupolco@hotmail.com

Stefanía Polígronos Doglio | stefaniapoligronos@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 20/05/2017 | Aceptado: 23/08/2017

RESUMEN

En el presente artículo se realiza una aproximación a tres obras pictóricas expuestas en el Museo Histórico Nacional (MHN) producidas hacia fines del siglo XIX. Pertenecientes al género de pintura histórica, estas obras cobraron gran importancia en el marco político y social que se vivía en Argentina. El giro positivista que se traduce en el arte con un naturalismo imperante a su vez se sustenta con una construcción simbólica de los hechos históricos, que señala la conformación de una nueva identidad nacional, guiada por los ideales de orden y progreso. El archivo del MHN, que en un principio acompañaba este proceso, con el devenir de los años se vuelve crítico y abre un nuevo espacio de debate entre la obra y los documentos.

PALABRAS CLAVE

Archivo; Museo Histórico Nacional; pintura histórica; construcción simbólica; identidad nacional

ABSTRACT

The present article makes an approach to three pictorial works exhibited at the National Historical Museum (MHN) produced towards the end of the 19th century. Belonging to the genre of historical painting, these works became important to the political and social context that was developing in Argentina. The positivist turn that translates in art with a prevailing naturalism is also supported by a symbolic construction of historical facts, towards the formation of a new national identity guided by the ideals of order and progress. The archive of the MHN that initially accompanied this process becomes critical over time and opens a new space for debate between the work and the documents.

KEYWORDS

Archive; Museo Histórico Nacional; historical painting; symbolic construction; national identity



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Una reciente visita al Museo Histórico Nacional (MHN) y a su respectivo archivo nos permitió reflexionar acerca de cómo se construyeron los relatos que dieron lugar a la historia de nuestra nación y qué importancia tienen las obras producidas en ese contexto. Las pinturas de tema histórico se presentan como materializadoras de ideas y de conceptos abstractos. En este sentido, nuestra propuesta de estudio contemplará un análisis de la adquisición y la exposición de tres obras expuestas en el MHN y se indagará sobre los usos y las funciones de las mismas ¿Cuáles son los lazos y cómo pensar la relación que se establece entre un documento de archivo histórico, una pintura y un espectador?, ¿cuál es la antesala del archivo?

Tres obras expuestas en el MHN nos sirven para problematizar la idea de construcción de identidades nacionales y la necesidad de crear símbolos que materialicen estos conceptos. *La Batalla de Chacabuco* (1908), de Pedro Subercasseaux; *La Ocupación Militar de Río Negro* (1896), de Juan Manuel Blanes y *La Conducción del Cadáver de Juan Lavalle por La Quebrada de Humahuaca* (1889), de Nicanor Blanes.

A su vez, nos será útil la noción de representación acuñada por Roger Chartier (1994) y por Louis Marin (1992) para estudiar las diferencias entre lo que una imagen muestra y oculta al presentarse. Al mismo tiempo, el ensayo de Natalia Majluf (2010) nos brindará herramientas conceptuales para abordar la idea de construcción de identidades nacionales y la necesidad de crear símbolos que materialicen estas ideas.

A partir de la documentación correspondiente a las pinturas en el archivo del MHN, pudimos notar que los diferentes legajos se encuentran en constante construcción como resultado de los aportes de nuevas investigaciones y de miradas críticas de la historia y de la historia del arte. Teniendo en cuenta la especificidad de cada documento y la gran diversidad de escritos, entendemos que el archivo dialoga tanto con las obras como con él mismo. De esta manera, traemos a colación la palabra *intersticio*, que hace referencia al espacio pequeño entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo para significar el espacio donde surge un nuevo relato, no oficial, que se da a partir de la puesta en diálogo entre lo que el museo exhibe y el archivo.

GESTIÓN FUNDACIONAL

Al mes de la Revolución de 1890,¹ el MHN abrió sus puertas en el marco de una significativa crisis política y económica con la intención de conservar el patrimonio constitutivo de la identidad nacional en formación. En 1891, el presidente Carlos Pellegrini otorgó al Museo carácter nacional y pasó a depender del Ministerio

¹ La Revolución de 1890 o Revolución del Parque fue un levantamiento cívico-militar producido en la Argentina el 26 de julio frente a una grave crisis económica y financiera que se vivía desde 1889, la cual afectó directamente a los trabajadores. Estuvo dirigida por la recién formada Unión Cívica, liderada por Leandro Alem, Bartolomé Mitre, Aristóbulo del Valle, Bernardo de Irigoyen y Francisco Barroetaveña, entre otros. La revolución fue derrotada por el gobierno, pero llevó a la renuncia del presidente Miguel Juárez Celman, quien fue reemplazado por el vicepresidente Carlos Pellegrini.

de Instrucción Pública. Desde el momento de su fundación, el MHN da cuenta de una intencionalidad ideológica y pedagógica que tenía una relación directa con el modelo de museo que se llevaría a cabo. Su acervo se compuso de donaciones y de encargos gestionados por el director Adolfo P. Carranza, por medio un intenso diálogo con los gobiernos de las respectivas provincias y los propietarios de las obras, algo que pudo verse en las cartas y los contratos archivados.

Desde sus inicios, Carranza le confirió gran importancia a la imagen como testimonio visual del hecho histórico. Esto puede verse en su interés en preservar objetos como trajes y armas utilizadas en las batallas, y en su afán de conformar un archivo con la descripción detallada de cada una de las obras allí expuestas, junto con un corpus de documentos de distinta índole referidos a las mismas. A su vez, se destacó la necesidad de difundir las imágenes y el trabajo realizado en el museo. En 1892 se comenzó a publicar la revista *El Museo Histórico*,² en 1908, *La Ilustración Histórica Argentina*,³ en 1911, *La Ilustración Histórica*.⁴ Esto da cuenta de la preocupación por la selección y la difusión de las imágenes. De esta manera, vemos que al momento de la fundación del museo, la imagen en sus distintos dispositivos se vuelve una herramienta testimonial de la historia en la búsqueda de una representación de la *verdad visual*, lo que nos permite reflexionar acerca de la relación imagen-ficción.

LA IMAGEN: ENTRE VERDAD HISTÓRICA Y REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA

A efectos de dimensionar el significado histórico de estas obras en el siglo XIX, no sólo es necesario tener en cuenta las condiciones sociales, culturales y políticas en las que fueron producidas, sino también, los aspectos estéticos o formales que los artistas emplearon en su realización, con una finalidad moral, didáctica y artística. Cabe destacar la búsqueda que tienen los tres artistas aquí mencionados hacia una minuciosa recreación de la realidad, enfocándose en el detalle meticuloso de la representación tanto de la vestimenta como de los rasgos físicos de los personajes, basados en crónicas y en archivos fotográficos. En esta reproducción de la realidad con pretensión de objetividad puede verse una tendencia hacia el naturalismo propio de la academia europea. Este sistema de representación adquiere relevancia en Latinoamérica durante el período de la Independencia y de la conformación de la identidad nacional. No obstante, a pesar de esto, entendemos que estas pinturas son representaciones simbólicas de los hechos y que dan cuenta de la intención de exaltar el valor de determinados héroes y de reivindicar episodios de la historia nacional dentro de la gesta heroica (la historia de los ganadores) bajo el género de la pintura histórica.

² *El Museo Histórico* fue una publicación trimestral que se presentaba como *ilustrada y descriptiva*. Estuvo dirigida por Adolfo P. Carranza y fue publicada entre 1891 y 1898. Estaba orientada a promover y a difundir las actividades realizadas en el museo junto con estudios e investigaciones, e incorporaba notas enciclopédicas que detallaban la colección del museo.

³ *La Ilustración Histórica Argentina* fue una publicación mensual de 1908, dirigida por Adolfo P. Carranza y editada por J. Weiss y Preusche. Incluía láminas con imágenes de diferentes obras de tema histórico, pertenecientes a la colección del MHN, a las cuales se les adicionaba un texto alusivo o una crónica que hiciera referencia a aquello representado en la imagen.

⁴ *La Ilustración Histórica* fue una publicación mensual de 1911, dirigida por Adolfo P. Carranza y editada por J. C. Belaunde.



Figura 1. *La Ocupación Militar de Río Negro-1879* (1896), Juan Manuel Blanes. Óleo sobre tela. 7,10 x 3,55m. Museo Histórico Nacional

Desde que Juan Manuel Blanes recibió el encargo para realizar la obra demostró una gran preocupación por atenerse a la fidelidad de la representación. Esto se refleja en la correspondencia que tiene con Carranza,⁵ en donde le solicita tomar apuntes gráficos de los trajes y del armamento militar que se conservaban en el museo para remitirse, de esta manera, a la verdad histórica. A su vez, el estilo pictórico utilizado da cuenta de una visión academicista del arte donde prima la figuración clásica. En la búsqueda de verosimilitud, vemos la intencionalidad del artista de realizar una representación simbólica del momento, exaltando los valores y los ideales de orden y progreso (el crecimiento económico, la modernización, etcétera) mediante recursos pictóricos y estrategias discursivas dentro del cuadro, lo que le confiere a la obra una finalidad de persuasión moral. Por ejemplo, para su composición, Blanes eligió un punto de vista levemente picado que posibilita una visión panorámica de personajes de cargos elevados que tuvieron relevancia en el hecho histórico, dispuestos en un primer término y en semicírculo. Los hombres de la milicia y la ciencia figuran como los principales portadores y conductores de estos ideales.

La agrupación, liderada por Roca, trazó un puente simbólico entre otros dos grupos representados que se encuentran en los extremos de la formación. A la izquierda del cuerpo militar, en un espacio reducido, se distinguen apenas algunos pobladores originarios junto a la figura de un sacerdote, mientras que a la derecha se destacan los médicos y los científicos caracterizados por su vestimenta civil y por portar elementos distintivos. Podemos interpretar esta disposición en el cuadro como la representación simbólica de la oposición civilización-barbarie y enfatizar en la idea de progreso que se quería imponer en la construcción de la identidad nacional. A su vez, estos conjuntos parecen cumplir una función legitimadora de la presencia de Roca que se vuelve cuerpo de poder por estar

⁵ Juan Manuel Blanes le escribió a Adolfo P. Carranza, director del MHN, para solicitarle la toma de apuntes gráficos: «Señor Director: El infrascripto, pintor de historia, solicita del Señor Director del Museo Histórico Argentino el correspondiente permiso para tomar apuntes gráficos de algunos objetos que se encuentran en el establecimiento citado, y que al infrascripto son indispensables para las representaciones en pintura que se propone a fin de llevar en ellas las verdades históricas, sin las cuales las imágenes generales serían forzosamente deficientes» (Blanes, 1892: s/p).

en el centro y a la cabeza de la tropa. Se puede apreciar, también, que todos los militares representados se encuentran montados a caballo con sus sables desenvainados a excepción de Roca, quien en el centro del cuadro y junto a Lavalle porta prismáticos.

En toda la composición, se enfatiza esta idea del espacio despojado no solo por la escasa vegetación, sino por el ocultamiento de sus pobladores. Esto da cuenta de la idea de contemplación de un paisaje desértico y desconocido que debe ser conquistado. El imaginario del desierto aparece, entonces, como aquello que queda marginado en el discurso de progreso.

Otro de los hechos que destacan el sentido de verdad que se le quiere dar a las obras puede verse en la gestión de Carranza, que conservó en el archivo un extracto del telegrama enviado por J.A. Roca del año 1879, en donde relataba sus vivencias en la expedición y se vanagloriaba de su proceder en la región de Choele-Choel, al margen del Río Negro. En el mismo fragmento, destacaba a modo de proclamación:

[...] Este día de Choele-Choel es digno día siguiente de aquel: porque al inaugurar el dominio de la civilización, aquí donde la barbarie ha reinado tres siglos, es lo que verdaderamente puede llamarse «continuación de la tarea principiada el 25 de mayo de 1810». Fuimos entonces libres e independientes. Damos ahora el paso más trascendente de nuestra soberanía adquirida. [...] Así queda coronada esta hermosa expedición que completa el más grande y definitivo triunfo que LA REPÚBLICA ARGENTINA [sic] podía esperar (Roca, 1879: s/p).

Este documento archivado es importante, ya que es puesto en diálogo directamente con la obra y con otros documentos. En 1990 llegó una carta al MHN, su remitente era el Coronel Jorge Aníbal Brihuega, quien constató que el cuadro representaba, sin lugar a dudas, *El amanecer del 25 de Mayo de 1879*. Esto le sirvió como para determinar que el cuadro no expresaba rigurosamente la verdad histórica, ya que el Coronel Lavalle, Racedo y Urriburu, caracterizados en la pintura, no habían estado.⁶ De esta manera, podemos entender que no todos habían estado presentes ese día y que la obra respondía a la exaltación de un acontecimiento más que a la *verdad histórica*.

Sobre la base de lo contemplado en el archivo, podríamos interpretar que para realizar su composición Blanes se remitió a dos tipos de fuentes: una formada por los apuntes gráficos de objetos coleccionados en el museo y otra que podría ser el parte telegráfico enviado por Roca. Al analizar el cuadro, podemos comprender la intencionalidad del artista y de la gestión, aplicada en construir no sólo una imagen simbólica de lo que significaba para esta sociedad

⁶ «3. Verdad Histórica: El cuadro no expresa rigurosamente la verdad histórica, dando importancia prioritaria al acontecimiento. Entre otras razones, el Coronel Lavalle y Racedo, y el Teniente Urriburu no estuvieron allí; el Capellán Espinosa llegó a Choele-choel el 28 May (Bibl 1, p.134), y el Tenl Rufino Ortega recién el 22 de Jun» (Brihuega, 1990: s/p).

la conquista de nuevos territorios, sino, también, la creación del mito de origen, dentro del cual era sumamente importante destacar a personalidades ilustres, a los hombres de la historia.

El óleo de Pedro Subercaseaux, *Batalla de Chacabuco* [Figura 2], realizado por encargo de Carranza para la conmemoración del Centenario de la Independencia, presenta al general José de San Martín montado en un caballo blanco sobre una colina, observando el avance de sus fuerzas en la cuesta de Chacabuco.



Figura 2. *Batalla de Chacabuco* (1908), Pedro Subercaseaux. Óleo sobre tela. 3,14 x 2,53m. Museo Histórico Nacional

Si la pieza se contrasta con la minuciosidad del detalle y la búsqueda de la verosimilitud con la que el artista acomete su obra, se ve una exaltación de la figura del general San Martín como héroe nacional y salvador. Si bien el cuadro pretende ilustrar la batalla, ésta queda relegada, mientras que la figura del prócer se destaca por la del resto de los soldados (en ella vemos la difundida representación de San Martín, vigoroso y montado en un caballo blanco).

A partir de la documentación de la obra, gracias a una investigación realizada por Miguel Ruffo en el MHN, sabemos que el General estaba enfermo al momento de la batalla, sin embargo, el artista decidió representarlo en su plenitud física. Esto permite discernir la funcionalidad de la obra y del archivo: mientras la primera reproduce la historia oficial y las victorias de los héroes con un objetivo tanto moralizante como pedagógico, la segunda, a partir de un distanciamiento temporal, hace una revisión crítica sobre la obra y vuelve a plantearse cuestiones acerca de la verdad histórica y el mito del prócer:

¿Debemos entonces considerar que la representación de Subercasseaux constituye una falsificación histórica? Pensamos que no y ello por dos motivos. Primero, porque los cánones estéticos del arte académico, [...] conducían inevitablemente a incorporar dentro de determinados moldes arquetípicos, a los hombres que por los acontecimientos que protagonizaron, la historiografía los convirtió en los «paters» de la nación, [...] porque, al construirse el pasado como gesta histórica, las luchas sociales e individuales operan casi sin la fuerza que en su momento tuvieron, como oposiciones, obstáculos o dificultades a superar. [...] porque la pedagogía didáctica sobre la que están contruidos estos oleos, responden a la exaltación de un héroe (Ruffo, s/f: s/p).

La conducción del cadáver de Lavalle en la quebrada de Humahuaca [Figura 3] llegó al MHN por donación de Enriqueta del Solar Dorrego de García. En un primer término, se dispone un numeroso grupo de jinetes, cubiertos con ponchos, que atraviesan la quebrada. El punto de vista es picado, lo que permite ver tanto el avance de los prsonajes como el paisaje desértico rodeado por montañas. La imagen es provista de un gran naturalismo, no sólo por la especial atención que se le da al detalle, sino, también, por la *fidelidad* de la representación de aquellos personajes que se encontraban en el momento. De esta manera, se enfatiza en el papel documental de la obra como crónica del acontecimiento histórico.



Figura 3. *La conducción del cadáver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca* (1889), Nicanor Blanes. Óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional

Como si se tratara de una procesión, el cuerpo del general Lavalle es conducido por sus tropas sobre un caballo blanco. Aquí volvemos a encontrar una exaltación simbólica del hecho histórico. Al respecto, Natalia Majluf sugiere que «la reiteración de un mismo modelo señala la prioridad de un procedimiento que busca afirmar una imagen reconocible del poder» (2010: 82). Reformulando la frase, en este caso, lo que se busca es afirmar una imagen reconocible del héroe patriótico y, con ella, exaltar el ejemplo de vida, la gesta del guerrero. Esto se condice con uno de los documentos archivados referidos a la obra en donde, desde la provincia de Jujuy, se reclama la tenencia de la pintura por constituir un objeto de gran valor simbólico para la historia de la región, escenario de la epopeya.

En estas tres obras pertenecientes al género pintura de historia, vemos cómo se produce una dualidad de intenciones ya que se pretende lograr una imagen naturalista y verosímil mientras que, al mismo tiempo, se produce una exaltación de valores y de conceptos abstractos. Tanto en las pinturas como en los documentos guardados en el archivo, podemos percibir tres momentos clave que convergen en la construcción de estas obras: el primero, el acontecimiento histórico que representan; el segundo, el momento en el cual son producidas, el contexto político y social; el tercero, la revalorización de las mismas en la actualidad dentro del mismo archivo. De este modo, podemos hablar de un intersticio que surge entre las obras y el archivo, es decir, de ese espacio de debate entre obra-documento y entre documentos entre sí que da cuenta de las primeras aproximaciones y de las actuales, donde las investigaciones dejan entrever una nueva valorización de las imágenes por la cual las obras pasan de ser objetos históricos y coleccionables a ser analizadas en términos estéticos, históricos y sociales.

PARADIGMAS EN LA REPRESENTACIÓN, ¿ES POSIBLE LA VERDAD HISTÓRICA?

En este punto podemos establecer una relación con las reflexiones realizadas por Louis Marin (1992) acerca de los medios y los procedimientos en la representación del cuerpo de poder, entendidos a través de una doble dimensión: aquello ausente que se presenta y que, a su vez, se presenta representando algo. El relato del hecho histórico se presenta en estas pinturas y es en la manera en la que es tratado el tema en donde no sólo da cuenta del acontecimiento, sino que representa algo más, en este caso, los ideales imperantes del triunfo del positivismo que comenzaban a gestarse durante el siglo XIX en nuestro país. El estudio político de la representación, alejado del dominio textual, permite localizar

históricamente las prácticas de poder de la imagen. En este caso, ambos dispositivos, visual y textual, es decir, las obras y los documentos del archivo, aparecen como complementarios y posibilitan la revisión crítica de un mismo discurso al afirmarlo de distintas maneras. Por un lado, desde el recurso pictórico vemos una intencionalidad de establecer un relato oficial de la historia nacional, exaltando a sus protagonistas, los hombres ilustres que trajeron la libertad y la independencia. Por otro lado, la revisión del archivo nos proporciona un panorama de las iniciativas y las ideas de Carranza de dotar a estas pinturas de un corpus textual de datos fidedignos. En cada carpeta del archivo, referida a estas tres obras, encontramos un documento titulado *Registro de objetos históricos* [Figura 4] redactado por Carranza, este contiene la descripción detallada de las escenas representadas en las pinturas, lo que da cuenta de una visión de las obras a modo de documento o de testimonio del hecho histórico, como si lo allí representado fuera una réplica de la realidad.

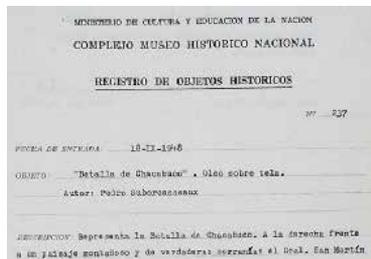


Figura 4. Registro de Objetos Históricos

El paso del tiempo y el devenir histórico del país han llevado a que las visiones acerca de estos hechos y de sus protagonistas se modificaran. Encontramos en el archivo la incorporación reciente de documentos que son producto de investigaciones actuales, que dialogan con las obras y con el archivo mismo desde una mirada crítica que busca exaltar aquello que permaneció oculto en la escritura del relato. En este punto es importante introducir algunas cuestiones acerca del archivo que son fundamentales para comprender la complejidad del entramado de relaciones que pueden establecerse con las obras.

Entre los documentos que se refieren a la obra de Blanes, encontramos un listado que detalla la ubicación y el nombre de cada personaje representado en *La Ocupación Militar de Río Negro*. Paralelamente, hallamos la correspondencia de un hombre que escribe al museo preguntando por la identidad de uno de los personajes que aparecen en la pintura, según su parecer, se trataría de su tatarabuelo y no del hombre identificado en la descripción. El MHN confirma esta información y se archivan fotografías que constatan la nueva identidad

del retratado con la representación en la pintura.⁷ La reciprocidad entre el archivo y la obra posibilita nuevas preguntas que contribuyen al permanente crecimiento del archivo y a la reflexión sobre las pinturas.

