

TEMAS

D E L A A C A D E M I A

ARCHIVOS. POLÍTICAS Y POÉTICAS

COORDINADORA: ANDREA GIUNTA

MARIANA CASTAGNINO - VICTORIA LOPRESTO ■ LAURA MALOSETTI COSTA - SANDRA SZIR

ALBERTO BELLUCCI ■ MELANIE PLESCH ■ CINTIA MEZZA

MARÍA CRISTINA ROCA ■ MARIANA GIORDANO - EMANUEL CANTERO ■ LUIS ABRAHAM

PATRICIA MÉNDEZ ■ FERNANDO DIEZ ■ ELENA OLIVERAS ■ MARÍA GUILLERMINA FRESSOLI

SERGIO BAUR ■ AGUSTÍN DIEZ FISCHER - ANDREA GIUNTA ■ MARTÍN PAZ



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2023

TEMAS

D E L A A C A D E M I A

ARCHIVOS. POLÍTICAS Y POÉTICAS

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPÚBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2023

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Matilde Marín

PRESIDENTA

Juan Travník

VICEPRESIDENTE

Sergio Alberto Baur

SECRETARIO GENERAL

Marta Penhos

PROSECRETARIA

Julio Martín Viera

TESORERO

Gracia Cutuli

PROTESORERO

Andrés Javier Bonelli

SECRETARIO GENERAL

Mariano Schenone

ASISTENTE

María Carolina Pianelli

SECRETARÍA ADMINISTRATIVA

Mariana A. Castagnino

SECRETARÍA DE ACCIÓN CULTURAL Y FONDO PATRIMONIAL

Claudia Fagaburu

ASISTENTE

Emilce García Chabbert

BIBLIOTECA

Gregorio Martín Sáenz

DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

Guillermo Walter Torres
Florisa A. Ramírez Cabral

SERVICIOS GENERALES

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes

Coordinación Académica y edición

Marta Penhos

Coordinación del número

Andrea Giunta

Asistente de edición

Claudia Fagaburu

Diseño

Gregorio Sáenz

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos, para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Temas de la Academia : archivos : políticas y poéticas / Mariana Aurora Castagnino ... [et al.] ; compilación de Andrea Giunta ; Marta Penhos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-612-128-0

1. Análisis de Políticas. 2. Archivología. I. Castagnino, Mariana Aurora.
II. Andrea Giunta, comp. III. Penhos, Marta, comp.
CDD 700.2

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

email: info@anba.org.ar

www.anba.org.ar

ÍNDICE

Matilde Marín y Marta Penhos	7	PRESENTACIÓN
Andrea Giunta	9	INTRODUCCIÓN
Mariana Castagnino - Victoria Lopresto	19	EL PATRIMONIO DOCUMENTAL DE LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES: ESTRATEGIAS PARA SU PUESTA EN VALOR Y APERTURA
Laura Malosetti Costa - Sandra Szir	33	LA PLUMA, EL LÁPIZ Y EL OJO. HERRAMIENTAS Y PRÁCTICAS DE UN HISTORIADOR EN EL ARCHIVO PERSONAL DE ADOLFO LUIS RIBERA (1920-1990) - ANBA
Alberto Bellucci	41	UNA COLECCIÓN QUE SE SUMA AL ACERVO DE LA ANBA
Melanie Plesch	47	LA COLECCIÓN ALBERTO GINASTERA EN LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
Cintia Mezza	57	VIDA LATENTE: EL ARCHIVO KLEMM FONDO, COLECCIONES E HISTORIAS QUE COMIENZAN A SER CONTADAS
María Cristina Rocca	73	ARCHIVOS DE ARTE EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA: POLÍTICAS Y GESTIONES
Mariana Giordano - Emanuel Cantero	85	EL ARCHIVO FOGONERO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD ESTÉTICA Y POLÍTICA EN EL CHACO

Luis Abraham	97	LOS ROSTROS DE LA TIERRA. EFECTOS DE ARCHIVO
Patricia Méndez	103	CEDODAL: UN ARCHIVO QUE RECUPERA LA MEMORIA ARQUITECTÓNICA LATINOAMERICANA
Fernando Diez	117	MARTHA LEVISMÁN Y LOS ARCHIVOS DE ARQUITECTURA
Elena Oliveras	123	ARCHIVISMO Y ESTÉTICA DEL ARCHIVO ENTRE EL <i>STUDIUM</i> Y EL <i>PUNCTUM</i>
María Guillermina Fressoli	137	REFLEXIONES EN TORNO A LAS PRÁCTICAS DEL TALLER DE ARTISTA COMO ARCHIVO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO LOCAL
Sergio Baur	151	EL ARCHIVO IMAGINARIO DE NORAH BORGES
Agustín Díez Fischer - Andrea Giunta	165	ARCHIVOS DE ARTE, PROBLEMAS Y PROPUESTAS
Martín Paz	179	EL ARCHIVO IIAC DE LA UNIVERSIDAD DE TRES DE FEBRERO

Presentación

MATILDE MARÍN

PRESIDENTA DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE BELLAS ARTES

MARTA PENHOS

SECRETARIA DE PUBLICACIONES
Y CONFERENCIAS

Con el presente número de *TEMAS de la Academia* alcanzamos veinte entregas desde que, en 1999, comenzó a publicarse esta revista-libro con frecuencia anual. En aquel momento, bajo la presidencia de Nelly Perazzo, la Academia Nacional de Bellas Artes buscó reemplazar el *Anuario*, que incluía, además de una variedad de contenidos, información sobre el desarrollo de actividades internas de la entidad. La nueva publicación tendría un perfil más homogéneo, con preeminencia de artículos nucleados en torno a un asunto. Así, el número I plantea un recorrido sobre el “Diseño: ¿estética del siglo XX?”, en homenaje a Basilio Uribe, quien había fallecido en 1996 cuando era presidente de ANBA. Uribe fue una figura de referencia “para abordar el diseño en nuestros días [...] y las discutidas relaciones que mantiene con el arte y con la ciencia”, según palabras de Rosa María Ravera y Ricardo Blanco, los curadores de ese número inaugural.

