

LA DIMENSIÓN MATERIAL Y CULTURAL DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

ENTREVISTA A GABRIELA SIRACUSANO

Las investigaciones de Gabriela Siracusano son un gran aporte para el estudio y para la escritura de la historia del arte colonial de América Latina. Sus producciones poseen una enriquecida visión y una constante dedicación que articulan diferentes aportes teóricos a través de un trabajo interdisciplinario que entrama, desde lo material, fenómenos históricos y sociales de alta complejidad. Sus aportes no remiten, solamente, a la cuestión científica o académica. En sus análisis, al involucrar políticas de representación, la autora consolida el significado y el respeto por el patrimonio de diferentes países. A la manera de un arqueólogo, excava en las fuentes, aborda el objeto y levanta el velo de opacidad para involucrar a otros mundos.

Gabriela Siracusano es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA), investigadora del Conicet y docente en la UBA y en la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es directora del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la UNTREF. En el año 2006 fue distinguida con el Premio Association for Latin American Art Book Award (ALAA) al mejor libro del año 2005-2006, por el libro *El poder de los colores* (2005). Recibió, en 2003, la beca postdoctoral de la Getty Foundation y, en 2006, la Beca Guggenheim. Es directora y codirectora de numerosos proyectos de investigación entre los que se destaca "Materialidad entre Arte, Ciencia y Cultura en los Virreinos (SXVI-XVIII)", financiado por la Getty Foundation. Además, es profesora invitada en prestigiosas universidades nacionales e internacionales.

En las exposiciones *Las Entrañas del Arte: un relato material (XVII-XXI)* (2008) y *Colores en los Andes. Hacer, saber y poder* (2005), por nombrar algunos de tus trabajos, distinguimos aportes vinculados a la historia de la cultura ¿Qué recorte realizás sobre estos postulados y cómo sirvieron en tu estudio?

Mi entrada a la historia del arte colonial fue desde una mirada poco tradicional. Tal vez, por eso, pensé en otras herramientas teóricas o metodológicas para poder abordar las obras. Con esto quiero decir que entré por casualidad, ya que en todas las becas doctorales trabajé sobre el siglo xx. Cuando terminé la beca tenía que presentar la tesis. Decidí no escribir la tesis sobre eso, entré en una crisis, se lo transmití a mi director, Gastón Burucúa, y le dije que me quería dedicar a otra época. Él, muy inteligentemente, conociendo mis intereses y cuáles eran los problemas fundamentales,

hizo que me diera cuenta de que uno siempre se pregunta lo mismo. Así lo decía el profesor Héctor Ciocchini: la pregunta es siempre la misma.

A partir de ahí, mi director me invitó a la Fundación TAREA. Yo sabía que trabajaban sobre el arte colonial, pero nunca había investigado sobre este período. Me dijo que asistiera, que iba a tener contactos con profesionales químicos y que ese sería un vínculo que me iba a interesar.

Tal vez por tus investigaciones relativas a la lógica matemática y a las especulaciones físicas vinculadas al arte concreto

Sí, seguramente. Si bien nunca había trabajado con cuestiones materiales sobre el período colonial, mi tema siempre fue la relación entre el arte y la ciencia. Me interesó indagar acerca de esos universos de conocimientos por fuera del arte y correrme un poco de lo tradicional, de las fuentes tradicionales; quería cruzar fronteras disciplinares. Esto responde a la pregunta sobre por qué la historia cultural. Me puse a trabajar, empecé a encontrar un objeto de estudio. Me interesaba cómo conocieron y cómo manipulaban estos materiales los pintores y con qué saberes, qué conocimientos circulaban y qué vínculo había entre los saberes artísticos y los saberes de la alquimia, de la protoquímica, de la farmacopea, de la mineralogía, de la medicina. Eso fue lo que me empezó a interesar y me di cuenta de que dejar el mundo de la pintura solo en lo artístico era un error, porque esa gente manipulaba otros datos y vivía, día a día, con esas cosas.