Otro caso importante para destacar, y que hemos mencionado anteriormente, surgió del análisis de una carpeta del archivo sobre *La Conducción del Cadáver de Lavalle* que tiene como asunto «problemas relacionados con un cuadro y piezas del Museo Jujuy». Aquí se ubican las correspondencias entre el Ministro de Cultura de la provincia de Jujuy y el Ministro de Cultura de la Nación. También entre Alberto E. Blanes, familiar de Nicanor Blanes, y el presidente de la Nación, Alejandro Lanusse. En ellas se disputa el posible traslado de la obra a la provincia de Jujuy. Entre idas y vueltas, y a través de argumentaciones burocráticas, el traslado nunca se lleva a cabo y sólo el archivo es testimonio de estas tensiones entre centro y periferia que alegan la tenencia de la obra.

Todas estas cuestiones nos hacen reflexionar acerca de la circulación y la exhibición de las imágenes y, al mismo tiempo, sobre la construcción de imaginarios colectivos que conforman la identidad nacional. El poder de las imágenes, a nivel semántico y político, refleja la importancia que adquieren estas representaciones con el pasar del tiempo y expone la necesidad de ser cuestionadas y problematizadas.

Por último, podemos decir que el MHN comenzó como un ente organizador y de salvaguarda de los objetos históricos y patrimoniales de la historia de las batallas, que *reflejaban* la idea de patriotismo que se quería representar. Con el correr del tiempo, y gracias a las investigaciones de pasantes y de profesionales que interactúan y trabajan en el archivo y en el museo de manera permanente, se puede efectuar la revisión tanto del material resguardado como de las obras. Pensamos en el intersticio como el espacio de la reflexión y el debate entre la obra y el archivo. Intersticio como posibilidad de volver crítico al archivo donde convergen ideas, pensamientos y se generan dualidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chartier, Roger (1994). «El mundo como representación». En *El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Barcelona: Gedisa.
- Marin, Louis (1992). «El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal o de la “figurabilidad” del absoluto político». En Feher, Michel; Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. (pp. 421-447). Madrid: Taurus.
- Majluf, Natalia (2010). *De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)*. Lima: Museo de Arte de Lima.

⁷ Juan José Pimentel envió una carta al MHN: «El motivo de la presente es hacerle llegar mi más profundo agradecimiento por haber tenido Ud. la deferencia de haber contestado a mi anterior carta donde le planteaba la posibilidad de la corrección de la identificación del personaje de poncho en el cuadro *La Revista del Rio Negro*, de Blanes quien no sería otro que mi tatarabuelo Tadeo Sztyrlc.

Lamentablemente no conservo más fotografías de mi antepasado. En cambio le envío copia de las tres de sus hijos a fin de que pueda Ud. comparar el parecido con la imagen de su padre en la pintura» (Pimentel, 1999: s/p).

FUENTES DOCUMENTALES

Blanes, Alberto E. (1972). *Sin título* [carta a General Alejandro Agustín Lanuse] (Exp N.78455. AH MHN FAPC/GF. M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Blanes, Juan Manuel (1892). *Sin título* [carta] (AH MHN FAP/GF. M2 41. F.4375). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Brihuega, Jorge Aníbal (1990). *Ocupación Militar del Río Negro- 1879* [decreto] (AH MHN FAPC/GF.M2 C 41. F.4375). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (1948). *Registro de Objetos Históricos. Batalla de Chacabuco*. (AH MHN FAPC/GF. M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Pimentel, Juan José (1999). *Sin título* [carta] (AH MHN FAPC/GF. M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Roca, Julio (1879). *Diario de marcha* [carta] (AH MHN FAPC/GF. M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Ruffo, Miguel (s/f). *Sin título* [escrito] (AH MHN FAPC/GF.M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

El retrato de Manuelita Rosas
Entre el valor histórico y el estético
Guillermina Cabra, Camila García Martín,
Mauro Rivas
Nimio (N.º 4), pp. 57-66, septiembre 2017
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes. Universidad
Nacional de La Plata

EL RETRATO DE MANUELITA ROSAS

ENTRE EL VALOR HISTÓRICO Y EL ESTÉTICO

THE PORTRAIT OF MANUELITA ROSAS

BETWEEN HISTORICAL AND AESTHETIC VALUE

Guillermina Cabra | guillermina_cabra@hotmail.com
Camila García Martín | camilagarciamartin@gmail.com
Mauro Rivas | mauro.naposta@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 04/05/2017 | Aceptado: 10/08/2017

RESUMEN

El siguiente trabajo toma como objeto de estudio el retrato de Manuelita de Rosas, de Prilidiano Pueyrredón (1851), ubicado en el Museo Nacional de Bellas Artes, y su copia realizada por Rafael Domingo del Villar (1933), situada en el Museo Histórico Nacional. El análisis se centra en los debates que se dieron sobre la ubicación legítima de la pieza original. En las discusiones, ambas instituciones se empeñaron en definir si primaban las cualidades históricas o las estéticas sobre el retrato de Manuelita. La comparación entre los modos de emplazamiento que propone cada museo intentará esclarecer y/o poner en tensión cómo y de qué manera se resalta el *status* de obra de arte y de documento, respectivamente.

PALABRAS CLAVE

Manuelita de Rosas; valor histórico; valor estético; representación

ABSTRACT

The following paper focuses on the portrait of Manuelita de Rosas, by Prilidiano Pueyrredón (1851), placed in the National Museum of Fine Arts (mnba), and its copy made by Domingo del Villar in 1933, placed in the National Historical Museum (mhn). This analysis takes the debate between both institutions concerning historical or aesthetic values of the portrait. There is also a comparison between the siting proposal of each museum. The idea is to trace why the original painting lies in the mnba and the copy in the mhn, focusing on the notions of piece of art and document, respectively.

KEYWORDS

Manuelita de Rosas; historical values; aesthetic values; depiction



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Para dar comienzo a nuestro trabajo, realizado en el marco de las prácticas de archivo de la asignatura Teoría de la Historia, nos dirigimos al Museo Histórico Nacional (MHN) en busca de documentos y de información sobre la copia del retrato de Manuelita Rosas de Prilidiano Pueyrredón [Figura 1], realizada por Rafael Domingo del Villar en 1933 [Figura 2].



Figura 1. *Retrato de Manuelita Rosas* (1851), Prilidiano Pueyrredón. Óleo sobre tela. 199 x 166cm. MNBA



Figura 2. *Retrato de Manuelita Rosas* (1933), Rafael Domingo del Villar. Óleo sobre tela. 199x166. MHN

Los documentos que conforman el legajo del cuadro nos permitieron observar que la pintura original fue donada al MHN por Máximo Terrero, esposo de Manuela de Rosas, el 30 de noviembre de 1903. En 1933, por medio de una carta dirigida al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) solicitó la entrega del retrato de Manuelita a dicha institución. En la correspondencia no se especificaban los motivos del pedido, pero se ofrecía costear una *copia fiel* del cuadro, para exponer su importancia histórica. El 28 de junio de 1933 el diario *La Razón* notificó que la pintura había sido cedida en custodia al MNBA y que el artista Rafael del Villar trabajaba en la reproducción del retrato, la cual sería exhibida en la actual sala Autonomías Provinciales y Época Federal del MHN y se ubicaría en el mismo sitio que ocupaba el de Pueyrredón.

En la nota periodística se destacaba la fidelidad y la perfección de la copia y se describía a la pintura original «como una joya del arte pictórico argentino y acaso la primera expresión seria de nuestra pintura» (*La Razón*, 28 de Junio de 1933). En el conjunto documental que preserva el archivo del MHN se encuentran tres cartas del año 1997 que dan cuenta de los intercambios de correspondencia entre ambas instituciones museales. En ellas se puede observar un diálogo en torno a las razones expresadas por cada institución sobre la pertenencia del original, cuestión que conlleva un debate sobre las categorías que supuestamente predominan en el cuadro: sus valores estéticos o sus valores histórico-políticos. Aquí nos parece pertinente plantearnos el interrogante que Laura Malossetti Costa formula con respecto a las colecciones de estos dos museos argentinos: «¿Cuál fue el criterio según el cual algunas pinturas o esculturas han sido consideradas, conservadas y exhibidas como obras de arte y otras como testimonios de historia?» (Malossetti Costa, 2010: 72). Trataremos de encontrar una posible respuesta a esta pregunta o, al menos, intentaremos poner en tensión la concepción de obra de arte y de testimonio de la historia para el caso de los retratos —el original y la copia— de Manuelita Rosas.

A raíz de esta situación, nos focalizaremos en el análisis de los documentos, de las cartas, de las investigaciones y de los artículos conservados en el archivo del MHN que reflejan los debates existentes entre las dos instituciones. Luego, realizamos una comparación entre el modo de emplazamiento del MNBA y el del MHN. El objetivo es tratar de esclarecer por qué se sitúa el original en un museo de bellas artes y la copia en uno histórico nacional. Cada institución hace hincapié en aspectos distintos del retrato, de tal manera que el MNBA resalta el estatus de obra de arte y el MHN el estatus de documento histórico. Siguiendo, una vez más, a Malossetti Costa, consideraremos las funciones y los sentidos de tales artefactos visuales en el marco de las propuestas de los dos museos.

MANUELITA DE ROSAS COMO FIGURA PÚBLICA-POLÍTICA

Antes de comenzar, consideramos pertinente hacer una breve mención sobre la figura de Manuela de Rosas, específicamente, sobre su aparición hacia el final del período de 1835-1852 que contempla la gobernación de la provincia de Buenos Aires a cargo de su padre, Juan Manuel de Rosas. Natalia Majluf (2010) analiza las formas por medio de las cuales se visualiza y se materializa el Estado Nación. En su artículo, la investigadora trabaja el carácter honorífico de las imágenes de San Martín presentadas durante la proclamación de la independencia de Chile, el 12 de febrero de 1818. Menciona una *prudencia política* por parte del libertador y hace referencia a la circulación de sus retratos en un círculo íntimo,

sin alcanzar una personificación del Estado, como sucedía, según la autora, con otros próceres. En este sentido, podemos avizorar cómo la representación de Manuelita colabora en esta *prudencia* o en el corrimiento del líder político como alternativa a los diversos retratos de su padre implicados en una intensa campaña iconográfica.

El retrato de Manuelita [Figura 1] surgió porque una comisión de vecinos le encargó a Pueyrredón, recién llegado de Europa, la pintura un año antes de la caída del rosismo. Según las fuentes, al artista le indicaron condiciones muy precisas para la representación: ella debía estar vestida de rojo punzó, color de la patria federal, y mantener todo la composición en esos tonos. Tenía que estar risueña y dejando una carta para entregar al gabinete de su padre. Dos características hacen pensar que este cuadro es un retrato moral: por un lado, el amor filial central al final del régimen, y por el otro, la piedad y la clemencia.¹

Su padre, omnipresente en toda la iconografía federal, aparece como la gran imagen ausente. Podemos tomar la noción de representación de Roger Chartier (1994), entendida como aquel juego o relación entre una imagen presente y un objeto ausente, para aplicarla a la figura de Juan Manuel de Rosas *representado* en el cuadro de Manuelita no sólo por la carta, por el color y las tonalidades dominantes, sino también por su insignia bordada en el sillón de atrás. De este modo, las relaciones entre la imagen y la situación política se entrecruzan y se potencian en un momento clave para el rosismo.² En efecto, Marcelo Marino sostiene que el problema crucial y definitivo de este retrato está en que Manuelita era una figura pública:

Debía mostrarse en una imagen que la presentara como bisagra entre el pueblo y la tiranía de su padre. En este proceso no podía expresar su individualidad y resulta entonces que su retrato más conocido le roba su identidad para formar una de las representaciones más completas del rosismo (2007: s/p).

DEBATE SOBRE LAS CUALIDADES ESTÉTICAS E HISTÓRICAS DEL RETRATO

En el archivo del MHN se encuentran varias cartas entre esta institución y el MNBA en las cuales se evidencia una clara preocupación por la autenticidad del cuadro. Adolfo Carranza, primer director del MHN, siempre insistió en la importancia de los originales.³ Su criterio a la hora de aceptar o de rechazar un retrato se basaba en que «el personaje hubiera posado para el artista, que hubiera sido tomado del natural y que no se tratara de una copia» (Malosetti Costa, 2010: 79). Precisamente, la importancia de este valor de autenticidad es lo que genera el debate acerca de si el original debe estar en el MHN o en el MNBA.

¹ Para más información ver el video *Manuelita Rosas* por Roberto Amigo (2013), del Museo Nacional de Bellas Artes.

² En la época en la que se encargó el cuadro, el gobernador de la provincia de Entre Ríos, Justo José de Urquiza, lanzaba su pronunciamiento y se alineaba con el imperio del Brasil y el bando unitario. Es lógico que tras este debilitamiento de sus fuerzas y la presión que recibía por no convocar una convención constituyente, Rosas intentara maniobras como la persuasión mediante la imagen de su hija. Para más información: *Breve historia de la Argentina* (2013), Romero, José Luis.

³ Esto puede notarse en el libro *Copiadador de Notas*, conservado en el archivo del MHN.

Desde sus inicios, ambos museos buscaron la transmisión de valores y sentimientos nacionales⁴ tanto históricos y políticos como artísticos y estéticos, o en otras palabras, la construcción de una identidad argentina.

En una extensa carta del 9 de mayo de 1997, dirigida a la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, se justificaba la necesidad de que el cuadro original se mantuviera en el MNBA de la siguiente manera: «[...] posee un valor estético tal que ha sido considerada una de las cumbres del arte pictórico argentino del siglo XIX». Por lo que, en el hipotético caso de devolución al MHN, «sin esta obra el Museo Nacional de Bellas Artes no podría dar testimonio de la existencia de tal calidad en nuestro arte en el siglo pasado —y que— esto implicaría un retroceso en el progresivo descubrimiento y afirmación de los valores estéticos del arte argentino del siglo XIX» (Glusberg, 1997: 4-5). La pintura de Pueyrredón se considera, entonces, una obra emblemática tanto de la retratística federal como de la producción artística de todo el siglo y se convirtió en el encargo más importante que tuvo este artista. En la misma carta, se dejaba en claro que el MHN podía conformarse con la copia, ya que desde 1933 satisfacía «las exigencias del guión museográfico» de dicha institución, es decir, la reproducción cumple con la función de «atestiguar iconográficamente los hechos y personalidades» de la historia de nuestro país.

De la misma manera, en otra carta enviada desde la Dirección Nacional de Patrimonio al MHN se apoyaba la postura del MNBA y se sostenía: «Esta dirección Nacional considera que las obras en cuestión deberían continuar en exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes atento al valor estético de las obras y a su significación en la evolución del arte argentino» (Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, 26 de mayo 1997). Así queda en evidencia que las autoridades compartían la opinión del MNBA:

[...] respecto de privilegiar el valor estético por encima del valor iconográfico, puesto que el arte del artista en representar y simbolizar el contexto histórico social se percibe en la obra original, en tanto que el valor documental e histórico es recuperable en una copia de excelente nivel como las que posee el Museo Histórico Nacional (Crespo, 1997).

Sin embargo, en respuesta a la carta anterior, el MHN intentó justificar el pedido de devolución del cuadro:

[...] los nombres de los museos lo dicen todo, mientras el uno conserva y exhibe las obras de arte por el placer estético, el otro custodia los bienes que hacen a la identidad nacional y todo lo que es historia debe quedar albergado en el MHN, ampliado y reformado y exhibido para las generaciones de argentinos y para los extranjeros que nos visitan (Crespo, 1997).

⁴ La fundación de ambas instituciones se inscribe en un contexto en el cual, ante la llegada de gran cantidad de inmigrantes europeos, se empezó a consolidar un impulso nacionalista junto con un fuerte desarrollo pedagógico y conmemorativo. Esta lógica se correspondía con una intención de generar una identidad nacional tanto para los habitantes de la República Argentina como para los llegados de Europa y así brindarles una historia a sus hijos nacidos aquí (Malosetti Costa, 2010).

Si retomamos lo planteado en párrafos anteriores, en estos fragmentos extraídos de las cartas observamos la importancia otorgada al retrato original, único e irrepetible, el cual no podría ser reemplazado por una copia, ya que esta parece no tener las mismas cualidades ni cumplir con la misma función. De ahí que el debate se centre en la pregunta ¿qué museo debe conservar el retrato de Pueyrredón?

EMPLAZAMIENTO DE LOS CUADROS

Los modos de exhibición de ambas pinturas responden a los criterios que tiene cada museo. El MNBA presenta una propuesta museográfica que refuerza sus criterios estéticos, ubicando el cuadro de Pueyrredón en la sala Arte argentino, siglo XIX. Por su parte, el MHN, con una lógica histórica y política, dispone la copia de Domingo del Villar en la sala Autonomías provinciales y época federal. En el MNBA la pintura [Figura 3] está ubicada solo en un muro rojo, en el fondo de un pasillo rodeado por otras obras más pequeñas. Inmediatamente, a su izquierda, se encuentra el retrato que representa a su padre, Juan Manuel de Rosas, realizado por Raymond Monvoisin, en 1842. Este es de tamaño considerablemente menor, lo que le otorga un mayor protagonismo a la emblemática pintura de su hija. La iluminación general de la sala es tenue y una luz direccionada permite apreciar la luminosidad representada y los colores. También se perciben mayores contrastes entre los distintos elementos. Este modo de emplazamiento le brinda un lugar destacado, por lo que podríamos considerar que se busca realzar su valor estético.



Figura 3. Emplazamiento del retrato de Manuelita Rosas (1851), de Prilidiano Pueyrredón, en la sala de Arte argentino del siglo XIX del MNBA

En cambio, en el MHN, la copia [Figura 4] está ubicada sobre un muro blanco dentro de una amplia sala. Hay una luz direccionada que, a diferencia del MNBA, no permite ver con claridad los contrastes de los tonos ni los valores de los colores, por lo que se genera una sensación de mayor opacidad respecto del original. Enfrente del retrato se halla una gran vitrina con distintos objetos que le pertenecieron a Manuelita: una caja de vestido, un bordado, una guitarra y un cuaderno de acuarelas.



Figura 4. Emplazamiento del retrato de Manuelita Rosas (1933), de Rafael D. del Villar, en la sala Autonomías provinciales y época federal del MHN

A la izquierda se ubica un retrato de Juan Manuel de Rosas y, seguidamente, vitrinas con objetos y textos históricos relacionados con el federalismo. Se puede evidenciar la pretensión de enfatizar el valor histórico al colocar la pintura de Manuelita como parte de un discurso que, junto con otros objetos exhibidos, remiten al período rosista y refuerzan la idea de representar un período histórico. Podemos ver el cuadro del líder federal como un elemento fundamental de este discurso.

En el MHN el retrato de Manuela (199 x 166 cm) es casi tan grande como el de su padre (155 x 238 cm), quien está representado con sus atributos: espada, escudo, banda de los federales, sombrero de general, el medallón conmemorativo por la campaña al desierto. Aquí vemos a Rosas de cuerpo entero, vistiendo un uniforme de general, blandiendo una espada por frente de una columna, en donde se ven los nombres de las provincias de la Confederación Argentina, junto al afamado lema «Muerte a los salvages unitarios [sic]» y «La confederación argentina es y será independiente por la razón o por la fuerza».

En la página web del MHN no aparece ningún tipo de comentario acerca del retrato original de Manuelita ni de la copia, pero sí sobre el de su padre. En cambio, en la página del MNBA hay una reseña e, incluso, una audioguía y un video que lo contextualizan y lo explican. Esto puede dar cuenta de la importancia que le otorga el MNBA como una obra emblemática del arte argentino del siglo XIX. Sin embargo, en el MHN se ve inscrita en el marco del discurso construido alrededor de su padre, lo que dificulta la posibilidad de descubrir su valor individual.

CONSIDERACIONES FINALES

Sobre la base de lo analizado, podemos pensar que la disputa permanece en una tensión que no ha sido resuelta hasta la actualidad. Entonces, ¿cómo se resuelve este debate entre el original y la copia, entre la estética y el testimonio? No es un detalle menor que la correspondencia que defiende la postura del MNBA sea más extensa, dado que expone una mayor cantidad de argumentos al sostener que la pintura de Pueyrredón debería mantenerse en tal institución por sus cualidades artísticas-estéticas, las que, por cierto, le otorgan supuestamente la categoría de obra de arte.

Desde nuestro lugar y desde nuestra mirada como futuros historiadores del arte, reparamos en la complejidad de aquella argumentación que defiende los valores históricos, debido a que la representación se encuentra rodeada por una aureola de ficción, construida a partir de los requisitos del encargo, por lo que no puede ser considerada como un documento fiel respecto a un determinado momento histórico. Si bien es cierto que el cuadro responde al criterio de *autenticidad*, ya que Manuela posó para el artista, esto no es garantía de que el retrato constituya la *verdad histórica*. Sin embargo, tampoco podemos afirmar que sólo *refleja* los valores estéticos porque es inevitable vincular a la figura de Manuelita de Rosas, como sujeto político, con el rosismo y, a este retrato en particular, con el trasfondo histórico del momento en que fue realizado.

Por último, emerge otra cuestión relativa a la copia: ¿qué sucede con la obra de Domingo del Villar? ¿Su fidelidad y perfección alcanzan para reemplazar el original en el MHN? Dejamos planteados estos interrogantes porque hoy no podemos dar una respuesta precisa.

Para concluir, nos parece óptimo mencionar que actualmente se puede pensar la tensión entre la obra-artística y la obra-documento en la exposición temporaria de Cándido López que se presentó este año en el MHN.⁵ Allí los debates acerca de los valores estéticos y los valores históricos de las imágenes se reactivan, lo cual se evidencia en el título que lleva la exposición: *Cándido López, entre la pintura y la historia*.