TEMAS se integró entonces al programa de publicaciones de la Academia, comprometida en sostener la producción y circulación de trabajos que examinan diferentes aspectos y expresiones del arte en el país. Dentro de ese programa se encuentran los pioneros *Documentos de Arte Argentino* y *Documentos de Arte Colonial*, aparecidos los primeros desde 1939 y los segundos desde 1944, una época en la que la ANBA, creada en 1936, se encontraba en un proceso de consolidación institucional; la serie *Patrimonio Artístico Nacional*, dedicada a relevar y difundir el patrimonio mueble de las distintas regiones de la Argentina, proyecto que comenzó en la década de 1970; y la *Historia General del Arte en la Argentina*, que se aboca desde la década de 1980 a historiar todas las manifestaciones artísticas, y cuyo tomo XIII, que tomará el periodo 2000-2020, se encuentra en proceso de escritura.

Con una identidad específica que la distingue de estas otras producciones, *TEMAS* se propone brindar una mirada actual y dinámica sobre un asunto en forma de *dossier*. Las dos últimas entregas, aparecidas en 2021 y 2022, recogen reflexiones sobre “El arte en el espacio público” y “Pandemia. Mientras tanto y después”. Ello se complementa con secciones variables, por ejemplo: entrevistas, reseñas, comentarios musicales y obituarios.

En estos veinte volúmenes hemos contado con contribuciones de excelencia por parte de miembros de ANBA, así como de autores y autoras externos, argentinos y extranjeros, que han enriquecido la revista en relación con el tema central de cada año. De este modo han estado representadas diferentes miradas provenientes de la investigación, la docencia, la crítica, la gestión y otras áreas de acción del campo artístico y cultural local e internacional.

Ejemplares impresos de *TEMAS* se distribuyen regularmente en bibliotecas, universidades, fundaciones y otras instituciones culturales y educativas en todo el país. Además, el acceso a cada número es facilitado en formato digital a través de la página web de la ANBA, así como de diversas publicaciones en línea dedicadas al arte.

Este breve racconto de dos décadas es preámbulo a la presentación del número XX de *TEMAS*, con el cual volvemos a la idea de un trabajo en equipo, similar al que dio a luz aquel número I que contó con curadores. En esta ocasión, a la tarea de edición, que tradicionalmente ejerce el/la secretario/a de la Comisión de Publicaciones y Conferencias, sumamos la coordinación del *dossier* “Archivos. Políticas y poéticas” a cargo de la académica de número Andrea Giunta.

Nos da satisfacción intervenir una vez más en la escena artística y cultural con reflexiones y debates que colaboran en la construcción de conocimiento y en la valoración de nuestro arte del pasado y el presente.

Introducción

ANDREA GIUNTA
ACADÉMICA DE NÚMERO

Los archivos de arte han adquirido relevancia en los espacios del arte argentino. ¿Qué hacer con los documentos sobre la vida y la obra de artistas, sobre la historia de las instituciones? La pregunta se formula con urgencia en la contemporaneidad. Aunque los archivos siempre existieron —las instituciones generan archivos; la vida de cada artista genera archivos—, el análisis de su conservación y de sus usos ha pasado a ser un tema central en el arte. En esta edición de *Temas* de la Academia Nacional de Bellas Artes se abordan muchas de las problemáticas que involucran los archivos. En su formación inicial, generalmente se vinculan a la iniciativa de un grupo de personas que asumen la tarea en forma voluntaria, casi como una gesta. Rescatar, cuidar, democratizar, son palabras que involucran programas positivos. Para llevar adelante dichas tareas, es preciso crear instituciones, modificar las existentes, generar equipos y recursos, además de alianzas para mover estructuras consolidadas y hacer lugar a reservorios que existían de hecho, pero que no tenían un estatuto diferenciado. En la conformación de un archivo se pasa de la latencia de los materiales a su existencia pública. Una existencia, incluso, estelar. El “giro archivístico” constituye un horizonte cultural transnacional en el campo del arte. Los museos compran y exhiben archivos. Las memorias conservadas en los sobres de los archivos institucionales se despliegan en vitrinas junto a las obras, como puede verse en estos días en la exposición sobre el Informalismo que presenta el Museo de Arte Moderno. Allí se ubicaron en una vitrina las páginas de la carta que Marta Minujín escribió a Hugo Parpagnoli desde París, cuando en el Passage Ronsin quemó las obras que había realizado, antes de regresar a Buenos Aires. Esos papeles portan un sentido autoral y una presencia que suman capas de sentido a la obra. En tanto en las fotografías vemos personas quemando objetos, en la carta accedemos a la textura con la que las palabras nos acercan al acontecimiento. Los archivos contienen pruebas y afectos, nos ponen en contacto con el pasado desde documentos que sentimos certeros.

Muchos archivos del arte argentino han adquirido visibilidad a partir de investigaciones realizadas en las universidades. Investigadores singulares “descubren” un archivo y contribuyen a hacerlo público. Como se verá en los capítulos de esta edición de *Temas*, una vez que se adquiere la certeza de que los documentos encontrados son importantes, se llevan adelante tareas con visos heroicos para conservarlos, clasificarlos, abrirlos a la sociedad y a otros investigadores. Los archivos generan equipos de trabajo, publicaciones, conferencias y usos poéticos. Es el interés, la fascinación por el detalle que clarifica, por las historias secretas, por el conocimiento que emana de un rastro en principio desapercibido o intrascendente, el que impulsa la continua formación de archivos.

