

«Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo resolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra. [...] Por tanto, stricto sensu, de manera épica y rapsódica, el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar.»

Walter Benjamin, [1955] (2010)

Si pensamos que la historia del arte es el medio donde se encuentran *sepultadas* las obras creadas, los que practicamos la historiografía del arte seríamos quienes, de algún modo, excavamos en ese medio: revolvemos y esparcimos las obras y los inventarios, volviendo una y otra vez sobre el mismo asunto. Esta manera de proceder nos permite encontrar las imágenes y los discursos que serán las «joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior» (Benjamin, [1955] 2010, s. p).

En este número de *Armiliar* las y los autores excavan y esparcen, y no sólo reconstruyen lo real, sino que también muestran los distintos estratos con los que se toparon en su excavación.

En su artículo, Agustín Bucari, excava con asombrosa meticulosidad en la prensa platense para abordar las controversias ocasionadas por el desnudo que el artista Emilio Pettoruti presentó en el Primer Salón de Artistas Platenses de 1925. Bucari se detiene en este hecho para abrir interrogantes sobre las distintas capas que lo rodean: ¿fue una actitud premeditada por el artista?, ¿una estrategia para obtener mayor visibilidad?, ¿o solo fue un caso de rechazo conservador? Mediante un breve pero profundo análisis de diversas fuentes, Bucari consigue realizar un original aporte a la historiografía del arte y a la cultura visual al abordar su objeto de manera interdisciplinaria, trazando vinculaciones entre diferentes prácticas de producción, reproducción, difusión, migración y consumo de imágenes. Por otra parte, la manera en que presenta las imágenes que acompañan al texto retoma las ideas de montaje warburgiano, permitiéndonos visualizar en un mismo panel, las formas en que estas imágenes e imaginarios se vinculan y enlazan entre sí y con la cultura material de la ciudad.



Por otro lado, también de la historia platense, Marcela Andruchow ahonda en la existencia de la Escuela de Dibujo, desde sus inicios en (1906) hasta su anexión a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad en 1924. Su abordaje nos permite conocer cuestiones relativas a la gestión y organización de la Escuela y nos propone (re)pensar los planes de estudio como instrumentos del proyecto educativo que permiten dar respuesta a las necesidades de una incipiente comunidad académica y de su época. De esta manera, dichos planes de estudio se presentan como fuentes primarias a través de las cuales entender las pujas de poder, búsquedas profesionales y demandas sociales.

Exhumando fragmentos de obras literarias, argumentos y críticas escritas por referentes de las Bellas Artes, Milena García Leguizamón revisa la recepción que recibió en la sociedad porteña el lienzo *La vuelta del malón* (1892) de Ángel Della Valle, poniendo especial atención sobre el detalle de la cautiva en brazos del cacique. Exhibiendo la obra en su densidad simbólica, esto es, una forma de justificación del exterminio provocado por la Campaña al Desierto, su búsqueda propone revisar y resignificar el *tema* del rapto, exponiendo los indicios que permiten comprenderlo como una escena de fuga.

El artículo de Sergio Rojas Contreras se sumerge en la profundidad del universo digital para preguntarse sobre la nueva condición de la visualidad en nuestra experiencia cotidiana. Sondeando en las diferentes teorías y posiciones historiográficas sobre la visualidad y la condición de la imagen, se cuestiona acerca del tipo de relación existente entre las imágenes digitales y el contenido al que las mismas refieren: ¿se modifica la relación entre lo representado y el referente? siempre hay un referente externo ¿o pueden surgir de la propia interfaz?

El caso de los ejercicios de escritura historiográfica realizado por estudiantes de Historiografía de las Artes Visuales III durante la cursada de 2025, permite rescatar y actualizar las discusiones generadas en el marco del Ateneo de 1894, a partir de la obra *Argentina* (2004) de la artista Rosana Fuertes. Alejandro Pignatelli y Julia Eleonora Higa, articulan las voces del pasado utilizadas por la artista con la discusión fundante de la historia del arte argentino que lo determina como un campo atravesado por tensiones. Sergio Martín Ayala, se introduce en la escritura del historiador Julio E. Payró para recuperar esas tensiones que continúan presentes en los años cincuenta, y utilizarlas como insumo para la crítica de la obra *El mudo* (1931) de Enrique de Larrañaga.

Y para no perder lo mejor, para poder indicar en el suelo actual los lugares en donde se guarda lo antiguo (Benjamin, [1955] 2010) la reseña de Victoria Martín Reyes, *Desde Sudamérica, con amor*, nos relata las actividades que conformaron las Jornadas de estudio *Colecciones de arte europeo desde Sudamérica en el Centro Cultural Paco Urondo*, organizadas por el proyecto UBACYT *Identidades culturales y políticas institucionales en torno al arte europeo. Un estudio del patrimonio artístico en las colecciones públicas de Buenos Aires (siglos XIV-XVIII)* y llevadas a cabo el 26 y 27 de noviembre de 2025. Este encuentro propuso volver la mirada sobre obras europeas de los siglos XIV al XVIII alojadas en acervos nacionales. Consideradas sinónimos de una *alta cultura* para la época, integraron el relato de una historia del arte canónica, transcurrida entre *escuelas* y biografías de grandes maestros. La premisa es analizar la agencia de estas piezas en la configuración de identidades institucionales, como obras clave de un patrimonio representativo de la *historia del arte universal*.

Estas excavaciones, estas exhumaciones historiográficas, entonces, ponen de manifiesto la complejidad de las imágenes: no responden a un tiempo único ni lineal, sino que poseen múltiples temporalidades que escapan a una lectura histórica simple. A medida que excavamos, recordamos, conectamos, (re)significamos... activamos nuestra memoria y hacemos presente lo ausente:

La manera por la que el pasado recibe la impresión de una actualidad más reciente está dada por la imagen en la cual se halla comprendido. Y esta penetración dialéctica, esta capacidad de hacer presentes las correlaciones pasadas, es la prueba de verdad de la acción presente. Esto significa que ella enciende la mecha del explosivo que mora en lo que ha sido (Benjamin, como se citó en Didi-Huberman, 2015, p. 6).

Natacha Valentina Segovia y María Cobas Cagnolati

Referencias

- Benjamin, W. [1955] (2010). Excavar y recordar: la memoria como proceso. En *Obras* (Libro IV, Vol. 1). Abada.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.