⁵ La exhibición se realizó entre el 5 de abril y el 4 de junio de 2017.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chartier, Roger (1994). «El mundo como representación». En *El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Barcelona: Gedisa.
- Majluf, Natalia. (2010). *De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Malosetti Costa, Laura. (2010). «Arte e Historia». En Castillo, Américo (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 71- 88). Buenos Aires: Paidós.
- Marino, Marcelo (2007). «Manuela Rosas. Su apariencia entre un daguerrotipo y una pintura». En *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte/ XII Jornadas de CAIA* (pp. 461- 471). Buenos Aires: CAIA.
- Romero, José Luis (ed.) (2013) *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

FUENTES DOCUMENTALES

- Crespo, Juan José (30-09-1997). *Carta a Secretaría de Cultura de la Nación, Dra. Beatriz K. de Gutierrez Walker* [carta] (AH MHN FGF. Legajo del objeto n° 2141). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.
- Dirección Nacional de Patrimonio Cultural (26-05-1997). *Carta a Secretaría de Cultura* [carta] (AH MHN FGF. Legajo del objeto n° 2141). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.
- Glusberg, Jorge (9-05-1997). *Carta a Dirección Nacional de Patrimonio Cultural* [carta] (AH MHN FGF. Legajo del objeto n° 2141). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.
- Ortiz de Rosas, Juan (1913). *Carta a Adolfo Pedro Carranza* [carta] (AH MHN FGF SDI. Serie Doc. de donaciones CFZE1, libro VII F.JXI). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

VIDEO

- Museo Nacional de Bellas Artes (2013). *Manuelita Rosas por Roberto Amigo* [en línea]. Consultado el 22 de septiembre

**Estrategias locales y temas compartido
América Latina desde Lima. Entrevista a
Natalia Majluf**

Natalia Giglietti, Elena Sedán
Nimio (N.º 4), pp. 67-85, septiembre 2017
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

ESTRATEGIAS LOCALES Y TEMAS COMPARTIDOS. AMÉRICA LATINA DESDE LIMA

ENTREVISTA A NATALIA MAJLUF

THE LOCAL STRATEGIES AND SHARED TOPICS. LATIN AMERICA FROM LIMA

DIALOGUE WITH NATALIA MAJLUF

Natalia Giglietti | nataliagiglietti@gmail.com

Elena Sedán | sedanelenae@gmail.com

Cátedra Teoría de la Historia. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata

Recibido: 09/05/2017 | Aceptado: 17/08/2017

RESUMEN

En esta entrevista, Natalia Majluf conversa sobre su trayectoria académica y de gestión en el Museo de Arte de Lima (MALI). En el transcurso, puntualiza sus consideraciones acerca de los debates, los problemas y los desafíos de la historia del arte en el Perú y en América Latina. A través de la experiencia profesional y de la indicación de puntos de contacto y de separación entre distintos países, sus reflexiones colaboran en la conformación de una perspectiva ampliada y renovada de la disciplina, con proyección regional.

PALABRAS CLAVE

Perú; América Latina; historia del arte; investigación; curaduría

ABSTRACT

In this interview, Natalia Majluf talks about her academic career and her experience about cultural affairs at the Museo de Arte de Lima (MALI). During the interview, she identifies her considerations about the debates, problems and challenges of art history in Peru and in Latin America. Through her professional experience and the indication of points of contact and of separation between different countries, her ideas collaborate in the formation of an expanded and updated perspective of the discipline with regional projection.

KEYWORDS

Peru; Latin America; art history; investigation; curatorship



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Natalia Majluf es Historiadora de Arte por el Boston College, obtuvo la maestría por el Institute of Fine Arts, New York University (1990) y el doctorado por la Universidad de Texas en Austin (1995) con la tesis titulada *The Creation of the Image of the Indian in Nineteenth-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)*. Ha sido curadora principal del Museo de Arte de Lima (1995-2000) y actualmente dirige la misma institución. Ha participado en el proyecto colectivo de investigación *José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas*, que se desarrolló con el apoyo de la Fundación Getty. Participa, también, en el Comité Editorial del proyecto *Documentos de arte latinoamericano y latino del siglo XX*, organizado por el Museum of Fine Arts de Houston. Ha sido becaria del Centro para Estudios Avanzados de Artes Visuales del National Gallery de Washington, del Centro para Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge, de la J. Paul Getty Foundation y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

El extenso trabajo de investigación de Natalia Majluf propone un centenar de ideas, de preguntas y de reflexiones dadas tanto por las temáticas y por los objetos singulares que aborda como por los modos de acercamiento a las imágenes y a la cultura material. El indigenismo, el costumbrismo y los símbolos patrios son los tres ejes en los que se ha concentrado, en el marco de la escena limeña, peruana y latinoamericana de los siglos XIX y XX. Además de reunir los aportes de las diferentes perspectivas historiográficas, como la historia cultural, los estudios visuales y la microhistoria, su trabajo ha permitido una estratégica y particular profundización de temas y de imágenes poco reconocidas en el campo de la historia del arte. La revalorización de la disciplina por la que apuestan sus investigaciones se conjuga con un intenso trabajo de gestión que la posiciona como una protagonista indiscutida en la escena cultural de toda la región.

En este sentido, los proyectos en los que participa y que impulsa desde el Museo de Arte de Lima (MALI) le otorgan una entidad concreta a la cuestión latinoamericana. A partir de destacar el rol de las instituciones y la conformación de redes como espacios privilegiados para construir un pensamiento crítico sobre las artes visuales, Majluf insiste en que estudiar las singularidades compartidas permite establecer vínculos reales para el arte latinoamericano. De esta manera, las prácticas artísticas, comprendidas como procesos regionales, trascienden los localismos y se proyectan en el escenario global que las contiene.

Una de las intenciones de este encuentro es que nos cuentes acerca de cómo comenzó tu formación; cómo iniciaste tus investigaciones en el marco de la historia cultural y de los estudios visuales, en otras palabras, ¿de qué modo articulaste los aportes de los diferentes campos de conocimiento con tus objetos de estudio, en especial, con aquellos que responden a un contexto latinoamericano?

Estudié en Estados Unidos en una época en la que los estudios de historia del arte eran muy distintos. Estaban en un período de renovación, aunque a fines de los años ochenta todavía eran bastante conservadores. Al mismo tiempo en que se abrían a la teoría, permanecían muy cerrados frente a América Latina, en particular, y, en general, a ámbitos geográficos que habían estado por fuera de las grandes narrativas de la historia del arte. Decir que quería estudiar arte latinoamericano provocaba que me miraran con desconcierto, como diciendo: ¿eso qué es, para qué sirve? Realmente, cambió muy rápido después, pero en ese momento era una tierra incógnita desde la perspectiva de la disciplina y había poco acceso a información y a materiales. De todas maneras, empecé con historia del arte y, tempranamente, me interesé por América Latina, porque veía que existían grandes vacíos.

En el Perú la historia del arte estaba poco desarrollada, pero hubo figuras que marcaron mucho mis inicios, como Francisco Stastny y Mirko Lauer, gente que había innovado líneas de investigación, que había introducido, como en el caso de Lauer, los estudios sociales del arte, como se llamaban en ese momento.

Entonces, si bien era un campo limitado, con pocos actores y espacios institucionales, era una disciplina que en el Perú, al menos activaba muchas cosas. En esa época también trabajaban sobre temas de representación histórica —y aún lo hacen— Luis Eduardo Wuffarden y Gustavo Buntinx. Fue en esos años en los que, a pesar de que éramos pocos, había mucho entusiasmo y una gran permeabilidad, una gran relación entre los historiadores de arte, los historiadores, los críticos literarios, los antropólogos. Era un grupo pequeño, pero muy interesado en los debates académicos. Eso le otorgó una intensidad a la profesión que fue lo que me atrajo en ese momento.

¿Te referís a los años noventa?

Claro, a inicios de los noventa. Terminé el bachillerato, regresé a Perú y fui practicante en el MALI. Luego, hice la maestría en Nueva York, pero no trabajé sobre arte latinoamericano porque no existía esa posibilidad. Por ese motivo, precisamente, me mudé a Austin, porque allí me daban la opción de estudiar el tema. A su vez, entre fines de los ochenta y principios de los noventa, empecé a conocer el medio local y

establecí amistad con Luis Eduardo Wuffarden y con Gustavo Buntinx, también conocí a Francisco Stastny y a Mirko Lauer. Fue un momento muy enriquecedor.

En cuanto a mi formación, hay dos etapas que fueron significativas. Por un lado, la relación que establecí con un grupo de historiadores, entre los que estaban Gabriela Ramos y Juan Carlos Estenssoro. Gabriela editaba la *Revista Andina*, que representaba un foro importante e intenso de debate intelectual sobre la historia peruana y andina. Esto fue clave para mí, en especial, para encontrar un espacio en el ámbito local y para entender algunas problemáticas de la historiografía nacional, pues venía de estudiar en el exterior. Por otro lado, en 1993 Rita Eder organizó un coloquio en Zacatecas¹ y, entre muchísima gente invitada, me convocó, cuestión que me sorprendió bastante. Participó mucha gente joven y también personalidades establecidas, famosas y reconocidas, por ejemplo, Nelly Richard. Esa reunión fue muy valiosa. La mayoría de los historiadores de mi generación vemos ese encuentro como algo que nos marcó, porque fue una situación en la que se encontraron un grupo que venía trabajando desde los estudios literarios y desde otras disciplinas con un discurso muy teórico, con una generación de historiadores del arte que estaban sumamente insertos en la práctica.

Posteriormente, Rita Eder organizó una serie de seminarios con apoyo de la Fundación Getty, que reunió a una gran cantidad de historiadores, para conversar sobre la historia del arte de América Latina, con la intención de producir un espacio de discusión, ya que había poco diálogo entre la escena historiográfica de cada país y, en muchos casos, muy pocos actores. Se realizaron cinco reuniones en distintas partes de América Latina: Salvador de Bahía (Brasil), Veracruz (México), Querétaro (México) y Buenos Aires (Argentina). Finalmente, se formó una comunidad académica de debate que fue muy enriquecedora. Me beneficié muchísimo de ese grupo, liderado por Rita, en el que estaban, entre otros, Serge Guilbaut, Thomas Cummins, Andrea Giunta, Laura Malosetti Costa, Roberto Amigo, Jaime Cuadriello y Renato González Mello. Seguro que algún nombre se me escapa, pero fue un intercambio entre investigadores que continúa teniendo mucha relación.

Como resultado de los encuentros, se conformó una plataforma influyente para el desarrollo de la disciplina en la región y, desde lo personal, me marcó mucho, ya que teníamos la posibilidad de ver más allá de la situación de cada país. Esta cuestión fue clave para mi trabajo, que siempre estuvo enfocado en lo local. En este sentido, y pensando en mis acercamientos a las imágenes y a la cultura material, me interesa pensar preguntas grandes desde lo específico y no al revés. No razonar en las preguntas grandes y luego tratar de aterrizarlas en algo, sino encontrarlas en las pequeñas cosas y en situaciones específicas, donde están las fricciones significativas.

¹ El XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte fue realizado por la Doctora en Historia del Arte Rita Eder, en el marco del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México (UNAM). El tema «Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas» reunió a investigadores de América Latina, Estados Unidos, Canadá, Australia y de algunos países de Europa.

Esto que decís es muy evidente en tus investigaciones. Recordamos tu artículo sobre el indigenismo en México y Perú (Majluf, 1994) donde ponés en discusión la visión estereotipada del indio, de su representación, a partir de todo lo que no es y, desde allí, desentrañas las características del arte indígena peruano y sus diferencias con México. Nos pareció un abordaje muy original a esta temática que, frecuentemente, se considera ligada a lo folclórico.

Ese texto lo preparé, justamente, para Zacatecas; es un texto bastante antiguo con el que no me identifico del todo pues con la distancia uno le encuentra problemas. El coloquio organizado por Rita se trataba de visiones comparativas, entonces me puse a escribir este artículo para presentarlo. Tal vez hubiera querido presentar otra cosa pero como pensé que tenía que ser comparativo me metí en eso. La crítica que puedo realizar hoy es que sobre México no conocía tanto como debería haber sabido. De todas formas, me involucré en esa aventura y me ayudó, fundamentalmente, a lanzar preguntas. Creo que no es un texto que hoy me represente; claro, mirando hacia atrás, era bastante joven.

¿Qué críticas centrales le harías?

Cuando lo escribí era un momento en el que todavía el indigenismo se pensaba casi exclusivamente desde la historia social y política, enfocado en la habilitación de los derechos indígenas. Sin embargo, esas explicaciones dejaban fuera todo un universo de prácticas culturales que no estaban directamente asociadas a esas problemáticas. Lo más significativo para mí era poder entender que ese indigenismo tenía un carácter propio en lo cultural —y que si bien se cruzaba con el indigenismo más político y vindicativo, no necesariamente recorrían el mismo camino—. Desde mi perspectiva, era problemático reducir el indigenismo a un tema de restitución de derechos cuando en realidad había otro tipo de discusiones que entraban en juego y que no estaban siendo consideradas. También me interesaba distinguir cuál era el marco mayor para poder comprender al indigenismo como parte de un proceso histórico compartido regionalmente.

Desde este lugar, con el auge de los estudios culturales y un mayor interés por la historia de la cultura, han surgido muchos otros trabajos que también pusieron en discusión estos temas, lo que Mirko Lauer (1997) llamó el *Indigenismo 2*, para caracterizarlo. En ese momento, en el Perú, la práctica de la historia del arte no estaba muy incorporada en el mundo académico y la historia cultural, en general, se encontraba ausente de la producción historiográfica peruana. Por ejemplo, el siglo XIX era estudiado desde la historia política y, sobre todo, desde la historia económica: el subdesarrollo, el guano y su historia², el avance de los ferrocarriles, etcétera.

² Se refiere a la denominada Era del Guano o República del Guano, un período —entre 1840 y 1870— de prosperidad económica y de estabilidad política en el Perú debido a la exportación de guano de las islas de la costa.

Esto copaba toda la producción. No se encontraba prácticamente ningún texto sobre historia cultural. Además, existían pocos estudios literarios sobre el período. Para la historia del arte en el Perú el siglo XIX era, realmente, un páramo, aburridísimo. Sin embargo, de repente se abrió un diálogo con una historia del arte renovada, como los estudios de Timothy James. Clark y compañía. Fueron años en los que la disciplina se convirtió en un campo de enorme interés, lleno de discusiones, de preguntas y de temas que afectaban, digamos, el plano teórico. Claro, para el caso peruano, te encontrabas con un siglo abandonado, casi no explorado en el ámbito académico, en el que, además, la discusión sobre la historia cultural estaba ausente. Entonces, el estudio del siglo XIX se convirtió en un gran reto.

¿Cómo y por dónde empezar, entonces, a armar ese corpus de nuevas investigaciones? ¿Cómo escribir esa historia ausente?

Había un sentido de comunidad y de confabulación con Luis Eduardo Wuffarden, historiador que trabajaba el siglo XIX y tenía un conocimiento acumulado increíble sobre el período. Luis Eduardo fue, de alguna manera, mi guía. Cuando estaba haciendo la tesis doctoral, que trató sobre la invención de la idea del indio en el siglo XIX y sobre la identidad criolla a través de la obra de Francisco Laso,³ [Figura 1] empecé a revisar todos los periódicos desde 1830 a 1870, que era lo que abarcaba la vida de Laso. Me senté a leerlos y encontré información sobre este pintor pero me topé, también, con una gran cantidad de datos de otros artistas, arquitectos y fotógrafos; producción de muebles, importaciones. Yo anotaba todo y,

³ Francisco Laso (1823-1869) fue un pintor peruano reconocido en el medio local por sentar los primeros pasos para la conformación de un campo artístico nacional, con base en estudios provenientes de la tradición académica europea.



Figura 1. *La lavandera* (1859), Francisco Laso. Museo de Arte de Lima

en paralelo, con Wuffarden buscábamos esos datos en colecciones y en museos. En fin, es el trabajo que uno hace cuando investiga. Así, poco a poco, se fue armando un panorama para la historia del arte en el Perú de esa época.

Imaginamos que fue una tarea muy difícil la de inscribir a todos estos objetos y darles un orden, cuando, de repente, te encontraste con una gran cantidad de producciones y de información provenientes de diferentes campos.

Yo ya tenía mi tema, por lo que, hecho el recorte, debía abarcar cuarenta años del siglo XIX. Sin embargo, en ese proceso sentí que debía reconstruir la historia del contexto local, no solo en la pintura sino también en otros campos, para poder entender a Francisco Laso, quien además de pintor, era escritor y político. Fue una gran oportunidad, muy emocionante. La escritura de la tesis es una etapa en la que aprendés tanto. Siempre les digo a los estudiantes que están realizando sus tesis que aprovechen el momento porque es cuando uno crea la base de su trabajo futuro. En sí, ese fue el comienzo del trabajo sobre el siglo XIX.

Después, te circunscribiste al análisis de los símbolos patrios en la conformación de los estados-nación latinoamericanos; una etapa que se desprendió de estos inicios.

Sí, seguramente. También, como curadora del MALI he tenido que hacer un montón de proyectos relacionados a temas que no considero parte de mi trabajo personal, por ejemplo, las monografías relacionadas con exposiciones.

Ese es un perfil infrecuente, porque además de encabezar, durante muchos años, la gestión del MALI continuás con tus investigaciones históricas, ¿cómo hacés para que convivan estas dos actividades?

Bueno, en realidad se convive fácil porque, hasta cierto punto, el trabajo en el museo es narrar la historia del arte con otros medios. En este caso, existe un desafío muy grande que consiste en la conformación de colecciones. Algunas de las que fuimos formando desde el museo han tenido que ver mucho con mis investigaciones. Por ejemplo, la colección de fotografía la armamos prácticamente de cero y la de costumbrismo también [Figura 2]. Estos son dos temas que estudié y que están muy relacionados con el siglo XIX. Por ende, el trabajo en el museo fue alimentado por investigaciones. Creo que una de las cosas que me resultan más claras es que la historia del arte en el ámbito académico, es decir, la formacómo se ha ido desarrollando su enseñanza, está muy distante

de la práctica y de los objetos mismos. Hay tanto que uno aprende en el contacto directo con el universo de obras con los que tiene que trabajar. Creo que he tenido la suerte de poder estar en los dos lados y esta suerte me ha permitido entender mejor algunos procesos. Cuando tienes que formar una colección y tienes que ver qué obra escoges, a diferencia de cuando proyectas una imagen, hay otras decisiones que pesan allí. En este sentido, vale aclarar que el MALI es un museo *todista*, abarca desde la producción precolombina hasta la actualidad.



Figura 2. Sala de fotografía Juan Bautista y Carlos Verme. Museo de Arte de Lima

Es una situación particular y bastante compleja, pero, a la vez, permite que uno pueda sumergirse en varios tópicos. Mis temas académicos, los que he trabajado en profundidad desde lo personal, han sido el indigenismo, el costumbrismo y los símbolos patrios. En cambio, mis tareas en el museo tienen que ver con difundir, compilar, organizar. Implican, también, otros públicos y otros tiempos porque, por ejemplo, te encuentras con que tienes que producir un libro en un año, una exhibición en seis meses; es otro tipo de producción académica.

En lo que refiere al costumbrismo, es impactante la exhibición actual de Francisco «Pancho» Fierro. Es un hallazgo.

Sí, es como el eslabón perdido del costumbrismo. Esas obras fueron compradas hace dos años.

¿Cómo apareció Fierro en la escena peruana?

A Fierro se lo presentaba como la gran figura del costumbrismo del siglo XIX pero cómo había aparecido, cuál había sido el contexto de formación del género y cómo se había construido era algo que no estaba tan claro. Entonces, esta colección permitió mostrar una foto del momento formativo del género. Uno ve tantas cosas ahí [Figura 3].



Figura 3. *Tapada limeña* (ca.1850-1860), Pancho Fierro. Museo de Arte de Lima

Nos sorprendieron mucho las relaciones de los fondos vacíos con esas figuras representadas con tanto detalle y tan distintas unas de otras.

Sí, y eso es muy diferente a lo que pasó posteriormente, cuando el género se volvió cada vez más convencional.

A partir de esto, surge una cuestión que tratamos en las entrevistas anteriores: el hecho de pensar que una exposición no es un reflejo de una investigación.

Claro, porque, por ejemplo, un libro no es una exposición. Ese es un tema importante y agradezco la suerte que he tenido de poder aprender en el museo y de tener la oportunidad de trabajar en curaduría. Muchas veces ves una exposición y dices: «esto es una muestra académica» y te das cuenta del intento por trasladar una enorme cantidad de información al muro, por introducir mucho más de lo que la sala aguanta. Uno, como curador, se vuelve un poquito más formalista si se quiere, más preocupado por las obras que uno escoge para exhibir. Como siempre digo, hay temas sumamente interesantes para un ensayo pero aburridísimos para una sala de exposición. Existe una diferencia muy grande entre ambas cuestiones pero considero que una de las oportunidades que tiene la historia del arte hoy es la de cruzar estas cuestiones, porque a veces suele suceder que hay curadores que no tienen una formación en historia del arte o historiadores del arte que no tienen formación en curaduría y la verdad es que el encuentro entre estas profesiones es clave. El historiador del arte trabaja con los textos, con las ideas, con el análisis de una obra. En cambio, el curador debe enfocarse en las imágenes, en los objetos. Hay una diferencia sustancial, incluso, en cuanto a los procesos de comprensión y a las preguntas que se hacen en cada circunstancia. Para mí es uno de los grandes desafíos de la enseñanza y uno de los asuntos que más me motivan para volver a trabajar como docente, ver cómo se pueden dar esos cruces.

¿Te interesaría focalizar en la articulación entre investigación y curaduría?

Sí. Además, encontrar la manera de que los alumnos tengan una confrontación más directa con los objetos.

En relación con esto último, ¿cómo establecés el equilibrio entre la imagen y sus usos y funciones?

En mi trabajo siempre parto de una curiosidad, una pregunta, con la intención de tratar de entender algo. La investigación es eso, te lleva a una búsqueda, a distinguir qué cosas te ayudan a resolver las preguntas que tienes. Comienzas con un problema, con tratar de entender un proceso. Uno interroga en general, pero al recorrer el universo de objetos la investigación te conduce;

el propio material te guía. Es la forma de no imponerle a las obras supuestos previos. Así, se confrontan los interrogantes con una serie de evidencias y, desde ese diálogo, van surgiendo las respuestas.

Por ejemplo, en tu artículo *Rastros de un paisaje ausente* (Majluf, 2013), ¿cuáles fueron las preguntas que dieron comienzo a la investigación?