Construí este objeto de estudio, las pinturas del período colonial, a través de diversos datos y llevé un gran trabajo de investigación. Por ejemplo, a través de un estudio químico sobre el blanco de plomo; las preguntas que surgieron fueron: ¿Qué ocurrió con este material en América? ¿Cómo se usaba el blanco de plomo? ¿De dónde provenía y cómo se comercializaba? Paralelamente, Gastón Burucúa me introdujo en las lecturas de Roger Chartier. Empecé, entonces, a leer un montón de textos que me brindaron herramientas. La historia cultural maneja fuentes heterogéneas de manera sincrónica y fuentes homogéneas de manera diacrónica; cruzar todo esto, para mi objeto de estudio, resultó muy funcional.

¿Qué otros métodos o autores usaste en tus investigaciones?

En el caso de Louis Marin, lo que tomé de todas sus lecturas es su *teoría de la representación*. Me sirvió para comprender ciertos objetos y algunas representaciones que se dan en el arte colonial y que son un ejemplo de esta doble dimensión de la imagen que presenta Marin. Particularmente, me sirvió para las imágenes sagradas devocionales, como la de la Virgen de Copacabana, que trabajé en mi tesis y que continué trabajando profundamente. El tema de la Virgen, de su imagen, es el ejemplo que condensa

todas estas ideas. Es decir, es una imagen devocional, sagrada, milagrosa, hecha según la tradición por mano de obra indígena, con connotaciones religiosas y políticas y, en su materialidad, condensa tradiciones españolas, locales y europeas.

En cuanto a los materiales locales, los pigmentos que tiene presentan indicios –tanto en fuentes americanas como españolas– de que esos pigmentos formaban parte de prácticas rituales. Entonces, la historia cultural con su metodología y la teoría de Marin me permitieron entender que esa imagen es, por un lado, la representación de la Virgen, y por otro lado, que tiene otra dimensión que se presenta en su materialidad como una representación y que sus propios materiales la cargan de sacralidad. Hay fuentes, como “Poema sacro”, de Fernando de Valverde, que hacen aparecer a estos pigmentos de Copacabana cargados de divinidad. A partir de esto, comencé a observar al arte colonial desde una dimensión material. No quería quedarme en la cosa técnica (si bien necesito el estudio técnico), sino que pretendía un salto a un ámbito simbólico.

Mi trabajo es ese intento por comprender qué grado de significación tiene la dimensión material en cada objeto y por qué, para cada objeto, hay una significación distinta. Lo que hice con la muestra *Las Entrañas del Arte* fue poner en juego esta idea y la trasladé a otras épocas sin necesidad de estudiar los objetos químicamente. Hay un caso que me encanta: un cuadro de una mujer [Figura 1]. Es un retrato post mórtem a partir de un daguerrotipo de ella muerta. Esta muestra estuvo ordenada por materiales. En el área de las telas –de los textiles, cuya función más tradicional es la de actuar como soporte–, esa pintura estaba puesta para mostrar la función más tradicional dentro de la cultura pictórica occidental. En la parte de metales estaba el daguerrotipo de la misma persona como modelo de la pintura y en la parte de los orgánicos –perteneciente a la misma colección del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco– había un cuadrito de un paisaje con una iglesia, un cuadrito simple, pero detallado [Figura 2]. Todo el cuadro está hecho con los cabellos de esta mujer. Ahí, el pelo adquiere una significación de presencia, de trascendencia, de recuerdo y de memoria, mientras que la imagen primera –por ser una imagen de daguerrotipo– es casi un fantasma. Esto es un ejemplo de lo que me pareció interesante hacer en aquella oportunidad.



Figura 1. Jacobo Fiorini, *Luisa Lacasa de Suárez*, óleo s/tela (1854), 98,5 x 76,5cm. Museo de Arte “Hispanoamericano I. Fernández Blanco”, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires



Figura 2. Rosendo Mendizábal, *Paisaje con iglesia*, cabellos procesado y teñidos, pigmentos vidrio y madera (1854), 33x39 cm. Museo de Arte “Hispanoamericano I. Fernández Blanco”, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

¿Cómo se trabaja este enfoque, en particular, el estudio de la dimensión material y simbólica del arte colonial, en otros países de Latinoamérica? ¿Qué similitudes o diferencias encontrás?