En nuestro país existía la percepción de que todo se perdía, de que no contábamos con la voluntad pública por cuidar nuestro pasado. No es que no haya verdad en esta idea generalizada. Son muchos los relatos sobre tesoros arrojados a los volquetes. No era tampoco habitual la responsabilidad cívica capaz de relacionar el coleccionismo privado de archivos con la accesibilidad imprescindible para estudiarlos. Sin embargo, como se verá en estas páginas, muchas son las iniciativas que se encuentran activas, muchos los proyectos que han cambiado el paisaje de los archivos de arte en nuestro país. En tal transformación han actuado personas, universidades, instituciones artísticas, fundaciones, que trazan una trama que se extiende y que hace del archivo una articulación central en el arte argentino contemporáneo.

Hemos ordenado las contribuciones en cinco secciones que abordan 1) los archivos de la Academia Nacional de Bellas Artes; 2) los archivos que se encuentran en distintos centros del país (Córdoba, Chaco, La Pampa); 3) los archivos de arquitectura; 4) las poéticas y los imaginarios que generan los archivos; 5) los archivos que generan y resguardan las universidades públicas.

Archivos de la Academia Nacional de Bellas Artes

El artículo escrito por Mariana Castagnino y Victoria Lopresto, “El patrimonio documental de la Academia Nacional de Bellas Artes: estrategias para su puesta en valor y apertura”, cubre en detalle la historia de la formación de este acervo documental y las iniciativas que se llevan adelante para su conservación y apertura a la comunidad. Constituida por un decreto presidencial del 1ero de junio de 1936, desde sus comienzos la ANBA propuso la creación de un inventario de las colecciones públicas y privadas del territorio nacional. El mismo incluía monografías y documentos gráficos entre los que destaca el archivo fotográfico que entre 1938 y 1954 estuvo a cargo del fotógrafo Hans Mann, quien relevó obras en Argentina, Bolivia y Perú, y dejó más de 6000 fotografías. La ANBA formó una diapoteca que en los años noventa comenzó a ser reemplazada por registros digitales. Entre sus tesoros cuentan los legajos de sus académicos, Héctor Schenone, Horacio Butler, Alberto Ginastera, Ernesto de la Cárcova, entre otros. En 2010 se realiza el primer registro del Fondo Patrimonial de la Academia, en 2018 el diagnóstico de sus materiales fotográficos, en 2019 el acondicionamiento de las áreas de guardado, y en 2022 se encara una política de largo plazo para fortalecer el rol de custodia, guarda, conservación y tratamiento archivístico de un extraordinario acervo documental. Proyectos como los que se vienen llevando adelante en relación con los fondos de Ernesto De la Cárcova, Alfredo Fernández Garaño y María Teresa Ayerza han permitido, a partir de exposiciones, poner estos repositorios en contacto con la comunidad.

La contribución de Laura Malosetti Costa y Sandra Szir, titulada “La pluma, el lápiz y el ojo. Herramientas y prácticas de un historiador en el archivo personal de Adolfo Luis Ribera (1920-1990) – ANBA”, se enfoca en el archivo de este historiador, quien fuera académico de número desde 1973 hasta su fallecimiento en 1990, y cuyos fondos ingresan a la institución en 2017, donados por Stella Maris Bande de Ribera. Como señalan las autoras, Ribera fue “profesor, investigador y gestor en museos y otras instituciones vinculadas a la cultura, y tuvo un papel significativo en la constitución de la disciplina en un periodo de institucionalización”. Desde 2022 comienzan el procesamiento cuidadoso del archivo, que realizan como historiadoras, no como archivistas, para iluminar cuáles han sido las contribuciones de Ribera. Él, junto a Héctor Schenone, inauguró una tradición historiográfica dedicada a las artes visuales del período colonial y el primer siglo de vida independiente de la Argentina. Ambos fueron discípulos de Ju-

lio E. Payró y lo acompañaron en la fundación de la Carrera de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1963, en la que Ribera tuvo una destacada labor docente. Fue también autor de una extensa bibliografía en gran parte publicada por la ANBA. Y fue también el primer historiador del arte que dedicó atención a los fotógrafos, ilustradores, tallistas, marmoleiros, orfebres, doradores y carpinteros que construyeron una cultura visual en la Argentina desde fines del siglo XIX. El rastreo documental y hemerográfico que Ribera realizó en el territorio nacional sentó las bases para la gestación de una historia social del arte argentino. Las 52 cajas que se conservan, junto a los extensos ficheros en los que se cruzan distintos saberes, permiten recuperar el proceso de trabajo de este historiador central en el desarrollo de la historia del arte en nuestro país.

También centrado en los fondos documentales de la ANBA, Alberto Bellucci escribe sobre la colección de exlibris donada por el bibliófilo, coleccionista e investigador Bernardo Lozier Almazán en 2022. En su texto, “Una colección que se suma al acervo de la ANBA”, explica que se trata de una colección de 824 originales que incluye ex libris de bibliófilos argentinos, sudamericanos y europeos, especialmente franceses y españoles. Además, la donación incluye ex libris de organismos institucionales y dos libros antiguos. Este acervo recorre el arco temporal que va de 1800 a 1951. El autor nos recuerda la historia del ex libris desde el siglo XVI, vinculado al surgimiento de la imprenta un siglo antes, y también destaca su condición autónoma, en relación con el universo artístico-decorativo. En el ensayo se reponen historias de los ex libris vinculados a distintas personalidades de la cultura. Entre sus autores se encuentran los artistas Alejandro Sirio, el catalán Josep Triadó y Mayol, Alfredo Guido y Luis McGarrell, entre otros. Las reproducciones y los análisis incluidos en el texto permiten apreciar la diversidad de estilos, la condensación alegórica de muchas representaciones y la exquisitez de estas imágenes que en el pequeño formato cruzan múltiples referencias.