Para ese artículo, venía de estudiar y de leer mucho sobre el paisaje francés, tenía todas esas lecturas, y llegaba aquí y no me encontraba con ese tipo de paisaje por ningún lado. Sin embargo, de repente aparecieron las fotos, que me dieron un indicio de otra perspectiva sobre el paisaje y, allí, me llamaron la atención esas tradiciones diferentes. Además, las imágenes con las que trabajé fueron parte de un proyecto de adquisición del museo. A partir de esas obras, que pertenecían a la empresa nacional del ferrocarril [Figura 4], se comenzó con la colección de fotografía del museo a fines de los noventa.



Figura 4. Viaducto del infiernillo (ca.1875), Eugenio Courret-Villroy L. Richardson. Museo de Arte de Lima

¿Cómo es esa ausencia de paisaje en el Perú decimonónico?

Creo que es un tema que primero lanzó Mirko Lauer, en un breve ensayo y con un nivel interesante de especulación, y todavía hoy resta mucho por investigar

sobre esa falta de paisaje en Perú. Sin embargo, si uno estudia de manera transversal la historia del arte en la región puede darse cuenta de que el paisaje es un género que no se desarrolló en todos lados de igual modo. Se desplegó, sobre todo, en el norte europeo y en el mundo anglosajón, fundamentalmente en Estados Unidos y en Gran Bretaña. Entonces, se puede distinguir cómo esas influencias no se dieron de la misma manera, por ejemplo, en el arte español. Por lo tanto, uno va a encontrar que en Norteamérica y en Sudamérica existen, también, esas diferencias que responden a tradiciones de representación. El paisaje aparece tarde en la región, incluso en la Argentina. La segunda mitad del siglo XIX es un momento en el que ya se ha convertido en un género artístico internacional, parte de un universo cosmopolita. Ingresó, no como paisaje, sino como un género artístico que habla de lo artístico. En realidad, la aparición del paisaje es la aparición de la categoría moderna de arte en América Latina; los dos emergen juntos. Este es el tipo de cosas que uno puede ver cuando se abstrae del contexto local.

Es como pensar en otro equilibrio, aquél que se sitúa entre lo local y lo latinoamericano, a su vez, inscriptos en un contexto más amplio, de idas y vueltas. Si volvemos al texto y tenemos en cuenta que, en estos casos, la presencia del ferrocarril como figura se vuelve muy patente, ¿cómo articulás esa noción del paisaje, que nace de la pintura, con las fotografías?

Bueno, creo que no hay que hablar del género paisaje; en realidad considero que, quizás, de lo que hay que hablar es de representaciones del entorno, de cómo van cambiando y de qué funciones tienen, porque el tipo de representación es otro, son imágenes cartográficas. La foto y el mapa están en un mismo orden discursivo, distinto del paisaje pintado, aunque, por cierto, hay momentos en que se cruzan. Pero, esencialmente, lo que hubo a inicios del siglo XIX, en toda América Latina fue un interés cartográfico. El mapeo del territorio formó parte de la constitución de la nación y eso es muy distinto a la tradición del paisaje como categoría estética.

De regreso a lo que mencionaban sobre lo local y lo global, me importa no reducir mis estudios solo a Perú. A pesar de que investigo esencialmente temas peruanos, intento que esos trabajos se inserten en debates más amplios. En definitiva, lo que me atrae es encontrar relaciones reales que permitan el trabajo comparativo o un análisis que posibilite trascender las fronteras nacionales. Para esto, el tema de la Independencia resulta interesante. Un artista como Gil de Castro está en Chile, está en Perú, pero retrata gente que viene de Argentina. El proceso de la Independencia es regional en sí mismo, hay movimientos de ideas y es un momento clave de conexión que lo vuelve sumamente productivo. Entonces, es legítimo estudiar en una misma investigación Chile y Perú porque

son prácticamente los mismos autores o situaciones, totalmente comparables en un momento específico y con problemáticas concretas. Eso es lo que hace que puedas trabajar la cuestión latinoamericana sobre la base de algo que es, realmente, pertinente y preciso, no sobre generalidades que me parecen siempre poco interesantes. A la generalidad, de acuerdo a mi forma de trabajo, accedo desde lo específico. Me gusta estudiar cosas muy puntuales, pero lo interesante no es solo lo reducido o lo pequeño es la profundidad que puedes alcanzar cuando tienes un conocimiento completo e integral de un proceso, de un objeto de estudio.

Justamente, ese es el planteo de la microhistoria en cuanto a que no debe considerarse al método como un problema exclusivamente de escala, sino de profundidad.

Claro, es la profundidad del conocimiento lo que se tiene que alcanzar. Cuanto más se sabe sobre algo, siempre es mejor. A veces nos gana el día a día, pero la investigación es clave.

Hace tres años, desde la cátedra, implementamos un programa de prácticas de archivo a partir del cual los estudiantes visitan diferentes repositorios, trabajan con fuentes documentales y tienen contacto directo con obras y con imágenes. Lo pensamos, centralmente, para corrernos de la tendencia iconográfica, iconológica y de estilos que, en ocasiones, limita a la formación ¿Cómo es tu relación con los archivos?

El trabajo con los archivos se utiliza mucho en el campo contemporáneo y, claro, cuando uno lo ve desde la curaduría, suena de una manera y desde la perspectiva de un historiador se ve de otra muy distinta. Es decir, creo que hay un descubrimiento un poco ingenuo del material documental, por ejemplo, en los modos en los que se introduce en la práctica curatorial contemporánea. En ocasiones, no se entiende bien por qué se incluyen algunos documentos en las exposiciones. También, hay un proceso por el cual se le otorga valor de mercado al documento y esto me parece bastante complejo. Pero considero que las fuentes y el trabajo de archivo para la investigación son clave y también que uno, a partir de sus preguntas como investigador, los crea. Puede parecer que algunas cuestiones no tienen ningún interés hasta que uno les hace la pregunta correcta. Con el universo enorme de material que hay, hoy en día, uno se da cuenta de lo que importan las preguntas.

Es como buscar una aguja en un pajar, porque estás rastreando un dato específico, un dato suelto que te permita hilar un rompecabezas de objetos que están

en otra esfera, y eso hace que el proceso sea muy difícil, pero a la vez muy rico. Cuando uno busca un dato menor en un gran archivo se ve obligado a recorrerlo y, a la hora de mirar, se encuentra con problemas, con temas y con ideas que no habría pensado si el dato hubiera sido fácil de ubicar. Entonces, en el proceso se acumula mucha información y conocimiento que, formalmente, están fuera del alcance de la investigación.

El archivo, entonces, es para mí un lugar donde uno deambula y donde el ojear, el transitar sin rumbo para ver qué se encuentra, implica una libertad muy grande que trae muchas sorpresas. En el trabajo de archivo surgen cosas que pueden asombrar porque no se está leyendo sobre historia del arte o sobre un retrato. Se lee sobre un objeto o sobre el discurso que dio un presidente en un lugar específico, no sé, creo que eso es parte del encanto de la investigación.

La pregunta sobre el archivo también remite a algunas diferencias en las prácticas usuales de un historiador y un historiador del arte. Es un asunto de método, ya que el historiador generalmente parte de grandes preguntas, quiere tener respuestas sobre la civilización, la modernidad, el estado, etcétera; y el historiador del arte parte de querer explicar una miniatura, una pintura, un dibujo, un grabado, una cerámica. Tiene como fuente un universo que no está ligado a un archivo o a un cuerpo documental formal. Entonces, es muy fácil que el historiador caiga en el truco de decir, por ejemplo: «yo estoy investigando los hospitales y, por lo tanto, voy a revisar todos los legajos relacionados con los hospitales, desde 1750 a 1800», por decir cualquier cosa. El historiador del arte no puede decir eso, no suelen existir ese tipo de fuentes. Entonces, claro, tiene que leer inventarios, protocolos notariales, y se puede encontrar con muchas cosas en el camino. Por lo tanto, el historiador del arte es más proclive a deambular en el archivo y eso puede ser muy frustrante, pero en mi experiencia ese deambular, realmente, es parte de lo que hace al trabajo tan fascinante.

Ese pasear tiene que ver con establecer asociaciones. Por eso me gustan tanto las estanterías abiertas, que son tan frecuentes en Norteamérica. El proceso de buscar un libro y, al lado, ver otro que no te esperabas y luego, más allá, uno que ni siquiera estabas buscando, eso es parte de la investigación. Internet lo facilita pero es engañoso porque, primero, no todo está en la red y eso es algo que no se llega a entender y, segundo, en internet uno deambula de una manera distinta; es un merodear productivo pero te puedes perder fácilmente, si no hay una pregunta precisa. Ahí se muestra el conocimiento y la formación teórica que tiene un investigador. Cómo navegar en ese mundo digital cada vez más inabarcable y enorme y no perderse en él. No hay que olvidar que existe un universo de papel todavía muy importante para investigar.

¿Tuviste algún caso como paradigmático mientras investigabas?

Miles de casos. Uno que me acuerdo mucho, porque pegué un grito que casi me echan de la biblioteca, fue cuando estaba revisando la crítica sobre la Exposición Universal de 1855. No había internet, entonces, simplemente, tomaba nota de los artículos e iba a la biblioteca y buscaba todo lo que pudiera encontrar al respecto. Revisé decenas, cientos de libros sobre la Exposición Universal y fuentes primarias. Indagué, también, en las revistas de caricaturas, *Le journal pour rire*, por ejemplo, donde no esperaba tropezar con una caricatura de Laso [Figura 5] y, de repente, abrí una página y allí estaba y salté hasta el techo de la emoción de haber encontrado una cosa tan linda. A veces, lo más interesante no es un documento; cuando uno identifica un patrón varias piezas empiezan, de pronto, a resonar.



Figura 5. *Habitante de la Cordillera de Perú* (1855), Francisco Laso. *Journal pour rire*

Al respecto, en el MALI, tenemos un trabajo bastante fuerte de compilación de documentos, reunimos archivos de artistas, como el de José Sabogal, de Elena Izcue [Figura 6], de Antonino Espinosa Saldaña, de Teresa Burga y, también, varios archivos

importantes como el archivo de la Foto Galería Secuencia. Estamos por recibir el de Francisco Mariotti en asociación con el Museo Nacional Reina Sofía y nos encontramos armando un archivo digital de imágenes sobre arte que se llama *Archi*.⁵

⁵ Puede consultarse en <www.archi.pe>.



Figura 6. Álbum personal de Elena Izcue, impresión fotográfica sobre papel. Archivo de arte peruano. Museo de Arte de Lima

¿Pueden acudir los investigadores a consultarlos?

Sí, puede venir quien quiera porque otro tema que en América Latina y en el Perú en particular molesta mucho es la privatización de lo público y la dificultad de acceso a las fuentes. La política que hemos apoyado siempre en el MALI es el acceso libre. Facilitar la accesibilidad digitalizando pero también favorecer la tarea a investigadores con cualquier obra o documento que se encuentre en el museo. Esa es una regla de oro. En América Latina hay mucho secretismo, mucha apropiación y, a veces, el que custodia colecciones se hace dueño y eso es una tergiversación absoluta de la función de los museos y de los archivos; es una cultura muy latinoamericana la de poner obstáculos permanentemente.

Estuviste trabajando mucho con Fernando Bryce en lo que implica el archivo en el arte contemporáneo, ¿cómo ves a los artistas contemporáneos en el Perú cuando utilizan, por ejemplo, el material histórico como material artístico?

Cada vez hay más conciencia del valor de los archivos pero creo que una de las cosas que en general falta es la comprensión del costo que implica mantenerlos en las instituciones, y en lugares como Perú, donde los diferentes organismos tienen pocos recursos. En algún momento tendrán que desplegarse redes de financiamiento que permitan darle sostenibilidad a estos esfuerzos de conservación de archivos para que sean considerados como una cuestión clave. El problema es que el mercado selecciona el documento más interesante, pero no le importa, necesariamente, el cuerpo documental y hay allí mucho material que es importante conservar y que es muy valioso para la investigación. Ahí se vuelve central, nuevamente, el rol de las instituciones.

La importancia dada a los investigadores, al trabajo con material de archivo y a la proyección de Latinoamérica se muestra muy patente en la investigación sobre Gil de Castro.⁶ Un proyecto de muchísimo trabajo y de mutua colaboración entre instituciones.

Hablamos de América Latina, pero en realidad América Latina no existe como categoría práctica en nuestros países. Si uno quiere hacer un estudio que tenga que ver con otros países de la región, la mayoría de las veces no hay como hacerlo; es muy complicado conseguir los fondos y el financiamiento. El proyecto de Gil de Castro fue posible por la colaboración de la Fundación Getty, es así de claro y de sencillo; sin ese apoyo no lo hubiéramos podido emprender. Es cierto que ya establecida la red se sumaron museos, investigadores y distintas instituciones de la región, desde el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (TAREA) hasta el Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile; y se desarrolló el trabajo con mucho entusiasmo institucional.

No obstante, no hay mucha relación entre los ámbitos académicos de los distintos países, más allá de que nos podamos leer. América Latina es una especie de ente que no llega a concretarse y los puentes que se pueden tender para construir espacios de diálogo no se llegan a concretar. Me parece que esto dice mucho de cómo estamos estructurados institucionalmente, las universidades, los museos, los entes que financian. No estamos pensando en la región. De acuerdo a mi experiencia, los proyectos regionales siempre son los más arduos de armar.

⁶ Refiere al proyecto de investigación *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. El libro, posteriormente, editado por Natalia Majluf y publicado en 2014 por el MALI, reúne ensayos y un catálogo razonado de las obras del pintor.

**Y ahora parece que va a ser más complejo, por lo menos, en nuestro país
¿Cuál es tu opinión?**

A lo que nos arrastran las instituciones en la región es al nacionalismo. Fomentan estudios nacionales, en instituciones nacionales y realizadas por investigadores nacionales y eso genera, en ocasiones, una escasa articulación. Creo que debemos pensar formas de quebrar esta situación en América Latina. Uno se conecta con otros países, de hecho, internet propicia que los diálogos sean más fáciles, pero se hace complejo sostener los vínculos a nivel institucional.

De todas maneras, creo que la historia del arte se ha extendido muchísimo. La situación de hace veinte años y lo que sucede hoy representa realidades totalmente distintas. Al mismo tiempo, me cuesta entender cómo se articula la historia del arte en un sentido más vasto, más allá de los estudios puntuales. Me parece que se ha perdido un poco el eje de discusión. Hoy nos enfocamos en resolver los estudios específicos antes que en atender los grandes debates de fines de los ochenta o principios de los noventa sobre la disciplina, sobre las metodologías, sobre los avances teóricos. Nos hemos ido quedando del lado de la producción de estudios específicos, que pueden ser muy buenos, pero, al final del día, creo que aún faltan temas compartidos y espacios de puesta en común.

¿Cual creés que puede ser uno de los temas que nos puede reunir para repensar o debatir la historia del arte en la actualidad de América Latina?

No sé si hay un tema en particular pero sí hay varios que se cruzan desde la historia del arte, los estudios visuales y los estudios culturales. Al mismo tiempo, hay una especificidad de la historia del arte en este contexto que la vuelve pertinente para pensar cómo se inserta en debates historiográficos, antropológicos, sociológicos. Creo que el hecho de que no sepamos cuáles son las grandes preguntas puede ser una gran área de deliberación: ¿sabemos cuáles son las preguntas que hoy tocan a la disciplina centralmente?, ¿o seguimos haciendo y haciendo sin detenernos a pensar un poco en lo que realizamos?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lauer, Mirco (1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Cusco: CBC; Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Majful, Natalia (1994). «El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa». En Curiel, Gustavo; González Mello, Renato y Gutiérrez Haces, Juana (eds.). *Actas del XVII Congreso Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e*

Identidad en América: visiones comparativas, pp.611-628. Zacatecas: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Majful, Natalia (2013). «Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina». En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (3). Buenos Aires: CAIA [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2016 en <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=126&voI=3>.

El archivo pre Escombros
Lo que queda de los artistas

Natalia Matewecki
Nimio (N.º 4), pp. 86-93, septiembre 2017.
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

EL ARCHIVO PRE ESCOMBROS

LO QUE QUEDA DE LOS ARTISTAS

THE ARCHIVE PRE ESCOMBROS

WHAT REMAINS OF THE ARTISTS

Natalia Matewecki | nmatewecki@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 17/05/2017 | Aceptado: 22/08/2017

RESUMEN

Este ensayo describe el trabajo en el archivo de Héctor «Rayo» Puppo, con el material guardado por el artista del período comprendido entre 1956 y 1987 (etapa previa al surgimiento del grupo Escombros). El archivo incluye catálogos, folletos, artículos, fotografías, fotogramas, diapositivas, negativos, bocetos, gráfica y objetos, entre otros materiales. Se intentará, pues, reflexionar sobre la noción de archivo y la tarea del archivero.

PALABRAS CLAVE

Arte; archivo; Escombros

ABSTRACT

This essay describes the work in Héctor «Rayo» Puppo's archive, with the material kept by the artist from the period 1956-1987 (before the emergence of Escombros group). The archive includes catalogs, brochures, press articles, photographs, photograms, slides, negatives, sketches and objects, among other materials. It is thus suggested a reflection upon the task of the archivist and on the notion of archiving.

KEYWORDS

Art; archive; Escombros



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Parece que hubiera sido ayer pero ya pasaron trece años desde el momento en que trabajé con el archivo *pre Escombros*.¹ Evidentemente, la memoria no maneja los mismos tiempos que el calendario. Hace poco lo visité. Aquel lugar que en el pasado solía estar lleno de gente y en el que hacía esfuerzos por concentrarme se encontraba vacío; solo estaba allí Héctor «Rayo» Puppo, artista y dueño del archivo. Ese día hablamos mucho del pasado. En un momento comenzó a sacar carpetas y biblioratos de una biblioteca perfectamente ordenada. Ya no existían más las cajas azules, negras y marrones en las que alguna vez me había sumergido para acomodar todos esos papeles. «Rayo», orgulloso, me dijo: «Acá está todo, seguimos el orden que nos sugeriste». Yo también me puse orgullosa.

Al hojear las carpetas vinieron a mi memoria fragmentos de aquel pasado en el que me había puesto a reconstruir un pasado aún anterior. Recordé las obras, las historias, las entrevistas, las caras de esas chicas *á go-go* que en las fotos parecían disfrutar plenamente de la nueva escena artística. Cada hoja que miraba era un interruptor que accionaba del apagado al encendido, podía sentir el clic en mi cabeza cuando sucedía eso, cuando pasaba del olvido al recuerdo. ¿Acaso la función del archivo no es la de activar el interruptor del recuerdo?

Mariela Cantú sostiene que el archivo tiene que ver con la propuesta «de una ética posible que manifieste el recuerdo de ese olvido» (2014: 204). Por su parte, Anna Maria Guasch (2015) nos señala que el archivo actúa por el principio de consignación que se corresponde con el aspecto documental de la memoria como acto de recordar. Este aspecto documental o monumental hace que el archivo se entienda como un suplemento que ayuda a la memoria a retener una cosa y a rescatarla del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación. Así, según Guasch, el archivo preserva la memoria «hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum» (2015: 13). En tanto, Víctor Ramírez Tur considera que el uso del archivo «supone una de las estrategias más eficaces a la hora de visibilizar los debates actuales en torno a la memoria —y en especial a los múltiples motivos que condicionan su olvido—» (2013: 61); y es que el archivo, con su conjunto de recortes, fotografías, folletos y otros elementos materiales, desentierra el pasado para establecer diálogos con el presente. Si bien parece que la única dimensión temporal implícita y dominante en un archivo es el pasado, por el contrario, el presente es el que define y da forma a ese pasado.

Probablemente sea eso, entonces, lo que me fascinó² del archivo: sumergirme en el pasado, vivir épocas anteriores pero sin apartarme de la época actual; ubicarme en la frontera, casi en un limbo, entre el pasado y el presente. Organizar, ordenar, distribuir, establecer series, estructurar niveles, distinguir lo que es pertinente de lo que no lo es, señalar elementos, definir unidades, describir relaciones (Guasch, 2015), todo eso forma parte de la metodología del archivista que

¹ El material con el que trabajé es anterior al año 1988, momento en que se formó el grupo artístico Escombros. Por este motivo, denominé informalmente a ese archivo como *pre Escombros*..

² Fascinar en su sentido etimológico de encanto, hechizo o embrujo que ejerce una atracción irresistible debido a sus cualidades extraordinarias.

se encuentra con fragmentos, con pedazos, con retazos de un pasado depositados casi de forma azarosa en cajas, baúles o habitaciones enteras. Por eso, el archivista es, ante todo, un arqueólogo que estudia los restos materiales conservados en el tiempo para dar testimonio del pasado a la luz del presente. El archivista, ahora arqueólogo, no interpreta lo ya dicho, ni descubre lo no dicho, sino que interroga aquello que dicen los fragmentos —la *enunciabilidad* para Foucault (2007)— en virtud de su existencia actual:

Más que una escritura del pasado, la arqueología es una escritura de la historia. El trabajo del arqueólogo, del archivista o del «nuevo historiador» no consiste, pues, en la construcción de una historia en función de la idea de progreso sino en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente (Guasch, 2015: 48).

Como historiadora, la manera de reconstruir el pasado del archivo pre Escombros fue mediante los documentos materiales de hechos fragmentarios cuya lectura, puesta en relación y en funcionamiento, me permitió conectar los hechos de aquella época pero sin perder de vista que tanto el presente como el futuro estaban también contenidos en ese pasado.