Actualmente, dirijo un proyecto desde hace unos años, subvencionado por la Fundación Getty de Estados Unidos. Tiene como objetivo reunir, durante tres años, a diferentes personalidades de diversas disciplinas, como historia del arte, museografía, química, física y restauración, que trabajen esta cuestión material en el periodo colonial americano. Esta es una mirada relativamente nueva, pero conozco a mucha gente que realiza diferentes cosas, algunos no tienen las posibilidades técnicas y están aislados. El objetivo era que se presentaran, que intercambiaran información, que conocieran las metodologías y las técnicas analíticas y que discutieran acerca de lo material en el arte colonial en pos de una futura exposición.

La relación entre la conservación y la química viene desde hace mucho tiempo. En general, la conservación le pide a la química un dato; ésta se lo da y el restaurador interviene, pero allí termina la relación entre ambas disciplinas. Esto es diferente porque es investigación y es poner en diálogo a una disciplina con múltiples disciplinas y profesiones. Así, en el intercambio, podemos arribar a ciertas conclusiones en común.

Además, existen químicos muy desarrollados o historiadores del arte que no ponen en juego los intercambios. Durante mucho tiempo la historia del arte no le dio la merecida importancia al arte colonial. Ahora empezaron a desarrollarse trabajos en Chile; los casos de Perú y de Bolivia son interesantes por el material y porque hay pocos equipos interdisciplinarios trabajando. Nosotros trabajamos en Bolivia con la gente del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Muebles (Cenacore-BM). Gracias a Carlos Rúa ingresé al camarín de la Virgen de Copacabana y pude estudiarla. Su participación en el equipo no fue menor. Mi último libro, *La Paleta del Espanto* (2010), fue posible gracias a la colaboración de Carlos Rúa, trabajamos en equipo. En Bolivia todavía no tienen nuestro equipamiento y lo que hicimos fue una colaboración mutua, ya que accedimos a los bienes y les brindamos los estudios para su patrimonio.

¿Cómo realizan los recortes de las investigaciones y cómo establecen el corpus de obras para las mismas?

En general, no utilizo obras que lleguen a TAREA, salvo algunos casos. Hay un caso muy reciente que fue incluido en un proyecto que armé, un caso muy interesante. Hace dos años llamé al párroco de la Iglesia de San Ignacio de Loyola a TAREA. Pidió ayuda porque había encontrado un cuadro dentro de una pared que pertenecía a un retablo del siglo XVIII; en la pared que sostiene el retablo había un hueco y estaba la

DIALOGOS

pintura. Efectivamente, era un cuadro que formaba parte del retablo. Sumado a eso, él comentó que había algo en otro retablo, en el banco del altar, a un metro y medio de profundidad. Nos dirigimos al lugar y sacamos bolsas con escombros y con pedazos de un lienzo. No bien lo llevamos a TAREA nos dimos cuenta de que era un cuadro deshecho, todo fragmentado. Lo ordenamos y se formó la cara, un brazo; hasta que comenzó a aparecer la figura de un santo o de alguien parecido. Después, por los atributos iconográficos, vimos que se trataba de un beato y que tenía algo que parecía una flor. Por eso pensamos, rápidamente, que se trataba de San Luis Gonzaga. El mismo día llamamos al profesor Héctor Schenone, quien conocía muy bien ésta pintura. Él nos dijo que, efectivamente, era el cuadro de Luis Gonzaga que estaba perdido desde los años cuarenta. Schenone recordaba que ese cuadro tenía que estar en la iglesia y que cuando él fue ya no estaba, lo único que quedaba era el bastidor y unos pedazos rotos de los costados (pedazos que en ese momento retiró y donó al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco).