Entre los archivos de la ANBA también destaca el de Alberto Ginastera, formado por cuatro cajas de documentos donados por la familia de su hermana que constituyen uno de los acervos más importantes que existen para el estudio del compositor argentino. Melanie Plesch revisa en su artículo “La colección Alberto Ginastera en la Academia Nacional de Bellas Artes” las tareas de acondicionamiento y ordenamiento que realizó entre 2017 y 2019, previo a la

pandemia que interrumpió su trabajo. En este texto se describen los materiales, se los coloca en sus contextos, se realizan ponderaciones sobre la correspondencia, las cartas institucionales, los borradores de textos publicados, los escritos que podrían ser inéditos, los guiones radiales, la colección de artículos sobre la recepción de su obra temprana, algunos materiales que permiten confirmar atribuciones, y también entrevistas al destacado compositor. Como señala la autora, estos materiales permiten aproximarse a una textura que va más allá de la partitura, señalando “aspectos culturales, intelectuales, sociales y políticos del entorno” que rodea la obra.¹ En el archivo hay documentos de índole personal, en los que puede observarse la caligrafía de Ginastera. Todos estos materiales se ordenan en cinco grupos: correspondencia, escritos, fotografías, documentos hemerográficos y *memorabilia*. Las precisiones comparativas sobre los archivos de Ginastera permiten valorar la importancia de este fondo documental. También proporciona la autora un análisis preliminar sobre el estado de conservación y sobre las tareas a realizar. Tal acondicionamiento facilitará las consultas futuras, que generarán hipótesis y perspectivas diversas.

La ANBA es albacea administrativa de la Fundación Federico J. Klemm y parte del consejo de administración que acompaña la continuidad de las tareas de la fundación. Reúne una importantísima colección de obras de arte internacional y argentino que, cuando se haya hecho uso de los recursos financieros con los que actualmente cuenta, pasará a integrar el acervo de distintas instituciones del arte argentino. Junto a esta colección se encuentran los archivos que conservan el fondo personal del artista. En su artículo “Vida latente: el Archivo Klemm. Fondos, colecciones e historias que comienzan a ser contadas” Cintia Mezza nos coloca ante las disyuntivas que genera la apertura inicial de un archivo y la delicada tarea de observar y crear los criterios apropiados para su conservación y uso. Se trata del archivo de una figura polifacética, que intervino entre los años sesenta y noventa, entre el Di Tella y la creación de contenidos vinculados al arte para la televisión, y que se ofrece como repositorio intenso, no solo por el crucial período que cubre, sino también por la perspectiva *queer* que señala su marca autorial. Junto a este archivo se encuentra el que se produce por la gestión de la institución desde su funcionamiento como galería hasta el presente. Como nos señala

la autora, en los meses del ASPO, durante el Covid19, se produjo un salto digital en la gestión del archivo que hizo accesible los documentos de la historia del Premio Klemm y la digitalización de los programas de televisión. Este fondo se autorrepresenta como parte de un universo en red, con imágenes liberadas de uso abierto. El trabajo en etapas anuales o bianuales ha permitido el ordenamiento del fondo institucional de la Fundación, de la Galería, de la biblioteca y el personal del artista. También se han podido procesar los fascinantes collages que Federico elaboraba para la realización de sus propias obras y que tuvimos oportunidad de apreciar durante la exposición realizada en 2022 en homenaje del artista.

Archivos federales

En muchos espacios culturales de la Argentina se desarrollan sólidas iniciativas institucionales. María Cristina Rocca analiza en detalle una trama significativa de archivos institucionales de la ciudad de Córdoba, pertenecientes al Museo Emilio Caraffa, al Museo Genaro Pérez, a la Escuela Figueroa Alcorta de la Universidad Provincial de Córdoba, a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, al Museo Horacio Álvarez, a la Fundación Rosalía Soneira y Damián Linossi Soneira. La autora destaca la antigüedad de los archivos de Córdoba, que conservan documentos desde 1574, mientras que los archivos institucionales de arte son de constitución más reciente. Su impulso, ligado a la investigación, busca consolidar políticas que garanticen la conservación y la accesibilidad. La perdurabilidad en el tiempo de las políticas de archivos resulta central. Desde el punto de vista metodológico, la autora trabaja con fuentes orales, a partir de entrevistas semiestructuradas a quienes tuvieron intervención en la formación de estos archivos y en el diseño de sus políticas institucionales. Se aporta así un análisis texturado por la voz de quienes tuvieron que evaluar opciones y tomar decisiones. Como sucede en muchas instituciones de nuestro país, las de Córdoba, especialmente el Museo Caraffa, están abiertas a las donaciones de fondos documentales de artistas. Se destacan también los procesos de digitalización en curso y la apertura paulatina de los archivos, así como la red con otras instituciones y con investigadores externos.