Los fragmentos establecían distintas series al referir tanto a obras individuales como grupales: obras de Luis Pazos que, por sus vínculos con Edgardo Vigo, formaban parte del Movimiento Diagonal Cero y de los géneros conocidos como poesía visual y poesía fonética; obras de Héctor Puppo ligadas al mundo del diseño, la gráfica y la arquitectura; obras colectivas desarrolladas con distintos grupos: Grupo La Plata, Grupo de Experiencias Estéticas, Grupo de los Trece (CAYC). A su vez, esas obras dialogaban con otras de su contemporaneidad, ya sea por su temática, su pertenencia genérica, de lenguaje o de dispositivo. Era la época del *happening* y del arte conceptual, de las ambientaciones y del *body art*, del *flower power* y de la dictadura. Todos estos fragmentos establecían conexiones con su propio pasado, pero, sobre todo, con nuestro presente y nuestro futuro artístico, social, cultural, político e histórico.

Para mencionar algunos ejemplos de cómo estas materialidades vinculan su tiempo pasado, con el actual y con el que vendrá describiré tres obras cuyos documentos se encuentran en el archivo de Puppo. La primera es *Arte de consumo* (1969), se trata de un *happening* que fue presentado en dos ocasiones, primero en la Cámara Argentina de Comercio y después en el supermercado Total ubicado en avenida 1 entre 45 y 46 de La Plata. En el marco de una gran fiesta que ofrecía la música psicodélica de *Diplodocum, Red & Brown*,³ Luis Pazos dirigió el evento vestido de jeque árabe mientras Héctor Puppo practicaba *body art* en el cuerpo de unas modelos [Figura 1]. La ambientación, los globos, el maquillaje y la alegría

³ *Diplodocum, Red & Brown* fue una banda de rock platense surgida a fines de los sesenta. Estaba integrada por Skay Beilinson en bajo, Guillermo Beilinson en voz, Topo D'Aloisio en guitarra, Bernardo Rubaja en teclados e Isa Portugheis en batería. Cuando el grupo se disolvió algunos de sus miembros pasaron a tocar con *La Cofradía de la Flor Solar*, y, tiempo después, fundaron junto a otros músicos el reconocido grupo *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*.

de la gente observados en los registros fotográficos enmascaran el hecho de que, en realidad, la obra manifestaba una crítica a la sociedad capitalista y al mercado del arte [Figura 2]. Temáticas que, por otra parte, aún siguen vigentes en la producción de artistas contemporáneos.⁴



Figura 1. *Arte de consumo I* (1969), Luis Pazos, Héctor Puppo, Jorge de Luján Gutiérrez

⁴ Es el caso de los artistas apropiacionistas de la década del ochenta, como Mike Bidlo o Sherrie Levine, que copiaban imágenes de otros artistas como una estrategia contra el mercado y la legitimación del arte. Se trataba de un acto paródico, una imitación burlesca sobre las exposiciones del arte tradicional y la concepción de obra como objeto único e irrepetible.



Figura 2. *Arte de consumo II* (1969), Luis Pazos, Héctor Puppo, Jorge de Luján Gutiérrez. Luis Pazos entregando globos a los niños en el supermercado

La segunda es *Excursión* (1970), una obra que para mí, como historiadora devenida en archivista y arqueóloga, supuso un gran desafío a la hora de organizar los múltiples fragmentos que existían.⁵ Recortes de revistas, artículos de diarios, fotografías, diapositivas, frases mecanografiadas, boletos, dibujos, sobres, boletas para votar, relatos orales y una cantidad de materiales dispersos e inconexos se correspondían con la segmentación narrativa establecida por la propia obra. Desarrollada durante el *III Festival de las Artes de Tandil*, la propuesta artística de Pazos, Puppo y de Luján Gutiérrez consistía en llevar a cuarenta críticos de arte⁶ dentro de un colectivo con el fin de realizar distintas paradas a medida que se recorría la ciudad [Figuras 3 y 4]. Cada parada se correspondía con una acción, una instalación o un gesto provocador que cuestionaba el estatuto del arte: «¿La pintura ha muerto? ¿El arte debe imitar a la naturaleza? ¿El arte no debe ser una teoría? ¿*Excursión* es un hecho artístico?». Preguntas que aún hoy continúan resonando y que me recuerdan a la portada de hace unos años de la *Revista Ñ* donde aparecía un cuerpo plastinado de von Hagens junto al titular «Pero, ¿esto es arte?» (Battistozzi & Costa, 2003: 1). Varias décadas de distancia, obras diferentes, fragmentos aleatorios y, aún así, el presente está en contacto con aquel pasado.

⁵ Como consecuencia del trabajo de archivo, esta obra fue reconstruida y vuelta a exhibir en otro formato en la muestra *Arte nuevo en La Plata. 1960-1976*, en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, en el año 2007.

⁶ El festival se hacía en simultáneo con el Coloquio de la Crítica de Arte.

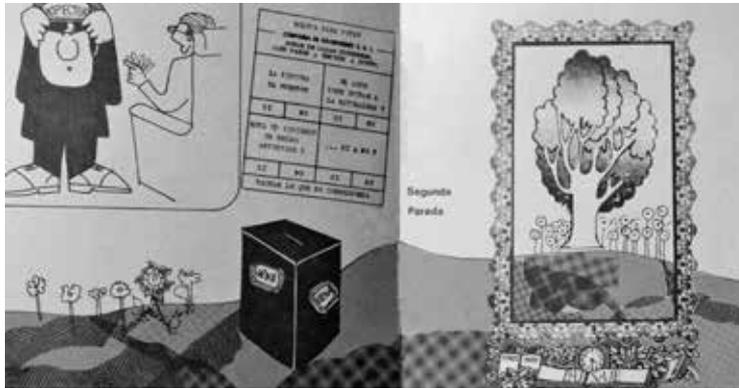


Figura 3. *Excursión* (1971), Luis Pazos, Héctor Puppo, Jorge de Luján Gutiérrez. Imagen del folleto producido por los artistas



Figura 4. *Excursión* (1971), Luis Pazos, Héctor Puppo, Jorge de Luján Gutiérrez. Fotografía de los críticos posando detrás del gran marco ubicado en la segunda parada del recorrido.

La tercera es *Fábrica de Ideas* (1976), exhibida en la muestra *Expo Arte de Cambio* que organizó el Centro de Arte y Comunicación. La obra consistía en una instalación que simulaba ser una oficina administrativa donde se brindaban, a través de fichas, ideas para producir y comprender el arte de la época y así no quedar desactualizado [Figura 5]. En la misma muestra se alzaba una novedosa instalación de Marta Minujín: un nido de hornero gigante. De este modo, *Fábrica de Ideas* dialogaba no solo con la noción de originalidad materializada en la obra de Minujín, sino que puede ser puesta en relación con una gran cantidad de

producciones actuales cuya *novedad* provoca el desconcierto de los espectadores más contemporáneos, que también ansían hallar respuestas para comprender el arte de nuestra época.

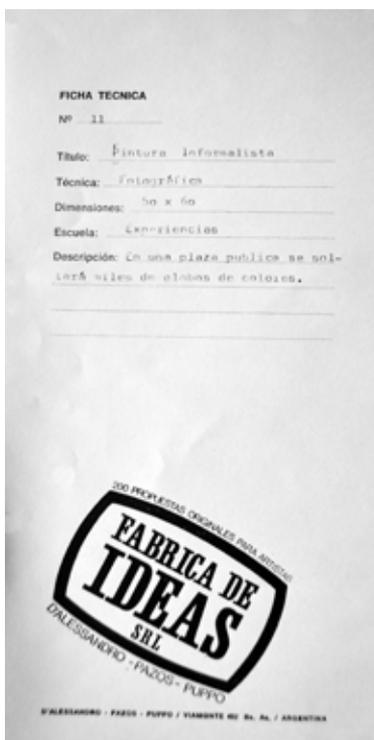


Figura 5. *Fábrica de Ideas* (1976), Luis Pazos, Héctor Puppo, Horacio D'Alessandro. Imagen de una de las fichas que ofrecía la oficina administrativa de *Fábrica de Ideas*

En suma, las relaciones que establecen los documentos con su época, con la actualidad y también con el porvenir me hacen pensar en el aspecto inabarcable del archivo, en la imposibilidad de acotarlo y de establecer sus límites, pues, aunque establezcamos conexiones y regularidades entre sus partes o dispongamos de un orden y una seriación, en palabras de Guasch:

El archivo no se puede describir exhaustivamente y carece de límites, ya que «se da por fragmentos, regiones, niveles». Su función no es unificar «todo cuanto se ha sido dicho» en una época dada, sino analizar sistemáticamente los discursos

en su existencia múltiple, localizar y describir las diferencias de las diferencias, especificar los detalles. Tiene una función analítica y descriptiva que opera de modo «local»; es imposible construir el archivo de la totalidad [...] de ahí que solo puedan hacer aproximaciones fragmentarias (2015: 47).

Quizás ese aspecto inconmensurable, inabarcable y abierto del archivo sea su atractivo a fin de visitar y revistar constantemente los documentos de aquellos hechos fragmentarios para activar la memoria y accionar los recuerdos, desterrándolos de su olvido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cantú, Mariela (2014). «Me recuerda que te olvido. Archivo, producción e imágenes técnicas». En De Rueda, María de los Ángeles (comp.). *Arte y Medios: entre la cultura de masas y la cultura de redes* (pp. 197-205). La Plata: Al Margen.

Foucault, Michel (2007). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Guasch, Anna Maria (2015). *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal.

Ramírez Tur, Víctor (2013). «El Macba a la luz del “paradigma del archivo”». En López del Rincón, Daniel y otros (eds.). *Actas de las V Jornadas Internacionales AASD. Innovaciones artísticas y nuevos medios: conservación, redes y tecnociencia*, pp. 57-64. Barcelona: Universidad de Barcelona.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

Battistozzi, Ana María y Costa, Flavia (2003). «Los polémicos límites del arte». En *Revista Ñ* [en línea]. Consultado el 1 de agosto de 2017 en <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/11/29/u-666489.htm>>.

Un recorrido por el Grupo Escombros

María de los Ángeles de Rueda
Nimio (N.º 4), pp. 94-101, septiembre 2017
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

UN RECORRIDO POR EL GRUPO ESCOMBROS

A JOURNEY THROUGH ESCOMBROS GROUP

María de los Ángeles de Rueda | mariaderueda@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Historia de las Artes Visuales
3 e Historia del Arte 6 y 7. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La
Plata. Argentina

Recibido: 17/05/2017 | Aceptado: 22/08/2017

RESUMEN

Luego de haber trabajado muchos años con el archivo del grupo, entrevistarlos, asistir y participar en sus convocatorias, además de entablar una amistad con alguno de ellos, en este ensayo propongo una semblanza para los lectores y los consultores del archivo de Escombros, artistas de lo que queda.

PALABRAS CLAVE

Escombros; arte; medioambiente; política

ABSTRACT

After having worked for many years with the archive of the group, interviewing them, attending and participating in their convocations and besides starting a friendship with one of them, in this essay I propose a semblance for the readers and consultants of the archive of Escombros, artists de lo que queda.

KEYWORDS

Escombros; art; environment; political



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

La fecha de fundación de este colectivo artístico platense fue el 9 de julio de 1988. En sus comienzos fue integrado por Luis Pazos, Héctor Puppo, Raúl García Luna, Jorge Puppo, Angélica Converti, Oscar Plasencia, Claudia Puppo y Mónica Rajneri. Después de varias acciones esporádicas el colectivo quedó conformado por Horacio D'Alessandro, David Edward, Héctor Ochoa, Luis Pazos, Héctor Puppo, Juan Carlos Romero y Teresa Volco. A mediados de los años noventa, el grupo se redujo y trabajaron en forma constante D'Alessandro, Edward, Pazos, Claudia Castro y Puppo. En 2003 se sumó, hasta que falleció, el artista Horacio Altuna. Desde 1988 hasta 2010 el Grupo Escombros convocó en sus realizaciones y propuestas a una gran cantidad de colaboradores provenientes del campo artístico, como también a la ciudadanía y a colectivos sociales de La Plata y del país, para participar como coautores en las diferentes acciones y experiencias. Mi interés por sus proyectos de arte colaborativo concluye en esa fecha, ya que con posterioridad a 2010 Luis Pazos y Héctor Rayo Puppo, los dos artistas que aún representan al grupo originario, presentaron sus producciones.

Escombros elaboró su poética en un contexto histórico socioeconómico en crisis (hiperinflación, neoliberalismo). Los conceptos clave de su obra colectiva fueron ruina, trauma, calle, memoria, acción, colaboración, participación, libertad, convocatoria, comunicación, experimentación, espacio público, sitio específico. Sus obras conforman un conjunto narraciones de diversa materialidad (visuales, corporales, sonoras, textuales y procesuales), que se generaron en el intercambio entre los miembros del grupo y otros artistas, del que resultaron sus escrituras y manifiestos, los objetos de conciencia, las fotografías, como *Pancartas* (1988), los registros videográficos de acciones efímeras, las *performances* y las convocatorias. Esta poética no puede ser interpretada en una sola dirección, en parte, por su condición de pertenencia a los lenguajes contemporáneos, al proceso-concepto, a la hibridación y a la apertura de lo artístico hacia otros territorios; en parte, también, y derivado de la praxis artística, de las diferentes interpretaciones que se ponen en juego en las lecturas y las comprensiones del fenómeno estético. Las obras de Escombros se basan en una matriz que resulta de una mezcla de componentes experimentales, objetuales y conceptuales que, en términos de su adscripción a los rasgos estéticos y a las operaciones de las neovanguardias, desde los años sesenta, se establecen experiencias de arte ampliado e inter y extradisciplinar. Sus producciones ocupan un espacio y un tiempo transitorios, pero situados significativamente en lo regional, que destacan el proceso de lo artístico-comunicacional en el entorno social-cotidiano y que suponen una comprensión socio-comunitaria a partir de desplazamiento del arte en la vida y de un compromiso con el entorno cercano.

Escombros se presentó bajo la autopista La Plata-Buenos Aires como *artistas de lo que queda*, comunicadores del *hombre roto* y artistas de la calle. Sus formas

de accionar se desplegaron en el espacio público y dieron cuenta de los aspectos residuales de la sociedad y del medio ambiente. Su carta de presentación se dio a partir del enunciado «somos artistas de lo que queda» y se asumieron como sobrevivientes de una sociedad devastada por los acontecimientos políticos y económicos.

La utilización de los espacios no convencionales, de los lugares abandonados y derrumbados representa en la poética del grupo un punto de partida para crear nuevos lazos entre lo artístico y lo no artístico, así que la calle o el baldío se constituyen como escenarios de sus realizaciones. Desde los primeros trabajos, Escombros se propuso construir un arte en el que la dimensión estética se fundiera con la ética y, así, extender lo artístico a otros campos del conocimiento de la sociedad en los que conjugan elementos que provienen de una visión antropológica, aportes de la sociologización del arte y de la ecológica. Escombros ha generado una estética de desplazamiento del interior al exterior para retornar al interior de la institución arte interpelando sus condiciones de existencia.

Dentro de las características que corresponden a la circulación de sus obras se distingue el acercamiento concreto con los actores sociales, que se refleja tanto en la participación activa territorial, barrial y ciudadana como en el destino de lo producido, generalmente en las donaciones de las obras a comedores infantiles o los trabajos del grupo para organizaciones no gubernamentales solidarias u hogares de chicos de la calle. Sin duda, procesos extra disciplinares que dialogan con prácticas y teorías contemporáneas de agenciamientos colectivos y empoderamiento del territorio. El arte se vuelve una forma de conciencia del cuerpo colectivo, de la sociedad.

«Somos Artistas de lo que queda. Nos sorprende seguir vivos cada mañana, sentir sed e imaginar el agua» [Figura 1], declaraban los artistas en su primera obra denominada *Graffiti* (1988). La obra, es decir, su registro, establece un punto de partida de un archivo de múltiples reenvíos a la actualidad, a la condición humana, a la interpelación al arte y el no arte. La evocación de una *pintada* como sustituto de la imagen fue la de sobrevivir a la destrucción simbólica que vivía la sociedad argentina en la posdictadura, a fines de los años ochenta, con la caída de los grandes relatos, un tiempo de hiperinflación, de incipiente y problemático retorno de la democracia.

El grupo ha demostrado, desde sus inicios, sus procedimientos, explicitando y documentando sus condiciones de producción y tomando registro de las diversas formas de recepción. En forma colectiva y relacional se suceden las intervenciones en los espacios públicos marginales (la cantera abandonada, la calle, una fábrica vacía y cerrada) y la materia es a menudo austera y visceral (la utilización del propio cuerpo como elemento signifiante, el registro fotográfico como monumento y documento, el transeúnte como objeto y sujeto).

Los integrantes piensan en su poética como en un acto de libertad realizado por un artista que se asume como sobreviviente de una sociedad derrumbada. Los resultados obtenidos construyen su sentido a partir de la experimentación y de la participación de los receptores que, a su manera, se constituyen en artífices voluntarios del acto creativo. El escombros, la grieta, la vulnerabilidad, todos se presentan como elementos metafóricos compartidos por todos en el mundo actual, en la Argentina, en una sociedad que convive críticamente con la precariedad en la cual el tiempo se acelera en un presente continuo. En este contexto, el estatuto efímero de las obras no es un rasgo exclusivamente de género o una postura postmoderna, sino una marca identitaria de los tiempos, de una forma de vivir la realidad o, mejor dicho, sus discursos, que se construye cada día.

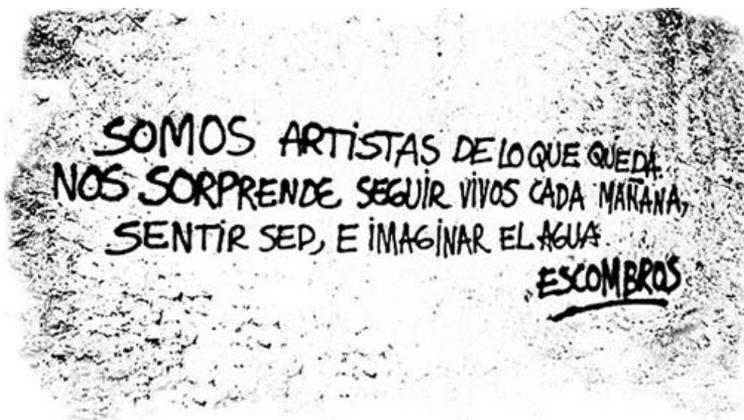


Figura 1. *Graffiti* (1988), Grupo Escombros. Mural realizado en el barrio de San Telmo

Escombros ha recorrido un camino sinuoso, con pliegues y aristas, de prácticas artísticas colaborativas. La calle, como escenario del arte de la modernidad tardía y de las manifestaciones sociales, fue conquistada por artistas y por públicos en los años sesenta, también como ámbito de un libre ejercicio de los derechos ciudadanos. En los comienzos de los años setenta los artistas y la gente en general la usaron, la transformaron —con restricciones y, muchas veces, con censura—, hasta perderla. Los años ochenta y noventa tomaron nuevos escenarios, ambientes naturales y urbanos, públicos y privados, mediatizados también por nuevas redes y alta tecnología; en la actualidad el empoderamiento del territorio, del espacio público, representa un desafío diario. El grupo Escombros eligió como su espacio los lugares olvidados o perdidos, los lugares de la otredad y la exclusión.

Frente a la estética de la primera modernidad, la del objeto artístico y su contemplación, el grupo Escombros eligió la acción, los lugares-otros, la producción del accionista-operador y el receptor-operador. La estética de la acción intenta despertar una toma de posición frente a un tema en los otros y extiende la experiencia estética a otros espacios. La propuesta que ha sido generada se completa con la participación de la gente, la cual es convocada en forma directa más que con la realización de un evento acotado. En su trayectoria el grupo pasó de producir según *lo que queda* hacia *un arte solidario*. La estética de lo roto plantea, en la primera etapa, la recomposición de los pedazos del hombre moderno y sus expresiones artísticas. En la sociedad del desecho y la fugacidad la acción de proponer un arte a partir de esos componentes se complementa con la de recomponer críticamente los despojos. De esta manera, el grupo avanza a la estética de la solidaridad, desarrollada en el segundo manifiesto: «La estética de la solidaridad expresa la ética de la solidaridad: el artista solidario crea para el débil, para el indiferente para el no respetado» (Escombros, 1995).

Las acciones, que podemos llamar artísticas y comunicacionales, sustituyen al objeto-arte por el concepto-idea: un proyecto puesto en marcha en un tiempo y espacio momentáneos. De este modo, los artistas y los comunicadores pasan a ser artistas de la acción y construyen interformas y significaciones compartidas como modos de resistencia o de conciencia.

Las experiencias que llevaron a cabo, desde 1988, formaron parte de una estética del *arte del lugar* que antepone la urgencia de alzar la voz por la necesaria vinculación del arte con la política y los asuntos sociales. La forma de reinstaurar la dimensión mítica y cultural de la experiencia pública es ayudando a que el paisaje social adquiera el sentido latente de lugar. Y ese sentido se da a partir de una conciencia de familiaridad o cercanía. Como en la ya mítica celebración de la *ciudad del Arte* (De Rueda, 2003), proponen una relación entre el espacio de uno y otro (cuerpo colectivo) que en la interacción se nutren de significados comunes [Figura 2]. Esta forma de comprender el espacio como lugar, como paisaje social construido por un conjunto de imaginarios que se accionan a partir de algo en común, es asumida como tal desde el comienzo por Escombros.

La modificación del entorno supone para estos artistas la incorporación del acto compartido por un sujeto colectivo y singular que establece una mínima clave para operar y una serie de actores sociales que acceden de manera consciente, inconsciente, lúdica o accidental a dicha proposición. El territorio, calle o naturaleza, es un escenario de relaciones grupales e individuales, recibe y transforma las señales del hombre y de cómo interviene éste en el paisaje. Escombros captura esos indicios y provoca formalizaciones que semantizan el agua, la tierra, el animal urbano.