Además de presentarse fragmentado hasta en su condición de objeto –ya que tiene una parte en el Fernández Blanco y otra en TAREA– su propia materialidad es interesante, ya que la pintura presenta sectores que fueron incinerados. Suponemos que es un testimonio de los incendios ocurridos, en junio de 1955, en la Iglesia de San Ignacio.

Realizamos un estudio histórico en relación con la representación del santo y con el desuso de la devoción y, consecuentemente, lo relacionamos con el tipo de retablo tramoya en el que los cuadros subían y bajaban según el programa religioso. Desde nuestra perspectiva, en algún momento ese mecanismo se rompió y la imagen cayó. Sumado a que, seguramente, la devoción dejó de ser funcional.

Este es un caso fascinante, el cuadro del beato ahora está reconstruido y representa un trabajo maravilloso de las restauradoras. Hay que destacar la decisión que se tomó respecto a qué se hacía con esta obra, ya que eran múltiples fragmentos. Mi propuesta fue discutir la intervención y preguntar qué representaba el objeto: una obra de arte o un documento histórico. Sobre esta base, se estableció el criterio de conservación que se iba a utilizar. De este modo, privilegiamos la idea de que el cuadro es un documento histórico; por lo tanto, se propuso una técnica de restauración que fuera reversible. El procedimiento utilizado consistió en re-entelar los fragmentos, para volver evidentes las uniones. También se utilizó el bastidor original en el que se aprecian las marcas del incendio.

La tela que corresponde a la imagen del santo se pegó con una técnica especial, ya que puede ser despegada del soporte sin dañar la imagen. En fin, este un modo de encontrarse con los objetos, luego hay otros modos que aparecen durante la investigación. A partir de esto último, comencé a revisar los diferentes corpus de obras con los que trabajé durante los últimos años y encontré que todos tenían en

común una manera de *ser objeto*. Por ejemplo, hay todo un grupo que son objetos que por algún motivo se fragmentaron y hay otros cuya fragmentación no está a la vista. Luego, encontré otros que fueron modificados y que resultan en otro objeto. Finalmente, reuní objetos transferidos. Por ejemplo, existe el caso de un retablo –considerado el más antiguo de Bolivia– de la Iglesia de San Francisco, La Paz. Actualmente, se considera que este retablo se encuentra en un pueblo cerca de Titicaca. Deduje que el retablo de La Paz se encontraba en Titicaca, por mis investigaciones sobre los pigmentos utilizados por Tito Yupanqui en la imagen de la Virgen de Copacabana. Los estudios realizados al retablo de Titicaca y las fuentes escritas dan cuenta de que ambos trabajos fueron realizados con idénticos materiales por Tito Yupanqui en La Paz, en 1582.

Para realizar estos trabajos y estas categorizaciones se necesita trabajar en grupo, socializar las incógnitas y las intervenciones. Para concluir, podría decir que esta última es la manera con la que me encuentro con los objetos.

Evidentemente en tus investigaciones es fundamental el trabajo en equipo para establecer estos entramados de materialidades y de sentidos. ¿Cómo comenzás a involucrarte, específicamente, en lo material?

El eslabón que permitió hacer este anclaje en lo material fue la figura de Alicia Seldes, doctora en Ciencias Químicas, pionera en los estudios químicos aplicados al arte con el uso de equipamiento especializado. Fue con ella con quien comenzamos a trabajar y con quien hice mis primeros trabajos. La especialidad de Alicia era la química orgánica. En este campo, el trabajo con los materiales orgánicos es lo más difícil, trabajar sobre lacas que provienen de una planta o de un insecto, con resinas con las que se mezclan los pigmentos (provenientes del reino vegetal) es algo muy complejo. Alicia armó ese vínculo y ese equipamiento en la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA.