Mariana Giordano y Emanuel Cantero analizan la acción cultural desarrollada en Chaco por el Fogón de los Arrieros entre 1949 y 1970. Se trata, señalan los autores, de un espacio de “producción artística, de tribuna intelectual, de coleccionismo y de gestión cul-

1. Algo que, por cierto, también se analiza en la investigación sobre Ginastera de Esteban Buch en *The Bomarzo affaire. Ópera, pervisión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

tural”, una “isla de la modernidad” en el territorio del Chaco, provincializado en 1951. El análisis se centra en dos subfondos del archivo del Fogón, el de correspondencias y el de fotografías, que les permiten analizar “el carácter poético y mutante del archivo fogonero, su expansión al Boletín y a la principal superficie de visibilidad del Fogón: su expografía”. Se trata de un archivo que se gestó al ritmo de la actividad de la institución, cuyas secciones se fueron organizando acorde a la dinámica informal que señaló su desarrollo. Se enciende la alarma cuando leemos la descripción del estado de alto riesgo de conservación en el que se encuentra. La descripción de su riqueza, del material testimonial, correspondencia y fotografías, junto a la reconstrucción de su historia, permiten medir la importancia de este repositorio documental y la pérdida que significaría su desaparición. Entre sus materiales, los autores destacan los proyectos de fotografía de Grete Stern que permiten observar la expografía, caracterizada por la reunión y vinculación de elementos eclécticos. Crean el concepto de “archivo de vecindad” para referirse, por ejemplo, a la coexistencia de “un pastel de Gino Severini junto a la reproducción de una carta de la crítica y periodista Blanca Stábile —cuyo original se encuentra en el archivo—, donde se refiere a la donación de la obra y la historia de la misma”. Este artículo permite sostener que la especificidad de cada archivo requiere de conceptos y herramientas que permitan analizarlo y conservarlo.

En su contribución “Los rostros de la tierra. Efectos de archivo”, Luis Abraham aborda los archivos de la provincia de La Pampa: el Archivo Histórico Provincial Profesor Fernando E. Aráoz; el Archivo Histórico Municipal Hilda París, de la ciudad de Santa Rosa; el de las Bibliotecas Populares de varias ciudades; los archivos de diarios, notariales, judiciales. El artículo repasa archivos fotográficos de la Fototeca Bernardo Graff y su relevancia para conocer “poblaciones, estancias, escuelas rurales o hasta familias que vivían en lejanos parajes solo rodeados de sus cabras y sus vacas” antes de que se fundara, como tal, la provincia. Al mismo tiempo, los conflictos familiares o el desconocimiento de las condiciones necesarias de guardado provocaron la desaparición de archivos fotográficos que borran pedazos de nuestra historia. También se ha perdido información valiosa, a veces por decisiones de burócratas que ordenaron la quema de documentación anexa a fotografías. Al contrario, las publicaciones que reúnen archivos dispersos actúan a modo de salvaguarda, tal como sucede con el libro *Los rostros de la tierra. Iconografía indígena de La Pampa, 1870-1950* de José Carlos Depetris y Pedro Eugenio Vigne, que reúne rastros de muchos

archivos fotográficos. Este volumen permitió aproximaciones contemporáneas a sus fotografías realizadas por Luis Bénédict (Buenos Aires), Gabriel Vázquez (Río Negro), Carlos Giusti (Provincia de Buenos Aires), Miguel García (Toay), y el propio José Depetris, del grupo Tierra Ranquel, y del Equipo “A” (*Equa*) que integra el autor del artículo junto a Rosa Audisio en la ciudad de General Pico. Se introducen así aspectos relativos a los usos poéticos y artísticos de los archivos. En tal revisión los pasados se activan.

Archivos de arquitectura

Sin duda, el CEDODAL es el archivo de arquitectura y urbanismo dedicado a América Latina más importante del continente. Patricia Méndez analiza sus orígenes y su magnitud en el ensayo “CEDODAL: un archivo que recupera la memoria arquitectónica Latinoamericana”. Ella destaca la fuerza colectiva y profesional que en la década del setenta llevó a recuperar los documentos que respaldan la historia de la arquitectura, impulso que fungió en la creación, en 1995, del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana. Un centro que reúne la colección hemerográfica más completa del continente, con publicaciones que cubren desde el siglo XIX hasta el presente, mientras que guarda documentos datados desde el siglo XVII. Reúne también un centro de investigación autárquico dedicado a la arquitectura de la tierra. Gran parte del repositorio de este centro fue donado a la Universidad Nacional de Tucumán. La gestión de este archivo introduce un tema nuevo en nuestro *dossier*: la cantidad de acuerdos con instituciones internacionales (como la UNESCO y la OEA) que amplían el sentido de responsabilidad institucional. También destaca la constitución de una Red de Archivos de Arquitectura Argentina y de otra latinoamericana, desde la cual se llevaron adelante iniciativas para frenar la salida de archivos al exterior. Se suma a esto la apertura de delegaciones del CEDODAL en Granada, Montevideo, Lima y Bogotá. Boletines, cursos, seminarios, junto a la convicción solidaria y la responsabilidad social caracterizan el acervo y la dinámica de esta compleja y comprometida iniciativa durante sus muchos años de existencia. Parte de su acervo pasó a la sede de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura en Buenos Aires (2016) y a la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina (2021), generándose así un círculo virtuoso entre instituciones que garantizan la conservación, clasificación y apertura a los investigadores y a la sociedad en general.

Proyectos que comenzaron como iniciativas focalizadas también se expandieron a otras de gran aliento y alcance. En su artículo “Martha Levisman y los archivos de arquitectura” Fernando Diez aborda el caso del archivo de Alejandro Bustillo guardado por la arquitecta Martha Levisman, fundadora de ARCA, una institución de gran relevancia para la conservación de la historia de nuestra arquitectura. Su iniciativa culminó en la organización de la exposición que en 1988 realizó sobre Bustillo en el Museo Nacional de Bellas Artes, acompañada de un catálogo que es un documento central para el estudio de sus contribuciones. Levisman abordó su obra dejando a un lado las clasificaciones modernas que limitaban su apreciación. Para cuidar su legado crea, en 1997, ARCA, que fue albergando otros archivos y que se conformó en alianza con la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. No deja el autor de señalar la destacada obra arquitectónica de Martha, quien fue central en la finalización de la Biblioteca Nacional, y quien también encaró la obra arquitectónica de la Fundación Antorchas y de la Fundación Tarea, estrechamente vinculada a la conservación, y que hoy es parte de la Universidad Nacional de San Martín. Con la donación de los archivos de ARCA a la Universidad Torcuato Di Tella se cierra un proceso que comenzó con la curiosidad personal y culminó con una tarea volcada a la comunidad que permite ahora consultar tan invaluable patrimonio.