Figura 2. *Sutura* (1989), Grupo Escombros. La obra se realizó en el marco de una convocatoria a artistas en una cantera abandonada de la localidad de Hernández para fundar *La Ciudad del Arte*

Dentro del género estricto de señalamientos, en su versión ecológica, es decir de acciones con un tiempo determinado en un espacio-otro que dejan una marca, una señal y que establecen un cambio y una reflexión, el grupo realiza *Lápida* (1993), *Perro N.N.* (1994), *Crimen seriado* (1995), *Salvemos los árboles*, (1995), *Campo santo* (1998), *Pájaros* (1999), entre otros. Los señalamientos ecológicos no intentan solo desplazar el hecho operacional del objeto propuesto hacia el desarrollo del acto, no solo es un gesto donado al mundo del arte, sino, un medio o

una forma de denuncia contra aquellos que atentan contra la naturaleza. Algunos con un tratamiento más poético, con una retórica basada más en el mensaje que en el acto; otros más directos, generalmente los que implican una participación de diferentes actores sociales, vecinos, comunidad, barrio.



Figura 3. *Pájaros* (1999), Grupo Escombros. Instalación de dieciséis siluetas de pájaros en metal, sostenidas por columnas de 6 metros y una placa con un poema. Parque Ecológico Municipal de La Plata

El espacio se convierte en un campo de disputas por el poder y este tipo de señalamientos ambientales ponen en tensión los sentidos de pertenencia, de sustentabilidad, de apropiación instrumental, de empoderamiento y generan efectos de sentido vinculados a la construcción y a la redefinición de las nociones de adentro-afuera, inclusión-exclusión, interior-exterior, contigüidad-fractura.

En las ruinas de la ciudad o frente a los elementos de la naturaleza en extinción, desde su mirada humanista, el grupo Escombros interpeló estos nuevos modelos sociales de la contemporaneidad que reorganiza los espacios ignorando las nociones de participación e inclusión. Los antiguos espacios públicos en los últimos treinta años se han reconvertido en no lugares de flujo y de consumo, los lugares de ocio público se han comercializado y espectacularizado en parques temáticos, las periferias convertidas en barrios cerrados fueron transformando el entorno natural en detrimento de las energías naturales sustentables.

Ruinas, desplazamientos, catástrofes y pobreza se fueron sucediendo en estos años, también el germen de estas acciones ha anticipado las reorganizaciones colectivas, la solidaridad y la conciencia emergente de volver a habitar solidariamente a través de organizaciones sociales nuevos procesos y micropolíticas de activistas ambientales.

El grupo Escombros fue pionero en el ámbito local en la activación de una multiplicidad de dispositivos culturales que comportaron variados dispositivos artísticos y ha acompañado el hacer común y desarrollado formas de pasaje de un territorio a otro como líneas de fuga entre lo natural y lo humano, la pertenencia y la relocalización.

Asimismo, el grupo pone de manifiesto una tensión heredada de las estrategias modernas, la interioridad del arte y sus problemáticas institucionales con la exterioridad del mismo y los entornos y sitios específicos, los límites del arte y del no arte. La libertad situada, el pensamiento desobediente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Rueda, María de los Ángeles (2003). *Arte y Utopía, la ciudad desde las artes*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Grupo Escombros (1995). *La estética de la solidaridad. Segundo manifiesto*. La Plata.

Aproximaciones conceptuales al arte de acción. Intervenciones del Grupo

Escombros

María Cristina Fúkelman

Nimio (N.º 4), pp. 102-110, septiembre 2017

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad

Nacional de La Plata

APROXIMACIONES CONCEPTUALES AL ARTE DE ACCIÓN

INTERVENCIONES DEL GRUPO ESCOMBROS

CONCEPTUAL APPROACHES TO ACTION ART
INTERVENTIONS BY ESCOMBROS GROUP

María Cristina Fúkelman | mcfukelman@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes.

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/05/2017 | Aceptado: 21/08/2017

RESUMEN

Este ensayo aspira a desarrollar ciertas aproximaciones al arte público y contextual en su dimensión social, producido por el colectivo Escombros en dos intervenciones de carácter heterogéneo: la primera se efectuó en el año 2004 en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires y la segunda se realizó desde la azotea del Teatro Argentino de La Plata, en el año 2010. Los modos de hacer, la participación de los diferentes actores sociales, la intervención del público y la participación de los jóvenes estudiantes de diversas escuelas de la ciudad convertidos en cocreadores se constituyen en disparadores conceptuales para comprender dos modalidades de prácticas de arte de acción en la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE

Escombros; intervenciones; esfera pública

ABSTRACT

This essay aims to develop certain approaches to the public and contextual art in its social dimension, produced by the group Escombros in two interventions. The first one was carried out in 2004 in Plaza de Mayo in the city of Buenos Aires, and the second took place on the roof of the Teatro Argentino of La Plata in 2010. The ways of doing, the participation of the different social actors, the intervention of the public, the participation of the young students from diverse schools of the city who became co-creators are useful elements to understand two modes of art practice of action in the contemporary world.

KEYWORDS

Escombros; interventions; public sphere



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

En este ensayo se realiza un abordaje a dos modos de producir arte de acción que llevó a cabo el Grupo Escombros: uno realizado en 2004 en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires y otro, en 2010, en la azotea del Teatro Argentino de La Plata.

El Grupo Escombros se formó en 1988 y estaba integrado por los artistas Horacio D'Alessandro, David Edward, Luis Pazos y Héctor Puppo. En sus producciones se suman colaboradores que trabajan junto con los artistas mientras el público complementa las acciones y las experiencias. La elección del Grupo Escombros como referente del arte de acción es pertinente en cuanto a las posibilidades y las trayectorias que ha realizado en sus diversas acciones, desarrolladas en modalidades bien disimiles, que atañen tanto a la producción de la *performance*, a las intervenciones a través de recursos materiales concretos como al registro por medio de videos como medio de perdurabilidad de lo efímero.

Escombros realiza intervenciones en el espacio público bajo una modalidad relacionada con propósitos de corte social-político, en las que el espectador es en el espacio público. El punto de encuentro, es decir, el núcleo temático de las acciones —que se pueden englobar en el arte contextual, siguiendo la nominación de Paul Ardenne (2006)—, es convocante para la sociedad y se refiere a la recuperación de la memoria, a la denuncia y a la exclusión social en nuestro país en dos sitios: las ciudades de La Plata y Buenos Aires.

El arte público ha cambiado su función política y el que podríamos llamar nuevo arte público surge del conflicto y la opresión que generan los nuevos espacios urbanos. Desde los años sesenta y setenta, la mirada interdisciplinaria del arte ha transformado la práctica artística en una praxis más alejada del objeto artístico, al que se otorga una dimensión política y social más acusada, dado que se entiende la práctica del arte como una práctica crítica.

Si al concepto de espacio público le agregamos el de esfera pública —categoría investigada por Jürgen Habermas—, en la cual los ciudadanos pueden crear estados de opinión críticos contra el sistema o la institución establecida, entonces el arte contextual deviene en elemento clave para intervenir en la esfera pública y para propiciar la unión entre espacio público y esfera pública, convirtiendo el espacio público en un espacio político.

Es casi una condición *sine qua non* que el arte público tenga lugar fuera de los espacios institucionales del arte, es decir, fuera del museo, para garantizar su calidad pública y total y el libre acceso al mismo. Es innegable que una auténtica acción crítica de arte y contexto pueda tener lugar fuera de los muros del museo y de la institución artística. El arte de acción genera nuevos instrumentos para activar la intervención en el espacio público y para volverse una herramienta de participación democrática en la resolución de los conflictos, acortando la distancia

entre el ciudadano y el contexto mediante la aportación y la participación de colectivos sociales y educativos (Parserisas, 2007).

De acuerdo con Paul Ardenne, el arte contextual es procesal tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que no está orientado hacia el objeto o el producto, sino que cobra significado en la realización y en la recepción. En esta modalidad de trabajo se insertan las intervenciones de Escombros, que mayoritariamente se emplazaron en lugares públicos (canteras abandonadas, calles de la ciudad de Buenos Aires y La Plata, plazas, entre otros lugares y no-lugares). Las intervenciones fueron de condición efímera, con convocatorias abiertas a la participación de los espectadores interactivos, con un desarrollo de media o una jornada, donde emplearon técnicas y soportes de los medios masivos cambiando las formas y el sentido de los mensajes. La organización de sus acciones mantuvo como constante una fase de investigación preliminar y la participación del público se logró con modos de acción coordinados.

Los miembros del Grupo Escombros se han definido como artistas de la calle. Las intervenciones en el espacio público enfatizaron los aspectos residuales: el punto de vista de su inserción espacial, la calle como los lugares abandonados o vacíos constituyeron el escenario de sus realizaciones. Indagaron sobre la sociedad y sus diferencias incorporando elementos de la antropología, la sociología y la ecología. Los integrantes del grupo pensaron su poética como un acto de libertad para ser realizado como superviviente de una sociedad derrumbada. El escombros, la rotura y la vulnerabilidad se presentan como elementos metafóricos del hombre en el mundo actual, en la Argentina, en una sociedad que convive críticamente con la precariedad, en la que la condición de lo efímero no es una postura postmoderna sino una marca contundente de la realidad que se construye cada día.

La finalidad de Escombros queda definida desde la génesis del grupo: su arte está destinado a criticar, a provocar la reflexión. Su primera actividad fue una exposición de fotografías en blanco y negro llamada Pancartas I (1988). Éstas fueron colocadas sobre palos de escoba clavados en el suelo de tierra bajo una de las autopistas porteñas. Las fotografías estuvieron en diversas muestras, una de ellas fue en el Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén. Un rasgo distintivo del grupo fue la firma de las obras realizada de modo colectivo. Resulta imposible saber quién fue el autor individual de cada una. Con ese simple recurso se quiebra la concepción occidental del arte en cuanto a propiedad intelectual, incluso en cuanto a mercancía, y se plantea como revulsivo frente a los mecanismos habituales de difusión y de comercialización de la obra artística (De Rueda, 2003).

Para Héctor Puppo y Luis Pazos, miembros de Escombros y autores de las acciones y las exposiciones, el arte es la posibilidad de expandir la conciencia colectiva, por lo que toda obra de arte debe reflejar la realidad social que se está

viendo en el lugar donde se desarrolla, desde una actitud crítica. Cuando la obra de arte expresa la realidad que vive la sociedad en la que se desarrolla, no hay indiferencia posible. Por ello, los integrantes del grupo decidieron ir a la calle para llegar a la gente que no tiene nada que ver con el arte, al nuevo espectador, al transeúnte. La calle obliga a ser efímero porque el arte en la calle es fugaz.

LA INTERVENCIÓN DEL GRUPO ESCOMBROS EN PLAZA DE MAYO

Esta acción fue realizada en Buenos Aires, el 9 de febrero de 2005, junto con Lidia Burry, luchadora incansable por los derechos de la población más vulnerable y con necesidades mínimas no cubiertas. En esta intervención, realizada sobre las marcas de los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, los miembros de Escombros marcharon durante una semana para que el Poder Ejecutivo anulara el veto al Artículo 9 de la Ley del Buen Samaritano, aprobada y sancionada por senadores y diputados durante 2004. En esta oportunidad, trabajaron con una pancarta y con diferentes volantes, solicitando al entonces Presidente Néstor Kirchner, mediante la interpelación directa, la anulación del veto [Figura 1].



Figura 1. Imagen de los volantes distribuidos en el marco de la intervención Ley del Buen Samaritano (2004), Grupo Escombros

«El hambre conduce a la desesperación, el hambre le quita al ser humano su dignidad, el hambre mata». Esto decía en los cinco mil volantes distribuidos. Este veto, vigente en la actualidad, es parte de los interrogantes formulados en la investigación: ¿Cuál es la función del arte contextual? ¿Cómo trabaja el artista en

contexto social? ¿Qué contribución realizan los colectivos artísticos para la construcción de esfera pública? Entre las posibles respuestas se considera que la acción es parte del sistema artístico extra museos y un ejemplo del arte contextual. Por lo tanto, es conveniente realizar un análisis para asignarle esta nominación. Para Escombros fue necesario, en esta etapa, modificar la vida social, contribuir a su desarrollo, desenmascarar convenciones, visibilizar aspectos no vistos o inhibidos, utilizando medios de orden artístico capaces de suscitar una atención más aguda que la que permite el lenguaje social. Se trata de hacer del lenguaje del arte un lenguaje integrado, capaz de ser oído, cuyo propósito pone en juego la opinión dominante.

Con relación a la acción de Escombros el medio elegido fue la pancarta, una modalidad que iniciaron en 1989 y que sostuvieron hasta 2005 cuando en el marco de las acciones que se realizaron en protesta a la visita del presidente de Estados Unidos a nuestro país con motivo de firmar un acuerdo sobre el ALCA. El 4 de noviembre de 2005 el Grupo Escombros participó con un cartel móvil de 3,00 x 1,20 metros representando un sobre de vía aérea con esta inscripción: «Sr. Bush: para su poder el negocio más redituable es la esclavitud, condición inhumana que nunca fue abolida». Esta gran pancarta fue instalada en el centro de la ciudad de La Plata en la intersección de las calles 7 y 50. Una de las premisas que definen el lugar de las obras, los objetos y las acciones en el arte contextual es el corrimiento del artista, ya no son solo las producciones las que se encuentran y visibilizan en espacios públicos, sino que el artista se instala en la realidad abandonando la esfera del taller (donde trabajaba en soledad), para participar con otros.

Otro aspecto para considerar es la mirada institucional sobre las producciones de arte político que tienden a asimilar los procesos incorporándolos a la institución museística y a las bienales —multiplicadas en los últimos años—, que han agregado los colectivos artísticos en sus guiones curatoriales donde el registro fotográfico y en video de las acciones forma parte de las exposiciones. Estos modos de asimilación han producido resultados dispares: en muchos casos, los colectivos artísticos se han replanteado esa participación y la han abandonado en pro de sus actividades más críticas, como es el caso de los colectivos Etcétera y el Grupo de Arte Callejero (GAC). Otros, como el Grupo Escombros, han ingresado al circuito artístico manteniendo las consignas críticas a ciertos actores y sectores de la sociedad argentina sin abandonar el espacio público y sin dejar de enfatizar en la visibilización de las condiciones de vida de una enorme fracción de la sociedad de la mano del arte contextual. Este se constituye como una herramienta, que si bien no modifica la realidad, contribuye a generar una visión y a dar visibilidad a situaciones ocultadas expreso a la vez que las prácticas reinterpretan la sociedad en la cual se inserta.

Es posible examinar, entonces, la emergencia de un amplio conjunto de prácticas artísticas que han sostenido una crítica radical al orden político y social, operando desde la invención de una energía transformadora del presente, como de una consecuente puesta en crisis de la distancia entre arte y vida. De esta manera, se actualiza la tensión poético política y se proponen nuevos modos de vinculación con las instituciones para ampliar el efecto insubordinado de estas imágenes que incluyen no solo experiencias anti institucionales, sino otro conjunto de prácticas que encuentran vectores de enunciación críticos tanto en el interior de las instituciones del sistema del arte como en la explanada del campo social. Este fenómeno se analiza en el trabajo teórico de Benjamin Buchloch (2004), quien a partir de la categoría de crítica institucional vuelve inteligibles un grupo de propuestas artísticas que insistieron en el develamiento de las condiciones de producción, de circulación y de recepción del arte

Volviendo al discurso de los artistas, es preciso citar a Luis Pazos quien considera que en el Grupo Escombros funcionó lo que Romero Brest llamó el juicio existencial, es decir, que no se trata de si una obra de arte está bien o mal hecha, sino de qué produce. Y produce de todo. Te aman, te felicitan y te odian. La virtud que tiene el arte de Escombros es que no hay indiferentes (Fükelman, 2011).

Entre los varios manifiestos producidos por Escombros es preciso destacar las ideas y los propuestas que remiten a impactar, producir un pensamiento crítico, mientras que en el primer manifiesto, *La estética de lo roto* (1989), se despliegan una serie de proposiciones: el arte como un acto de libertad, como una no mercancía, como forma de vida, como forma de participación ante una sociedad silenciosa a la cual se debe despertar para construir y la alusión sobre el hambre, que fue uno de los postulados de la intervención en Plaza de Mayo.

CUANDO LOS PÁJAROS DEJEN DE VOLAR, EL HOMBRE DEJARÁ DE SOÑAR

El 6 de diciembre de 2010 a las seis de la tarde estaba previsto reunir a los integrantes del colectivo artístico Escombros en la azotea superior del Teatro Argentino de la ciudad de La Plata, ubicado en la calle 51 entre 10 y 11. El motivo de este encuentro era generar la performance *Lluvia de pájaros* relacionada con los cien años de la fundación del teatro. La acción consistía en arrojar diez mil siluetas de pájaros recortadas en papeles de distintos colores [Figura 2]. Cada silueta en cartulina llevaba un mensaje realizado por alumnos de distintos colegios platenses, a los cuales se los convocó previamente para que expresaran

sus ideas. El contenido fue libre, sobre el tema que se deseara escribir, desde un poema hasta un sueño; desde un saludo, un texto literario hasta una ilustración, un dibujo o una pintura.



Figura 2. Performance Lluvia de pájaros (2010), Grupo Escombros

La acción programada se fue postergando por problemas de orden interno entre los empleados del teatro con los directivos de la institución. Posteriormente, la performance se realizó a la misma hora ya programada el 18 de diciembre de 2010.

Los receptores de los mensajes fueron todos los platenses que participaron del evento. Previamente se intervinieron unos pájaros de cartulina de diversos colores que el grupo Escombros distribuyó en varios colegios secundarios de la ciudad de La Plata. Muchos alumnos participaron en dos oportunidades como autores de los textos y de ilustraciones impresos en las cartulinas y como receptores junto a los transeúntes que recibían, recogían, leían y se asombraban con los pájaros que volaban desde la azotea del teatro hacia sus pies en las veredas aledañas del Teatro Argentino.

En esta performance se destaca la idea de la metáfora sobre la libertad a través de las aves. Esta acción difiere en varios aspectos de la aquella realizada cinco años antes en Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires, pero quizás el más notable es la participación activa de los jóvenes que intervinieron las siluetas. A partir de esta diferencia se pueden establecer relaciones con los conceptos de Brian Holmes (2008) sobre las prácticas contemporáneas. El autor se centra en aquellas prácticas que ocupan campos sociales y que después se abren hacia afuera de ese dominio especializado con el propósito explícito de efectuar cambios en la propia disciplina que las contiene, sea ésta la artística, la cultural o la activista.

Como modo de acción o como principio operativo estas prácticas funcionan como la expresión de un deseo o de una necesidad, de salir hacia otros campos exteriores que no tengan el compromiso de renovar las configuraciones identitarias de una disciplina, ni de reescribir su dependencia institucional, sino de acabar con su aislamiento y de abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso (Holmes, 2008). Así también puede relacionarse esta acción con la subjetividad descrita por Felix Guattari y Suely Rolnik:

El ejercicio de pensamiento/creación tiene por tanto un poder de interferencia en la realidad y de participación en la orientación de su destino, constituyendo así un instrumento esencial de transformación del paisaje subjetivo y objetivo. El peso de cada uno de estos modos de conocimiento sensible del mundo así como la relación entre ellos es variable. Es decir, varía el lugar del otro y la política de relación que con él se establece. Ésta define a su vez un modo de subjetivación. Se sabe que las políticas de subjetivación cambian con las transformaciones históricas, ya que cada régimen depende de una forma específica de subjetividad para su viabilización en el cotidiano de todos y de cada uno. De este modo, el lugar que ocupa la afectividad como un enlazador de mundos sociales se vuelve central en la reactivación del uso imaginativo de las propuestas: la posibilidad del arte y de la sensibilidad para redefinir la autonomía moderna que escinde arte y vida, y que en el contexto actual del capitalismo cultural, desafía la parálisis intelectual y la alienación (Guattari & Rolnik, 2006: 35).

Las transformaciones dentro de los modos de acción política que explican estos agenciamientos —donde se hace valer la afectividad como un aglutinante sustancial para la producción de acontecimientos políticos y expresivos— sitúan en el centro de su práctica el desarrollo de dispositivos visuales y/o performáticos de ocupación del espacio público, responden a un conjunto de modificaciones dentro del accionar de los nuevos movimientos sociales cuyas éticas de trabajo articulan nuevos principios de producción de lo político (Svampa, 2008). Estos modos de hacer que instalan el cuerpo social en el centro de la escena, revalorizando la intensidad festiva y comunicativa, recuerdan de forma insistente que las estrategias de conformación de un sujeto político funcionan en la actualidad desmarcándose de los imaginarios políticos de las utopías revolucionarias de los años setenta, pero mantienen una producción de lo imaginativo y lo sensible que se entrelaza críticamente con la subjetividad social puesta en juego por las acciones de los activistas de la contemporaneidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardenne, Paule (2006). *Un arte contextual*. Murcia: Cendeac.
- Buchloh, Benjamín (2004). «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones». En *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (pp. 168-169). Madrid: Akal.
- De Rueda, María de los Ángeles. (2003). *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Fükelman, M. Cristina (2011). Entrevista a Luis Pazos y Héctor Puppo realizada en el marco de las investigaciones sobre arte de acción en La Plata. Puede pedirse a mcfukelman@gmail.com
- Guattari, Félix; Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Holmes, Brian (2008). «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones». En VV. AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Parcerisas, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. Barcelona: Akal.
- Svampa, Maristella (2008). *Cambio de época movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

ROBERTO JACOBY

1968, EL CULO TE ABROCHO

Serigrafía sobre papel de revista. «En diagonal la información se disemina alrededor» (2008). Cortesía del artista



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

LIMITES DE LO LEGAL

Una vez comprobado que la acción dentro de las instituciones culturales del sistema, eran esterilizadas de su potencialidad revolucionaria y que la lucha contra las mismas no era en sí nuestro fin principal, creímos necesario usar para la difusión de nuestros mensajes un nuevo contexto. Un contexto en el que nuestra obra se ligara efectivamente a la clase obrera.