Ella falleció en el año 2003, para todos fue muy duro. Sin embargo, trabajó con quien hoy es mi socia y compañera, Marta Maier. Gracias a Alicia nos unimos y trabajamos juntas desde hace muchos años. Acabamos de ganar un concurso para generar y dirigir un Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura dentro del Instituto de Arte y Cultura Norberto Griffa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTRF). Yo lo dirijo y Marta es la codirectora. Es un centro que va a unir múltiples disciplinas. No está orientado, necesariamente, al arte colonial. En sus fundamentos está pensado desarrollar investigaciones sobre materiales artísticos, especialmente, sobre materiales modernos y contemporáneos. La idea es hacer una *materioteca* contemporánea y, para esto, también es muy importante que se abra una convocatoria a artistas para conocer y para intercambiar sus conocimientos con relación al vínculo y al trabajo con los materiales. De eso va a tratar este nuevo Centro.

Esta conformación de un nuevo centro de investigaciones que aborda la cuestión material puede dar cuenta de un interés genuino en estas prácticas. ¿Dónde considerás que radica, actualmente, el interés de los jóvenes investigadores?

Veo cada vez más –y me pone muy contenta– que si bien hay un interés marcado por lo moderno y por lo contemporáneo, también existe un interés –y no es excluyente– por analizar los objetos artísticos desde diferentes perspectivas. A veces, la gente cree que porque no tiene acceso a ciertos equipamientos no puede hacerlo. Considero que esto no es así, ya que solo con mirar un objeto y con advertir su condición material desde un examen visual o táctil hay un montón de cosas que se pueden extraer de la historia de ese objeto y su función. Por ejemplo, al cabello de la mujer –que usé antes como ejemplo– no le realicé ningún estudio, simplemente, miré y dije: “Este objeto tiene esta condición”.

En general, muchos jóvenes encuentran en los estudios sobre la materialidad aportes que enriquecen sus investigaciones, aunque este no sea su tema central. En este sentido, considero que el análisis del arte contemporáneo desde la dimensión material en términos de su función, de su significación, de su grado de trascendencia en el tiempo, no invalida otros estudios sobre las instituciones o el mercado, sino que los complementa.

Esta dimensión de lo material, en los últimos veinte años, comenzó a aparecer también en textos teóricos relevantes, como en los de Hans Belting, Georges Didi-Huberman y Victor Stoichita, entre otros.

Tal vez podemos rastrear los primeros antecedentes del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura en la exposición *Las Entrañas del Arte* ¿Cuáles fueron las repercusiones de los contactos entre objetos pertenecientes a la época colonial y producciones actuales?

Para comenzar, debo decir que las exposiciones que he curado siempre tuvieron que ver con un trabajo de investigación previo. No tengo tanta experiencia como curadora. *Colores en los Andes* fue la condensación de mi tesis puesta en un espacio museal. El objetivo era contar, brevemente, ese recorrido teórico que armé. En ambas muestras, *Colores en los Andes* y *Las Entrañas del Arte*, el protagonismo no estuvo en los objetos, sino en lo material. En la primera muestra fueron los pigmentos; en la segunda, los materiales.

En el caso de las exposiciones, considero que el historiador tiene en la cabeza conceptos, ideas, objetos y cosas que se vinculan con esas ideas, pero solamente cuando eso se instala en el espacio físico el relato empieza a cobrar forma y se modifica. En lo personal, no tengo mucha experiencia con las cuestiones prácticas de la actividad curatorial; para esto trabajo, en general, con quien es un amigo, el museógrafo

Patricio López Méndez. Con él tengo un entendimiento maravilloso, es quien da forma a las exhibiciones y, entre los dos, las ajustamos. En el momento en el que uno está en el montaje –colgando– es cuando el diálogo sucede concretamente, por ejemplo, entre un objeto antiguo y uno moderno. Si bien había provocado ese encuentro, allí me di cuenta de esta relación y nunca imaginé lo que iba a suceder cuando tuviera a los dos juntos, no solo lo que me provocaba a mí y lo que me hacía reflexionar sobre cosas que no había pensado, sino lo que le pasaba a la gente y a los artistas. Más de un artista me dijo que nunca se le había ocurrido que su obra pudiera tener esa subjetivación y que al lado de *lo otro* tenía otro significado. En esos cruces las obras cobran una dimensión distinta.