Poéticas e imaginarios del archivo

Cuando nos referimos a las poéticas del archivo, aludimos, en términos estrictos, a los usos que los artistas hacen del archivo y de sus documentos. El ensayo que nos presenta Elena Oliveras, “Archivismo y estética del archivo entre el *studium* y el *punctum*”, propone una distinción conceptual que brinda un marco teórico para analizar la distancia entre el documento y su aparición en la obra de artistas que trabajan sobre archivos. Ella revisa conceptos iluminadores elaborados por Roland Barthes para analizar la fotografía y los proyecta en el análisis de las obras que utilizan documentos para preguntarse, implícitamente, cuál es la diferencia entre el documento y la apropiación del mismo en una obra. Los conceptos de *studium* y de *punctum* sirven a la autora para diferenciar la información que transmite el documento, de la magia y el misterio que provocan su introducción en la obra. “Si el *studium* produce placer, lo propio del *punctum* es el goce. Y es esto lo que sucede cuando una obra de arte nos llega profundamente, sacándonos de la cómoda habitualidad”.

Si el *studium* aporta conocimiento, el *punctum* contiene un secreto. Oliveras aporta así una perspectiva teórica para analizar una dimensión del archivo muy presente en el arte contemporáneo. Es particularmente interesante el caso que introduce sobre la investigación de los archivos de la Documenta. Signada por la idea de reivindicar a los artistas humillados en la Alemania nazi por la exposición de arte degenerado de 1937, la 1ª Documenta de 1955 no incluyó a todos los artistas execrados, según lo revelaron sus archivos. Los nuevamente excluidos quizás lo fueron por su extrema radicalidad (Otto Dix, George Grosz). “Tal revelación produjo un efecto similar al *punctum* barthesiano”, señala la autora. Oliveras analiza el uso específico de los archivos que realizan el artista peruano Fernando Bryce y la artista argentina Cristina Piffer. Dice que los cambios que introduce Bryce cuando copia documentos originales afectan profundamente el contenido, resaltan relaciones de poder y penetran la propaganda que beneficia a los poderosos. Piffer aborda la memoria histórica de las fotografías para revisar una parte de la ominosa historia del siglo XIX en Argentina, con el genocidio de los pueblos originarios durante la Conquista del Desierto. Ella trabaja sobre las fotografías de quienes fueron apresados en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata y traduce estas fotos a la grasa vacuna. En esta operación radica el *punctum* que nos conmueve.

También el ensayo de Guillermina Fressoli, “Reflexiones en torno a las prácticas del taller de artista como archivo del arte contemporáneo local”, aborda la relación entre archivos y poéticas artísticas. La autora analiza la obra de Gachi Rosati, *El viaje del acero* (2014), en la que la artista construye un relato visual que parte del álbum familiar, la industria argentina, y el bombardeo en Plaza de Mayo de 1955. Recurre también al repertorio que le provee la historieta *Historia Gráfica de la República Argentina* de 1966. Fressoli introduce un cuidadoso análisis de los procedimientos técnicos con los que rememora los procesos de realización de los ilustradores. Analiza también *Piano Piano si va lontano* (2019), de Aimé Pastorino, que también cita la historia familiar enfocada en la ferretería industrial Pastorino y Moriconi que perteneció a su abuelo. Se trata de una obra que reproduce el taller en forma de instalación, con objetos terminados con procedimientos técnicos manuales, que incluyen gubias y lijados que reponen la memoria de los oficios familiares que involucraron a su padre, su madre, una tía. Los procedimientos combinan memorias, que contienen también la de la economía de los años de la dictadura, cuando su abuelo tiene que dejar el taller de metal que producía piezas de autopartes y pasar a realizar jugue-

tes artesanales. *Casas sin gente* (2016), de Elisa O'Farrell, también es objeto de un cuidadoso análisis de los procesos por los cuales la artista replica en acuarela un procedimiento fotográfico previo. La comprensión visual la lleva a desandar el aceleramiento de imágenes digitales que cada día invaden nuestros dispositivos. En este ensayo, las poéticas del archivo se constituyen en un sentido doble: archivos de la historia que las artistas visitan, y archivos de los procedimientos técnicos que las artistas despliegan y activan.

Un caso especial lo constituye el archivo que Sergio Baur propone a partir de su extensa investigación sobre Norah Borges. En “El archivo imaginario de Norah Borges” el autor recorre el archivo de archivos que resulta de su pesquisa sobre la artista. Norah Borges cruza con su vida y con su obra un siglo de la cultura argentina. Por ello sorprende, tal como señala el autor, que su obra esté escasamente representada en las colecciones de los museos de Argentina. No fue una obra que la artista realizó al margen del medio. Ella interactuó intensamente con el núcleo central de la intelectualidad argentina: era esposa de Guillermo de Torre y hermana de Jorge Luis Borges. Desde 1996 una serie de exposiciones la devolvieron al escenario cultural. Baur propone el concepto de un “archivo imaginario” para referirse a los múltiples senderos trazados por textos, cartas, tarjetas postales, listas de gustos estéticos. Rastrea estas fuentes en los archivos de Jorge Luis Borges, de Guillermo de Torre, de Gabriela Mistral. Aparecen en sus texturas los lazos con Federico García Lorca. Los fondos de la artista que el autor destaca son los que se encuentran en la Fundación Espigas de la Universidad Nacional de San Martín, y en el Museo Xul Solar – Fundación Pan Klub. En este caso el archivo como unidad no existe. Sergio Baur nos presenta los trazos que le permitieron configurarlo.