De acuerdo a esta nueva perspectiva Tucumán Arde se proyectaba como una acción directa para producir un hecho político; se trataba de una campaña de denuncia de los problemas del pueblo tucumano (donde se reproducían agudizados los de todo el país) que constaba de tres partes:

- el trabajo del grupo de artistas en Tucumán para recoger datos e información.
- una campaña agitativa por medio de pintadas, afiches, oblates, comunicados en diarios y revistas, etc.
- la muestra en las regionales de la C.G.T. de los Argentinos ligada a las dos etapas anteriores.

Cada una de las partes fue pensada con criterios que respondían a un cambio de perspectiva total de lo que debía ser la producción de un artista revolucionario en nuestro país.

Con el viaje a Tucumán nos propinamos participar más directamente de los conflictos y entrar en contacto con los compañeros tucumanos.

La campaña de agitación pretendía sacar la producción cultural de los lugares establecidos y difundirla en la calle.

La muestra intentaba terminar con la distancia que habitualmente se crea entre lo exhibido y el espectador. Crear un clima de agitación y movilización. Nuestro objetivo era que la exposición se fundiera con el entorno es decir la C.G.T., con su actividad, con su clima.

Debido a esto surgió una contradicción en lo que respecta a la muestra propiamente dicha. Se pudo comprobar que una muestra de estas características era excesivamente vulnerable, por cuanto estaba concebida en términos de una semi-legalidad que no correspondía al momento político ni al mensaje que se proponía difundir. Fue así que a las 24 horas de inaugurada, la policía exigiera a la Federación Obrera que la muestra fuera levantada.

Con esta experiencia comprobamos que los locales sindicales, como cualquier institución dentro del sistema, no está exenta de las presiones policiales por lo que afirmamos que nuestra acción deberá planetarse a través de redes de difusión radicalmente diferentes. Esto no invalida el trabajo junto a las organizaciones sindicales, sino que indica un cambio de método. Es decir unirse a las etapas más combativas del pueblo en la lucha concreta.

GRUPO DE ARTISTAS DE VANGUARDIA
de la COMISION de ACCION ARTISTICA
de la CGT de los ARGENTINOS



La actualidad del archivo en el arte.

Posibles herramientas de análisis

Lucía Gentile

Nimio (N.º 4), pp. 113-119, septiembre 2017

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad

Nacional de La Plata

LA ACTUALIDAD DEL ARCHIVO EN EL ARTE¹

POSIBLES HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS

THE ACTUALITY OF THE ARCHIVE IN ART POSSIBLE ANALYSIS TOOLS

Lucía Gentile | luciagentilelucia@gmail.com

Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina / Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 19/05/2017 | Aceptado: 22/08/2017

RESUMEN

El impulso de archivar que vuelve al archivo un tema relevante en el campo artístico puede derivar en la neutralización de las prácticas que, en sus contextos de producción y de circulación, cargaron una potencia crítica que fue activada, pero que con su institucionalización al interior del archivo se fetichiza y pierde aquella potencia inicial. Pensar una poética del archivo es crucial para contrarrestar esta posibilidad. Nos preguntamos por los modos posibles de abordar un análisis tendiente a observar dichas poéticas.

PALABRAS CLAVE

Archivo; poéticas de archivo; arte latinoamericano; arte crítico

ABSTRACT

The impulse to archive that turns the archive into a relevant subject in the artistic field can derive in the neutralization of the practices that in their contexts of production and circulation loaded a critical power that was activated, but that with their institutionalization to the interior of the archive they become a fetish and lose that initial power. Thinking a poetics of the archive is crucial to counteract this possibility. We wonder about the possible ways to approach an analysis tending to observe these poetics.

KEYWORDS

Archive; poetics of the archive; Latin American art; critical art

¹ Este escrito es resultado del trabajo realizado en el marco de la Beca de Investigación Tipo A, UNLP, que obtuve entre marzo de 2014 y marzo de 2017, y contó con la dirección de Fernando Javier Davis y Florencia Suárez Guerrini.



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Al referirnos a los archivos, una de las primeras y más evidentes afirmaciones posibles es que se trata de un tema actual: desde diversas disciplinas se está reflexionando acerca de su función y su razón de ser, a la vez que se producen nuevos archivos y estos son tema y fuente de una multiplicidad de investigaciones.

La noción de *archivo* supone una variedad de definiciones según el punto de vista disciplinar desde el que se lo aborda: la filosofía, por ejemplo, lo refiere en un plano abstracto y conceptual,² mientras que la archivística sostiene una definición que resulta mucho más pragmática.³ La misma divergencia aparece en torno a la noción de *documento*: la archivística lo define como todo registro de la actividad del hombre y la mujer en un soporte durable, pero desde la filosofía se pone el foco en el *tejido documental* más que en el documento, es decir, en lo significativo de las relaciones que pueden trazarse en conjunto documental.

El campo artístico no es una excepción y los archivos también constituyen una de sus preocupaciones principales en la actualidad. La amplitud de definiciones mencionada se conjuga con la vacancia de una definición propia desde el arte, por lo que bajo el nombre de archivo se alojan una serie de prácticas, producciones, objetos, documentos, etcétera, diversos y heterogéneos: es aplicado tanto a ciertas modalidades particulares de producción artística como a determinadas obras que se presentan como archivos en sí mismas (Guasch, 2005); es una consecuencia de investigaciones académicas (Davis & Longoni, 2007); y ciertas instituciones (públicas y privadas) consideran como tarea fundamental de sus gestiones la de configurar archivos (Davis & Longoni, 2007).

Los archivos se han vuelto el origen y la fuente de múltiples investigaciones, han originado exposiciones (y viceversa) y han permitido visibilizar obras, documentos y artistas, así como la construcción de determinados relatos que trazan genealogías y relaciones entre el acervo documental del archivo y sus vacíos significantes. En este sentido, es posible pensar al archivo y al discurso que este genera como un nuevo agente legitimador al interior del campo artístico, equiparable a la legitimación que ejercen otros discursos como la crítica de arte, la historia del arte y la curaduría.

A su vez, la cuestión del archivo es tema de reflexión de un gran número de teóricos: la historiadora del arte española Anna María Guasch en 2005 afirmó que desde fines de los años setenta se viene produciendo un giro hacia la consideración de la obra de arte como archivo y dedicó uno de sus últimos libros (2011) a abordar el tema y a dibujar una cartografía de las prácticas de archivo en el arte durante el siglo XX y la primera década del XXI. En relación con la producción latinoamericana, la curadora y psicoanalista brasileña Suely Rolnik ha sido una de las pioneras en introducir la problemática del archivo: postula la existencia de una suerte de *furor de archivo* (2010) que se produce especialmente en torno

² Michel Foucault lo define como «la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» y que permite el agrupamiento en una determinada forma bajo figuras y relaciones distintas ([1969] 1979: 219-220).

³ Se entiende el archivo en tres acepciones: institución que preserva la documentación de archivo; la documentación generada por una institución o persona en el desarrollo de determinadas misiones y funciones; depósito donde se conservan los documentos.

a ciertas prácticas artísticas. En el ámbito nacional, la historiadora del arte Andrea Giunta describe una *moda* de los archivos (2010), tanto en América Latina como en el resto del mundo. Hace referencia a la democratización de los mismos —generalmente asociada a la tarea de digitalización— como una tendencia actual y señala la necesidad de desarrollar políticas/poéticas de archivo que apunten a una democratización de políticas de conocimiento y no meramente la virtualización de documentos.

ARCHIVO Y ARTE CRÍTICO

Rolnik (2010) plantea que la actual compulsión a archivar se enfatiza cuando se trata de producciones artísticas que se enmarcan en la *crítica institucional* y por fuera del eje Europa Occidental-Estados Unidos. Desde múltiples desbordamientos de los cercos institucionales del arte, dichas prácticas apostaron a transformar las condiciones de existencia y a activar nuevos procesos de subjetivación política disidente. En los años setenta, este proyecto quedó violentamente interrumpido por el avance de las dictaduras en el Cono Sur.

A su vez, Ana Longoni y Miguel López (2010) designan a estas producciones con su particularidad geopolítica como prácticas de *arte crítico*: concepto no cerrado que está en relación con lo experimental, lo conceptual, lo disidente, lo antagonista. La criticidad de estas prácticas está dada por una postura frente al arte y a la política, y al desbordamiento de las nociones tradicionales de obra, arte y artista. Estas prácticas involucraron un cuestionamiento radical de la obra como objeto y el desarrollo de formulaciones conceptuales y acciones efímeras.

En las últimas décadas, junto con el creciente desarrollo de investigaciones centradas en la escena de los años sesenta y setenta, que apuntaron a reactivar el legado crítico de las prácticas artísticas latinoamericanas, estas fueron incorporadas a los discursos hegemónicos del capitalismo cultural o cognitivo, en un proceso que neutraliza su densidad poético/política, «despojándolas de sus potencias singulares y negando los conflictos que su construcción necesariamente implicaría» (Rolnik, 2010: 42), despojo que constituye uno de los principales riesgos de la práctica del archivo.

Al tratarse de propuestas en las que, en muchos casos, no existe la obra como objeto físico coleccionable o museificable, sus restos documentales (fotografías, gráficos, escritos de los artistas, etcétera) adquieren una significativa relevancia, ya que es a través de ellos que es posible reponer, desde nuestro presente, la densidad conflictual de dichas prácticas. De allí que despierten esta suerte de *furor* y que su archivo adquiera un espesor que supone un abordaje analítico particular.

Según Rolnik, la unidad de configuración del archivo la dan las políticas de inventario, que abarcan una dimensión técnica y otra poética. Esta última se refiere a la capacidad del dispositivo de «crear las condiciones en que [las prácticas artísticas a las que el archivo se refiere] puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente pero con el mismo tenor de densidad crítica» (Rolnik, 2010: 40). Para ello es necesario el desarrollo de estrategias tendientes a la reactivación de la potencia de estas prácticas, movilizándolo políticas de archivo que problematicen la lógica fetichizante y neutralizante del capitalismo cognitivo.

La reactualización de esta *potencia revulsiva* (Davis, 2009) dependerá, entonces, del modo en que se diagramen las políticas y poéticas del archivo en cuestión, que deben considerar el cambio epocal y contextual entre la situación de la puesta en obra y su posterior re-visitación desde el archivo, y también el cambio de dispositivo y, por ende, de sensibilidad. En este sentido, la generación de una poética de archivo puede entenderse como una operación de traducción en términos de tiempo, de espacio y de lenguaje, que resulta sumamente compleja e inasible.

POLÍTICAS Y POÉTICAS. HERRAMIENTAS PARA SU ANÁLISIS

¿De qué manera podemos *leer* las políticas/poéticas de estos archivos? La tarea de observar las poéticas como capacidad concreta del archivo resulta compleja porque su propia denominación supone el efecto en quien recepciona: que se activen en/por ese sujeto y que sean activadas por él experiencias sensibles con densidad crítica. Es sabido lo arduo —y muchas veces infructuoso— que resulta llevar a cabo estudios de público, más aún cuando no solo es difícil delimitar el colectivo que conforma ese *receptor*, sino que, además, lo que busca observarse es algo tan escurridizo como una sensibilidad. Es por ello que al momento de observar poéticas de archivo resulta más accesible la reflexión en términos de intención por parte de la institución o del equipo generador del archivo, y sus políticas de inventario.

Podemos mencionar una diversidad de casos de programas internacionales de archivo orientados a rastrear, originar y promover los archivos de arte crítico latinoamericano.⁴ En todos esos casos es posible recurrir a una variedad de dispositivos y de informaciones a partir de las cuales llevar a cabo un análisis: páginas web, publicaciones y exposiciones; los criterios de selección y de organización de las obras, los documentos, los archivos y los artistas de los diferentes proyectos; la definición de arte crítico y de arte latinoamericano; las categorías de clasificación empleadas en cada archivo; los modos de

⁴ La investigación que da origen a este escrito se avocó al análisis de tres casos: el Proyecto *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project*; el programa impulsado desde 2007 por la Red Conceptualismos del Sur; y el programa desarrollado desde el Centro de Estudios y Documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

implementación y de desarrollo del archivo; las estrategias de visibilización del acervo documental; las reglas o lógicas explícitas o supuestas; las declaraciones; la definición de la misión; las editoriales.

Los documentos que forman parte del acervo en cada caso están organizados y pueden ser consultados a partir de categorías clasificatorias. Dichas categorías pueden provenir del documento/fondo documental habiendo sido elaboradas ad hoc; o bien haber sido (im)puestas desde la institución que desarrolla el programa de archivo en la actualidad. Cada uno de estos modos (la creación de categorías a priori y la posterior ubicación de los documentos a partir de las mismas; o el respeto por las categorías que vienen dadas) permite diferenciar el lugar de enunciación del archivo.

En la discusión por la categoría y la definición de arte latinoamericano (discusión terminológica que se suma a la ya mencionada con relación al concepto de archivo), una de las líneas de análisis apunta a identificar si el discurso clasificatorio proviene de (y reproduce) una perspectiva neocolonial o postcolonial. En este sentido podemos apelar a nociones teóricas tales como las de culturas curadoras/culturas curadas, presentadas por Gerardo Mosquera (1995), que se refieren a una desigualdad en las relaciones de fuerza que lleva a que ciertas culturas se adjudiquen la autoridad de ser quienes representan a los *otros* que se limitan a ser representados. En este mismo sentido la chilena Nelly Richard (1994) habla de un monopolio de la representación que detentan los centros, que hacen participar a las periferias pero solo en tanto son habladas, representadas desde el centro. Según el caso de archivo analizado, podríamos observar si dichas lógicas en las que hay un *centro* que se adjudica el poder de hablar (o *curar*) sobre la *periferia* se sostienen.

Otras nociones que resultan útiles para el análisis del archivo, sus poéticas/políticas y su capacidad legitimadora son las de curaduría de servicio y curaduría de infraestructura, de Justo Pastor Mellado (2011). La primera supone una práctica curatorial que actúa bajo la lógica de las instituciones legitimadoras externas y no elabora un discurso propio, sino que es *hablado por la institución*. Ese tipo de práctica curatorial funciona como la edición de un guión que es local, pero ha sido asignado por los criterios de validación de las industrias de exposiciones. Por el contrario, las curadurías de infraestructura interpelan el estado de escritura de la historia al hacer visibles omisiones y necesidades (de producción de escritura, constitución de archivos o reformas de las instituciones) que permitirían construir una historia crítica de la práctica artística local.

Estas categorías resultan pertinentes para analizar casos de archivos de lo que llamamos *curaduría documental*, es decir, cuya constitución supone una selección análoga a la selección curatorial, que se establece a partir de determinados

criterios, conceptos, líneas rectoras; a diferencia de un *archivo institucional*, o un *archivo de artista*, que delimita el criterio de selección al establecido por la institución o por el artista que le dio origen al archivo. Dichas categorías nos permiten pensar las implicancias del lugar de autoría de los modos de ordenamiento del archivo, así como sus potenciales efectos: si reiteran clasificaciones ya enunciadas por los distintos discursos de la institución arte o si incorporan nuevas dimensiones que viabilizan el desarrollo de nuevas u otras genealogías, relaciones y sentidos posibles.

Otro factor a considerar son los modos de gestión: la dinámica de trabajo de los equipos conformados para idear y llevar a cabo los programas de archivo también definen la posición y, por ende, el relato que se termina presentando.

Al observar cada una de estas variables, podemos caracterizar las posiciones respecto de lo que se entiende como políticas/poéticas de archivo, que en el caso de los archivos de prácticas de arte crítico latinoamericano de los años sesenta a ochenta (mucho más que en otros archivos de arte) resultan centrales y definitorias para la concreción del objetivo que apunta a la reactivación de la densidad crítica que aquellas prácticas potenciaron.

Estas operaciones de reactivación trazan una cartografía de las prácticas de arte crítico a través de las estrategias de inclusión y exclusión, a la vez que delimitan diferentes relatos artístico-políticos del arte latinoamericano, lo cual reafirma el planteo de que los archivos, con su actual difusión y ampliación, pueden ser considerados como uno de los discursos legitimadores del campo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Davis, Fernando (2009). «Prácticas “revulsivas”. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo». En Freire, Cristina y Longoni, Ana (eds.). *Conceptualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*. São Paulo: Annablume.
- Davis, Fernando y Longoni, Ana (2007). *Diagnóstico de archivos de arte en Argentina* [inédito]. La Plata: sin editorial.
- Giunta, Andrea (2010). «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América latina». Revista *Errata. Arte y archivos*, (1), pp. 20-37. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avedano.
- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Longoni, Ana y López, Miguel (2010). «Cartografías. Un itinerario de riesgo en América del Sur». Revista *Carta*, (1), pp. 5-6. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Longoni, Ana (2007). *Notas para el informe final de la investigación sobre archivos y centros de documentación de arte en América Latina* [inédito]. La Plata: sin editorial.

Pastor Mellado, Justo (2011). «Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura». En Jiménez, José (ed.). *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 169-187). Madrid: MEIAC/Turner.

Richard, Nelly (1994). «La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación». *Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (pp. 1011-1016). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Rolnik, Suely (2013 [2005]). «Geopolítica del rufián». En Guattari, Felix y Rolnik, Suely. *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (pp. 475-492). Buenos Aires: Tinta Limón.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Guasch, Anna María (2005). «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar». Revista *Materia*, (5), pp. 157-183 [en línea]. Consultado el 5 de junio de 2017 en <<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>>.

Mosquera, Gerardo (1995). «Poder y curaduría intercultural». Revista *Trans. Arts, Cultures, Media*, (1) [en línea]. Consultado el 5 de junio de 2017 en <http://www.transmag.org/nuevo_transmag/nuevodisenio/content>.

Rolnik, Suely (2010). «Furor de archivo». Revista *Errata. Arte y archivos*, (1), pp. 38-53 [en línea]. Consultado el 5 de junio de 2017 en <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf>.

Mujeres en la colección del MPBA**Sobre la exposición *Ilustres desconocidas***

Berenice Gustavino, Florencia Suárez Guerrini,
Marina Panfili, Lucía Gentile, Lucía Savloff
Nimio (N.º 4), pp. 120-132, septiembre 2017
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

MUJERES EN LA COLECCIÓN DEL MPBA

SOBRE LA EXPOSICIÓN *ILUSTRES DESCONOCIDAS*

WOMEN IN THE COLLECTION OF THE MPBA ABOUT THE EXHIBITION *ILUSTRES DESCONOCIDAS*

Berenice Gustavino | gustavinobe@yahoo.com

Florencia Suárez Guerrini | fsuarezguerrini@gmail.com

Marina Panfili | marinapanfili@gmail.com

Lucía Gentile | luciagentilelucia@gmail.com

Lucía Savloff | lucia.savloff@gmail.com

Instituto de Historia del Arte argentino y americano. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 3/05/2017 | Aceptado: 11/08/2017

RESUMEN

Durante los meses de febrero y marzo de 2017, tuvo lugar en La Plata la exposición *Ilustres desconocidas, algunas mujeres en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti*. La exposición se planteó como objetivo dar a conocer las producciones y la trayectoria de artistas mujeres que habían pasado desapercibidas en los discursos de la historia del arte argentino, a partir de un relato curatorial que permitiera plantear interrogantes respecto al lugar de las mujeres en la historia de la conformación de la colección y del museo. En este artículo revisamos algunos aspectos del trabajo de investigación que guió la curaduría de esa muestra.

PALABRAS CLAVE

Artistas mujeres; exhibición; colección; géneros; curaduría

ABSTRACT

During the months of February and March of 2017, the exhibition *Ilustres desconocidas, some women in the collection* took place in the Provincial Museum of Fine Arts Emilio Pettoruti of La Plata, Buenos Aires. The objective of the exhibition was to introduce the productions and the trajectory of women artists who had gone unnoticed in the discourses of the history of Argentine art, aiming to build a curatorial narrative that allowed us to raise questions about the place of women in the history of the conformation of the collection and the museum. In this article we review some aspects of the research work that guided the curatorship of the exhibition.

KEYWORDS

Women artists; exhibition; art collection; artistic genres; curatorship



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Ante la propuesta de realizar una exhibición de las obras realizadas por artistas mujeres dentro de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA) la primera tarea que llevamos adelante como equipo curatorial fue la consulta del inventario que registra todo el patrimonio del Museo. En un abordaje inicial nos propusimos distinguir en el acervo obras realizadas por mujeres y encontramos que la cantidad de esas piezas es numéricamente significativa y que están presentes en la colección desde la creación de la institución, en 1922.

Cuando comenzamos la investigación en la reserva y en el archivo del MPBA, constatamos que la mayoría de las artistas que integran la colección han tenido una presencia activa en el medio artístico local y, en ocasiones, internacional. Participaron en salones, fueron reconocidas mediante premios y becas, se formaron y ejercieron la docencia en ámbitos de enseñanza artística e intervinieron en proyectos culturales fundadores de colecciones y de instituciones durante la primera mitad del siglo XX [Figura 1].



Figura 1. Gigantografía en la vidriera de entrada del MPBA que muestra una clase de dibujo con modelo vivo en el taller de Raquel Forner y Alfredo Bigatti. Fotografía publicada en la revista *Caras y caretas* en 1936

Si bien esta participación tuvo repercusiones en la prensa especializada y en la crítica de arte de su tiempo, fue ignorada por las historias del arte argentino. Actualmente, el conocimiento del que disponemos sobre la obra y la trayectoria de muchas de las artistas es magro y disperso. Frente a esta evidencia, la exposición se propuso como una instancia de visibilización de obras y de artistas poco

conocidas y escasamente exhibidas en la institución para reponer su presencia mediante dos operaciones: la exhibición de su producción y la recuperación de sus contextos de actuación y de inscripción institucional.