Archivos y universidades

La última sección del *dossier* aborda la relación entre los archivos y las universidades. En el primer artículo de esta sección, “Archivos de arte. Problemas y propuestas”, que escribimos junto a Agustín Díez Fischer, se abordan asuntos vinculados a la legislación existente sobre archivos. Una legislación débil e imprecisa que no permite prevenir la venta y la salida del país de los archivos de arte argentino. Al tiempo que se produce un giro archivístico motivado por la investigación y activado por las políticas de exhibición o por el uso poético de los archivos, el interés sobre los mismos se incremen-

ta y entran en el mercado, produciéndose una división y privatización que dificulta el acceso a los mismos. En la contemporaneidad los archivos se ubican en un área de intereses en conflicto. Junto a este diagnóstico, que puede resultar desesperanzador, analizamos dos casos virtuosos de archivos actualmente gestionados por universidades. El primero se inició en los años noventa, a partir de la iniciativa privada que llevó adelante la Fundación Espigas. Este archivo atesoró publicaciones, fondos de artistas, archivos institucionales y es hoy el mayor repositorio de documentos originales de arte de Sudamérica. Intrínsecamente vinculado a la investigación que se reactiva en la Argentina con el retorno de la democracia, los archivos que fueron tomando forma pública se vincularon desde el comienzo a las universidades, y muy especialmente a las universidades públicas. No resulta extraño, entonces, que el archivo de la Fundación Espigas se haya integrado a la Universidad Nacional de San Martín como Centro de Estudios Espigas de la Escuela de Arte y Patrimonio. El segundo caso que se analiza es el del Archivo Jorge Romero Brest, donado por su viuda al Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires a fines del siglo XX. A comienzos del siglo XXI en torno a este archivo se desarrolló un proyecto de conservación y de investigación que se vinculó a la emergencia de una nueva generación de historiadores de arte. El mismo permitió la digitalización y la microfilmación de un archivo central para la comprensión del arte de posguerra en América Latina.

En los últimos años, los procesos de digitalización de archivos constituyen un área de intenso desarrollo. En tal sentido escribe Martín Paz sobre “El archivo IIAC de la Universidad de Tres de Febrero”, que comienza con tres fondos que se extienden en el presente a más de treinta fondos documentales y que también incluye el archivo de los inmigrantes sumado a uno de historia oral de la inmigración italiana en la Argentina. Sobre este conjunto creciente se articula la existencia y la dinámica del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC). Se trata de un archivo que se vincula a redes colaborativas de archivos digitales y que, debido a su carácter interdisciplinario, convoca a especialistas de distintas áreas para su tratamiento. Cuenta también con becarios de las carreras de grado de la universidad que adquieren capacitación específica. Además, el autor considera la distancia entre la archivística que se ocupa de los archivos institucionales y la que se gesta en relación con los fondos personales de artistas, en los que pequeños papeles de notas o boletos de transporte, pueden ser significativos.

El tiempo y los recursos dedicados a la digitalización también distinguen a este archivo, logro que en mi propio trabajo ha sido crucial en relación con el acceso *on line* al archivo de Annemarie Heinrich. El archivo del IIAC incorpora la digitalización de fondos personales completos cuya tenencia queda a cargo de las y los artistas o de sus familiares. El artículo analiza el caso específico del fondo personal del poeta, artista visual y activista gay Miguel Ángel Lens que ha permitido la recuperación de su legado.

* * *

Son muchas las personas que poseen archivos de arte y que comparten la preocupación sobre qué hacer con los mismos, dónde y cómo conservarlos, de qué manera abrirlos a la consulta del público. Los casos analizados en esta edición de *Temas* permiten conocer algunos y alertar sobre la salida al exterior de otros, situación que

los separa de sus contextos y de las iniciativas que estos pueden multiplicar. Cuando el archivo se encuentra en el exterior las posibilidades de estudiarlo se reducen. Las investigaciones, que toman forma pública en libros, conferencias, seminarios, contribuyen a sostener el interés por la producción de los artistas. Generar y sostener políticas de conocimiento sobre los archivos de arte argentino permitirá expandir la valoración de sus contribuciones en nuestro país y en el exterior. Además, la interacción entre instituciones públicas y privadas, las redes de archivos, la conciencia y el saber sobre el cuidado y la conservación de los fondos documentales no son cuestiones superfluas. Hacen al cuidado de la memoria cultural.

Esta edición dedicada a los archivos de arte aspira a crear una conciencia ampliada con el objeto de impedir que obras y documentos terminen en un volquete o en una colección inaccesible. El arte argentino del pasado se activa en nuestro presente. La investigación interroga sus sentidos, amplía y sostiene las políticas de conocimiento.