Mediante la investigación histórica y documental se reunieron datos para construir los perfiles de las figuras menos estudiadas. Esta decisión nos condujo a la revisión tanto de la teoría del arte en perspectiva feminista como de las exhibiciones que, en los últimos años, han dado a conocer la producción de artistas mujeres. Algunos de los cuestionamientos sostenidos por los estudios de género desde los años ochenta aportaron recursos críticos para el planteo del relato curatorial. Particularmente, retomamos las hipótesis de Linda Nochlin (1971) y Griselda Pollock [1988] (2005) y las propuestas de artistas contemporáneas, como Sherrie Levine y el colectivo Guerrilla Girls. El célebre interrogante «Do women have to be naked to get into Met.Museum?» («¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum?»), dirigido por las Guerrilla Girls al Museo de Nueva York en 1989 evidenció que, aunque las mujeres representan un porcentaje muy minoritario de los artistas que forman parte de las colecciones de museos, la amplia mayoría de los desnudos presentes en las obras son de cuerpos femeninos. Es decir, las mujeres tienen un lugar muy limitado como sujetos productores, pero muy aceptado en tanto objetos de representación. Esta discusión nos llevó, entonces, a reflexionar sobre la producción de las artistas en la colección del MPBA.

Con respecto a la serie de muestras similares realizadas en el último tiempo, tanto en el ámbito local como en el internacional,¹ si bien la visibilización de la producción de artistas mujeres no subsana la segregación de la que fueron objeto a lo largo de la historia del arte, supone el primer paso de un proceso cuya meta es la búsqueda de participación en términos de igualdad entre hombres y mujeres en la institución arte. Atentas a estas perspectivas, y con el propósito de evitar caer en abordajes esencialistas o mistificadores en torno a lo femenino o a un supuesto *arte de mujeres*, nos planteamos las primeras preguntas que sirvieron para orientar el guión curatorial: ¿por qué y para qué hacer una exposición sobre artistas mujeres?, ¿cómo la llevaríamos a cabo?, ¿qué obras y qué artistas formarían parte del corpus de la exposición? Una de las decisiones fue establecer criterios para la selección de las piezas que excedieran el principio *obras realizadas por mujeres*. Por un lado, determinamos un límite cronológico para priorizar las obras ingresadas al patrimonio en las primeras décadas de existencia del museo y en el período de su consolidación institucional. El arco temporal de la exposición se extendió entre la década del veinte y la década del setenta e incluyó obras realizadas con anterioridad pero que se incorporaron a la colección en ese período. Por otro lado, en el proceso de selección atendimos especialmente a las modalidades del ingreso de esas piezas a la colección mediante los dispositivos

¹ Otros proyectos que han buscado reformular la exhibición de colecciones patrimoniales también a partir de la problemática de género, son *elles@centrepompidou* (Centro Pompidou, París, 2009) y (En) *clave masculino* en el Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago de Chile, 2016-2017). En la Argentina, las artistas Adriana Minoliti y Paola Vega reunieron en *PintorAs*, celebrada por primera vez en el MACRO de Rosario, en 2010, el trabajo de pintoras locales de los últimos veinte años.

de premiación y de adquisición de los salones oficiales, que aseguraban el acrecentamiento del patrimonio artístico de las instituciones provinciales. Finalmente, buscamos detectar algunas variables en la reiteración de temas, motivos y disciplinas practicadas —vinculadas a la historia del arte, la historia social y la cultura visual de la época— para orientar la formación de los núcleos.

NOTAS SOBRE EL GUIÓN CURATORIAL

En los últimos cincuenta años, tanto en la historia del arte como en otras disciplinas de las Humanidades y de las Ciencias Sociales, se han producido revisiones que evidencian el lugar diferencial asignado a las mujeres a lo largo de la historia de la cultura occidental. Uno de los textos fundacionales en esta línea se pregunta «¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?» (Nochlin, 1971) y propone, junto con otros abordajes, una revisión comparativa respecto de los lugares que ocuparon los hombres en el sistema del arte a lo largo de la historia. Desde la creación de las academias de formación artística en Europa en el siglo XVIII, las mujeres se enfrentaron a múltiples desventajas para el desarrollo de sus carreras. Privadas del acceso a las clases de dibujo con modelo vivo, necesarias para pintar cuadros de historia, fueron conminadas a la práctica de los géneros de la pintura de menor jerarquía en el sistema artístico: naturalezas muertas, flores, paisajes. Esta restricción de orden moral aplicada por la institución provocó que su trabajo fuera considerado menor y que sus competencias como artistas fueran calificadas del mismo modo que los géneros que practicaban (Pollock, 2015: 99).

Las historiadoras del arte feministas arriban a conclusiones más generales para explicar la construcción de la diferencia: las categorías de artista, genio creador y grandes maestros, surgidas en la modernidad occidental, fueron pensadas por y aplicadas a sujetos masculinos, de raza blanca, heterosexuales y de clase burguesa. Así, además de ver dificultada su preparación profesional, las mujeres fueron expulsadas de los relatos canónicos del arte occidental porque no lograban ser consideradas bajo aquellos motes. El arte, en tanto institución, no hace más que reproducir las lógicas heteropatriarcales de la cultura en la que vivimos. Por ello, las perspectivas feministas de la historia del arte plantean la necesidad de repensar las categorías de las que disponemos para abordar lo artístico.

La investigación que condujo a la exposición *Ilustres desconocidas* puso en evidencia la presencia de las mujeres en roles que fueron más allá del de productoras de obra y de tema de las obras exhibidas. Muchas de ellas llevaron adelante tareas de gestión institucional en el medio artístico y se dedicaron a la enseñanza del arte. Además, actuaron en áreas de la producción cultural como diseñadoras, cineastas, escritoras y titiriteras.

Entre los casos más llamativos se destaca, por lo singular de su trayectoria, el de Ernestina Rivademar, artista nacida en 1870 y fallecida en 1950. Esta pintora y realizadora cinematográfica integró la comisión que promovió la creación del MPBA y dirigió la institución desde su fundación en 1922 hasta 1930, cuando fue sucedida por Emilio Pettoruti. Como directora del museo, Rivademar ocupó una función raramente encomendada a las mujeres en la época. Además, fue parte activa de la vida social y cultural platense y viajó a Europa, donde se formó.

Como quedó indicado en los registros de copistas del Museo del Prado de Madrid, entre 1909 y 1910, Rivademar realizó una copia de la obra de Rubens *María de Médici, reina de Francia* (1622) conservada en dicha institución española.² Esa tela, resultado de una práctica habitual de la formación artística y, en algunos países, parte de las condiciones exigidas a los artistas pensionados por el Estado, ingresó al patrimonio del museo durante su gestión.³ Además de producir como pintora, Rivademar se aventuró en la incipiente industria cinematográfica de la región. Algunos relatos poco documentados afirman que participó en la realización del film *La ilustre desconocida*, una película que incluía una escena en el Palacio Piria de Punta Lara y cuyo título inspiró el de la muestra que comentamos (Ponce de León, 1992).

Las pinturas de Rivademar, junto a las de Dora Cifone, se encontraban en el inicio del recorrido por la exposición [Figura 2]. Con el primer caso, se buscó jerarquizar la función de la artista en la trama de la fundación y en los primeros años de existencia del museo. El autorretrato de Cifone, por su parte, introducía a las problemáticas de la autorrepresentación de la mujer, de la figuración de la mujer artista y de la mujer trabajadora, temas recurrentes en las obras exhibidas.

Dora Cifone (1898-1964) se formó en la Academia de Brera en Milán, estudió con Alberto Giacometti en Florencia, siguió cursos de grabado con Rodolfo Franco en la que se conoce como Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y con Emilio Pettoruti en el taller de la calle Charcas durante los años treinta. En sus viajes a Europa, Cifone entró en contacto con el lenguaje moderno del cubismo y del futurismo. El autorretrato que integra la colección del museo presenta rasgos más novecentistas que cubistas, vinculados con la pintura metafísica más que con el futurismo. La artista se retrató con el pincel y la paleta en mano en un espacio arquitectónico austero rematado por un arco de medio punto. En el medio local, Cifone formó parte del «grupo de avanzada» (Pagano, 1937: 423) y su carrera fue seguida por autores como Cayetano Córdoba Iturburu desde las páginas de *Crítica*.

² Se pudo corroborar el registro de Rivademar como copista con fecha 24 de noviembre de 1909, Número 600 en el Registro de Copistas 1906-1914 del Museo del Prado, Madrid. Fecha de consulta: 14 de febrero de 2017.

³ Hasta la actualidad, en el MPBA la obra se consignaba como Catalina de Médici.



Figura 2. Acceso a la exposición *Ilustres desconocidas*

«¿LAS MUJERES TIENEN QUE ESTAR DESNUDAS PARA ENTRAR EN EL MUSEO?»

Un segundo momento propuesto por la exposición reunió un conjunto de desnudos, pinturas y esculturas, con el propósito de señalar la presencia privilegiada de la mujer como objeto de representación en el mundo del arte. El núcleo incluyó obras realizadas tanto por artistas hombres como por artistas mujeres y buscaba, así, abrir un interrogante sobre la posibilidad de una mirada diferenciada en la representación del cuerpo femenino desnudo en función de la identidad de género de cada artista [Figura 3].

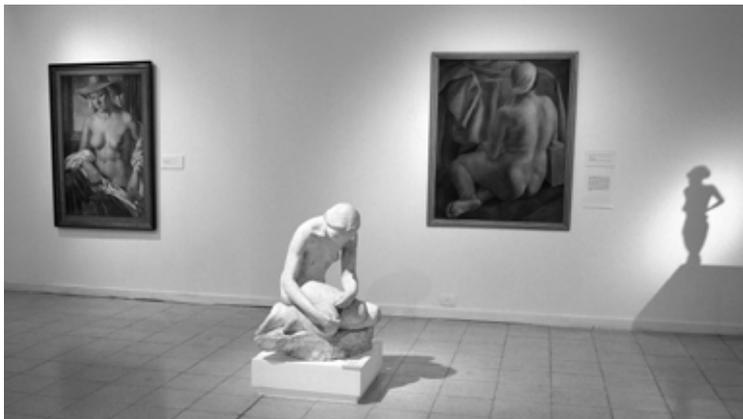


Figura 3. Detalle del núcleo «Desnudos» de *Ilustres desconocidas*

La modelo del escultor, de Jorge Soto Acebal; la *Composición con desnudo*, de Ignacio Pirovano, y la escultura en bronce de Lucio Fontana presentaron un estudio del cuerpo femenino exento de alusiones míticas o alegóricas mientras que otras representaciones vehiculizaron estereotipos tradicionalmente asociados a los poderes femeninos, como *La hechicera*, de Víctor Rebuffo, y la figura durmiente de Hemilce Saforcada.

El desnudo de Eduardo Sívori fue la tela más antigua de la exposición. El motivo en su versión masculina proveyó un contrapunto a los desnudos femeninos. Durante el siglo XIX, los cuerpos de hombres aparecían en la pintura personificando a héroes y dioses. En menor medida, el desnudo masculino era convocado a través de un género menor o subgénero denominado dibujo anatómico, academia o anatomía artística (de Rueda, 2016). Esta obra es uno de los pocos desnudos masculinos de la colección, mientras que los que representan cuerpos de mujeres son una parte cuantitativamente significativa del total del acervo.

En contraste con esas representaciones del cuerpo femenino, otro de los núcleos de la exposición estuvo constituido por un grupo de obras que mostraron el interés de las artistas por presentar una imagen de la mujer afirmada sobre su potencial intelectual, profesional y laboral. Durante la primera mitad del siglo XX, la tradicional y dicotómica distribución de los espacios sociales, que reservaba a la mujer el cuidado de la familia en el ámbito privado del hogar mientras que asignaba al hombre la actividad económica productiva en el ámbito público, se fue modificando. Los procesos de modernización activaron nuevas formas de organización económica y social y reconfiguraron las relaciones familiares y la división sexual del trabajo (Lobato, 2008). La paulatina conquista de derechos civiles y políticos, el acceso a distintos niveles de educación y la adquisición de nuevos oficios hicieron posible que las mujeres salieran del espacio doméstico y se insertaran en el medio productivo y social. Lectoras, estudiantes, costureras o vendedoras en un mercado de frutos, como en los grabados de María Celia Raimondi [Figura 4], Hemilce Saforcada, Elina Querel y Magda Elisa de Pamphilis, las artistas recurrieron a géneros convencionales como el retrato y las escenas de género para evocar la expansión de las mujeres sobre el mundo laboral.



Figura 4. Detalle de *Lectura* (1941), de María Celia Raimondi

En la misma línea, Dora Cifone y Raquel Forner —la artista menos *desconocida* de la exposición— indagaron acerca de su propia representación como pintoras y en sus autorretratos se mostraron junto a sus herramientas de trabajo. La disposición contrapuesta de las dos pinturas en la exposición permitía observar que mientras la obra de Cifone es despojada y pone en primer plano los atributos del oficio, el pincel y la paleta, en la de Forner esos instrumentos se introducen en una escena narrativa en la que diversos elementos simbólicos aluden al horror de la Segunda Guerra Mundial —integrándose a la serie el *Drama*, iniciada en 1939—. Forner sumó a su propia imagen de pintora indicadores de su posicionamiento político y compromiso con los problemas del mundo contemporáneo.

Ilustres desconocidas incluyó también la construcción de la figura de la mujer artista desde la mirada masculina a partir del óleo *Mi esposa*, donde Enrique de Larrañaga retrata a Isabel Roca junto con sus pinceles y bastidores en el taller.

GÉNEROS TRADICIONALES Y UNIVERSOS PICTÓRICOS PERSONALES

En el conjunto de obras expuestas, la elección de los temas y de los motivos respondió más a cánones y a estereotipos culturales de cada época que a cuestiones de género femenino-masculino. Los géneros pictóricos considerados tradicionalmente menores estuvieron representados en la exhibición por las naturalezas muertas de Raquel Forner, Mane Bernardo, Sotera Terry y otras dos artistas de distintas generaciones: Lía Correa Morales y Elsa Santanera. Correa Morales (1893-1975) nació

en una familia de artistas —su padre fue el escultor Lucio Correa Morales y su madre, la geógrafa, pintora y escritora Elina González Acha— y desde muy joven participó en el Salón Nacional. Estudió y expuso en Europa y se desempeñó como docente en la Academia Nacional de Bellas Artes. Aunque la historiografía tiende a mencionarla en relación con las figuras de su padre y de su esposo, el reconocido escultor Rogelio Yrurtia, Lía Correa Morales fue una de las artistas de mayor presencia en el medio local entre los años veinte y treinta. Sus naturalezas muertas exploran en la textura de los materiales a partir del motivo de los vegetales dispuestos junto a utensilios domésticos. Su paleta acotada contrasta con la utilizada por Elsa Santanera para tratar los mismos motivos. Santanera fue una artista platense cuya obra se desentiende de la periodización estilística moderna. Sus telas se destacan por el colorido y el tratamiento planimétrico de los objetos.

Las naturalezas muertas abundan en el patrimonio del museo. Para disponerlas optamos por un montaje dinámico en forma de nube en el que los cuadros se colgaron a distintas alturas para interrumpir el recorrido lineal del resto de la exposición. El efecto de mosaico de esta disposición reenviaba a la importancia numérica del subconjunto naturaleza muerta en la colección y, a la vez, a una práctica habitual en la decoración de los interiores burgueses, ámbito al que las mujeres y las mujeres artistas se vieron muchas veces relegadas y con el que sus carreras profesionales entraron en tensión [Figura 5].



Figura 5. Montaje de las naturalezas de Lía Correa Morales, Raquel Forner, Mané Bernardo, Terry Sotera, Elsa Santanera

La nube de naturalezas muertas se vinculó conceptual, estilística y espacialmente con el bodegón de Isabel Roca, pintora cuyo retrato también se incluyó

en la exposición, y con otros ejemplos de la pintura de género practicada por las artistas. El retrato estuvo representado por obras como *Ana María*, de Ana Weiss, adquirida en 1933 por la Comisión Provincial de Bellas Artes, y por el *Boceto para un retrato*, de Lía Correa Morales de 1932. Ana Weiss y Lía Correa Morales, artistas nacidas en la última década del siglo XIX, pudieron incorporarse al ámbito artístico tempranamente al exhibir en el Salón Nacional de modo sistemático (Gluzman, 2016).

María Carmen Portela, artista de la misma generación, tuvo una trayectoria diferente. Su formación artística se inició tardíamente y, a pesar de ello, tuvo un desarrollo prolífico como escultora, grabadora e ilustradora. Se vinculó a la red de intelectuales de izquierda nucleados en torno a la publicación *Contra. La revista de los francotiradores* y participó en los salones de arte de la organización antifascista AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores). En los comentarios críticos sobre su obra encontramos algunas de las representaciones frecuentes en torno a la figura de las escultoras. Si las artistas han tenido un acceso a la pintura limitado respecto de sus colegas hombres, esto se agudizó en la escultura, disciplina que supone un trabajo físico mayor y que durante años se consideró inapropiada para la *fragilidad* del cuerpo femenino [Figura 6].



Figura 6. Vista de distintos tipos de retratos. En primer plano se observa una cabeza en bronce de María Carmen Portela; en el fondo, a la izquierda, un retrato de Lía Correa Morales y, a la derecha, un autorretrato de Raquel Forner

Las mujeres también construyeron universos iconográficos personales y superaron las fórmulas habituales vinculadas a un supuesto *arte femenino*. Tal es el caso de obras como las de Petrona Viera sobre el mundo de la infancia, las visiones de tono metafísico u onírico de Leonor Vassena, o las singulares propuestas de Gertrudis Chale y Aída Carballo.

En el final del recorrido, la exhibición incluyó pinturas y grabados de Ana María Moncalvo, Aída Carballo, Beatriz Juárez, Alicia Orlandi y Anita Payró, junto con una escultura de María Cristina Molinas Salas, obras que dan cuenta de las distintas vías de la abstracción, desde lo geométrico a la gestualidad informal [Figura 7].



Figura 7. A la izquierda una pintura de Petrona Viera introduce al núcleo de los «Universos personales». A la derecha se ven los grabados de Aída Carballo y de Berta Guido

MÁS ALLÁ DE LAS BELLAS ARTES

Muchas de las artistas de *Ilustres desconocidas* se dedicaron a la enseñanza y algunas de ellas buscaron enriquecer el sistema del arte fundando sus propios espacios de exhibición. A comienzos de los años sesenta, Leonor Vassena abrió, junto con otras dos artistas, *El taller*, una galería destinada a promover el arte *naif*. Artistas como Leonor Fini y Mané Bernardo excedieron las artes visuales para proyectarse en el campo del diseño, el cine y el teatro. Leonor Fini (1907-1996) nació en la Argentina, pero creció y desarrolló su carrera en Europa. Allí diseñó escenografías y vestuarios para la ópera, el teatro y el cine, en paralelo a su producción como pintora y grabadora; aunque frecuentó a intelectuales y artistas

surrealistas y dadaístas, nunca se identificó plenamente con ninguna corriente o estilo artístico. Mané Bernardo (1913-1991), por su parte, fue pionera en el teatro de títeres en Argentina y, junto con su compañera Sarah Bianchi, fundó el Teatro Libre Argentino de Títeres en 1947 y el Museo Argentino del Títere en 1983.

Fini, Correa Morales, Payró y Peluffo, cada una en su contexto, integraron grupos de artistas en los que intervinieron de manera activa: lejos están de poder ser confinadas al rol de musas o simples *partenaires* de los artistas hombres.

Para conocer y reconstruir las trayectorias profesionales de las artistas seleccionadas fue fundamental el trabajo de investigación realizado en los archivos de la biblioteca del Museo. El relato curatorial incluyó ese material documental mediante dos dispositivos: una vitrina y un video que incluyeron notas de prensa, retratos de las artistas, reproducciones de obras perdidas o deterioradas, producciones realizadas en otras disciplinas, catálogos de exhibiciones individuales así como ediciones de libros de las artistas o ilustrados por ellas [Figura 8].



Figura 8. Vitrina que exhibe los documentos que se usaron en la investigación para la exposición y el video que reproduce los retratos de las artistas, datos biográficos y notas críticas

El artículo «Contribución de la mujer argentina a las Artes Plásticas» redactado por Mané Bernardo en 1947 y publicado en *Para Ti*, revista dirigida al público femenino, recupera la historia de las primeras artistas mujeres del país:

[...] la mujer argentina, con franca decisión y espíritu de lucha, inicia también una era de combate, batallando contra los prejuicios y preceptos establecidos, contra lo doméstico y vulgar de sus tareas preconcebidas y alternando estos obstáculos

con sus inquietudes espirituales. Esa fue su coraza contra los desencantos y contratiempos de su vida dura por lo inconsistente de su educación; sólo la esperanza la ayuda todavía para continuar trabajando y deseando el bienestar de su mundo, de su «cuarto propio». Para la mujer argentina, es la conquista del siglo (Bernardo, 1947: 23).

De este modo, las mismas artistas asumieron la tarea de escritura de una historia que percibían como ausente a partir de intervenir en medios no necesariamente especializados en arte. El aporte de Bernardo incluye una referencia al célebre ensayo «Un cuarto propio», de Virginia Woolf, y subraya la necesidad de contribuir a la visibilización del rol de las mujeres en el campo de la cultura y las artes. La investigación curatorial de *Ilustres desconocidas* buscó inscribir la exposición en el espíritu de esa misma tarea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernardo, Mane (1947, 13 de mayo). «Contribución de la mujer argentina a las artes». *Para Ti*, (1305), pp. 21, 23 y 42. Buenos Aires: Atlántida.
- De Rueda, María de los Ángeles (2016). «En nombre de la academia. Desnudos masculinos en el arte argentino del siglo XIX». *Revista Octante*, (1), pp. 49-57. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Gluzman, Georgina (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires: Biblos.
- Lobato, Mirta (2008). «Trabajo, cultura y poder. Dilemas historiográficos y estudios de género en Argentina». *Revista anual de la Unidad de Historiografía e Historia de las Ideas*, (10), pp. 29-45. Mendoza: INCIHUSA.
- Nochlin, Linda (1971). «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?». En Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Ponce de León, Horacio (1992). «Ernestina Rivademar y la fundación del Museo de Bellas Artes». En Lerange, Catalina (dir.). *La Plata, ciudad milagro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pagano, José León (1937). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Pollock, Griselda [1988] (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.