ARCHIVOS DE LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

— CASTAGNINO - LOPRESTO

— MALOSETTI COSTA - SZIR

— BELLUCCI

— PLESCH

— MEZZA

EL PATRIMONIO DOCUMENTAL DE LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES: ESTRATEGIAS PARA SU PUESTA EN VALOR Y APERTURA

MARIANA CASTAGNINO - VICTORIA LOPRESTO

RESUMEN

El artículo propone un recorrido por la historia de la Academia Nacional de Bellas Artes y el desarrollo de su importante acervo documental. Da cuenta de los desafíos que se fueron manifestando a lo largo de los años en relación con su preservación y puesta en acceso, y refiere a las principales estrategias impulsadas con el fin de fortalecer las capacidades custodiales de la institución hasta la creación de la Secretaría del Fondo Patrimonial en 2022. En este sentido, y en el marco de las políticas institucionales implementadas en este último año, la institución presenta el proyecto *Recursos compartidos. Primera fase para la puesta en valor y apertura del patrimonio documental de la ANBA*, desarrollado gracias al apoyo de las Fundaciones Bunge y Born y Williams. Su ejecución busca establecer las bases para la gestión integral del patrimonio documental y artístico de la Academia tomando como punto de partida el acondicionamiento, tratamiento archivístico y puesta en acceso del fondo personal del académico Alfredo González Garaño (1886-1969).

Fundación, historia y objetivos de la Academia Nacional de Bellas Artes

La Academia Nacional de Bellas Artes se incorpora a la vida cultural del país el 1° de julio de 1936 por decreto presidencial, como resultado de la iniciativa de artistas, arquitectos y representantes del ámbito de la cultura. En ese mismo decreto también se nombra a sus primeros miembros:

El primer cuerpo de Académicos de Bellas Artes estará constituido por los siguientes señores: Pintores: Pio Collivadino, Carlos Ripamonte, Fray Guillermo Butler; Escultores: Rogelio Yrurtia, Pedro Zonza Briano, y José Fioravanti; Arquitectos: Alejandro Bustillo y Arturo Prins; Músicos: Car-

los Lopez Buchardo y José María Castro; Dramaturgo: Joaquín de Vedia; Coleccionistas: Francisco Llobet, Antonio Santamarina, Rafael Gironde y Alejo González Garaño; Críticos de Arte: José León Pagano, Ricardo Gu-tierrez y Germán Felix de Amador; Bibliófilos: Eduardo J. Bullrich y Teo-doro Becú.¹

El decreto establece que Nicolás Besio Moreno, entonces Direc-tor Nacional de Bellas Artes, presidiera la institución, por lo que en ese mismo año se lo nombra Académico de Número y se incorporan Cupertino del Campo, Alberto Williams, Enrique Prins, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Alfredo González Garaño, Martín Noel, Jorge Soto Acebal y Emilio Centurión.

En los primeros años de actividad y en respuesta a los objetivos trazados tanto desde el ámbito gubernamental, como por el propio cuerpo académico, se consolidan sus funciones:

1. Según queda asentado en el Acta n°1 del 10 de julio de 1936, el Decreto establecía: "Considerando: Que las Bellas Artes, en sus diversas formas, han adquirido una jerarquía que las hace dignas de figurar entre las más elevadas expresiones de perfeccionamiento espiritual; que el esfuerzo ya centenario de nuestro país en el cultivo de las artes plásticas, ha crecido paralelamente con otras manifestaciones del arte, como la música, el teatro, etc.; [...] que el Museo nacional de Bellas Artes en primer grado y los numerosos museos que existen en el país, así como el Salón Nacional de Bellas Artes, cuyas bodas de plata aca-ban de celebrarse, los demás salones provinciales, municipales y particulares, las muestras colectivas e individuales, las organizaciones musicales, actos recitales, y la transformación arquitectónica de las ciudades, son manifestaciones destacadas del progreso artístico de la nación y de su influencia en la cultura general del pueblo. Por ello, y siendo conveniente que tal jerarquía sea consagrada por el Estado, en la significación social que el arte se ha conquistado por su propio esfuerzo: El Presidente de la Nación Argentina Decreta: Art.1°. Créase la Academia Nacional de Bellas Artes, la que estará constituida por treinta y cinco académicos titulares vitalicios y de carácter honorario, los que deberán ser argentinos".



Diseños alternativos para el primer logo de la ANBA propuestos en 1939 por Eduardo Bullrich (h), miembro del primer cuerpo académico. (Fondo ANBA)

Contribuir al desarrollo de las bellas artes en todas sus ramas: artes visuales, música, arquitectura y urbanismo, historia y crítica de arte y acción cultural; realizar estudios e investigaciones divulgando sus resultados; promover la conservación y el acrecentamiento de los bienes, de propiedad pública o privada, que forman el patrimonio artístico de la comunidad; formular planes de acción cultural; asesorar al Gobierno de la Nación y a los de las provincias y municipalidades, y a otras instituciones culturales públicas o privadas; proponer proyectos de leyes y reglamentaciones; y apoyar toda manifestación relacionada con sus actividades específicas.²

De esta manera la Academia, a lo largo de sus 83 años de existencia, impulsa proyectos de leyes, asesora a diferentes organismos gubernamentales en cuestiones de cultura, educación, arquitectura y urbanismo, integra el Comité de Lucha contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales y el Consejo Consultivo Honorario de Circulación Internacional de Bienes Culturales, entre muchas de sus actividades. Dentro de su labor editorial lleva impresas más de 130 publicaciones, entre las que se encuentran los 12 tomos de la colección Historia General del Arte en la Argentina.

En consonancia con la preocupación sobre la preservación del patrimonio, en 1987, mediante un convenio con Fundación Antorchas, se constituye la Fundación Tarea con el objetivo de establecer un programa de investigación y restauración de obras del periodo colonial de nuestro país. En 2004 esta institución pasó a depender de la Universidad Nacional de San Martín, que creó entonces el Centro Tarea de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, ampliando sus objetivos e implementando un proyecto educativo. Los documentos producidos por la Fundación entre 1987 y 1997 forman parte del acervo de la ANBA.

2. Al respecto ver Academia Nacional de Bellas Artes, Decretos y reglamento, 1936 y 1938, y <https://www.anba.org.ar/institucion/estatuto-y-reglamento-interno/>

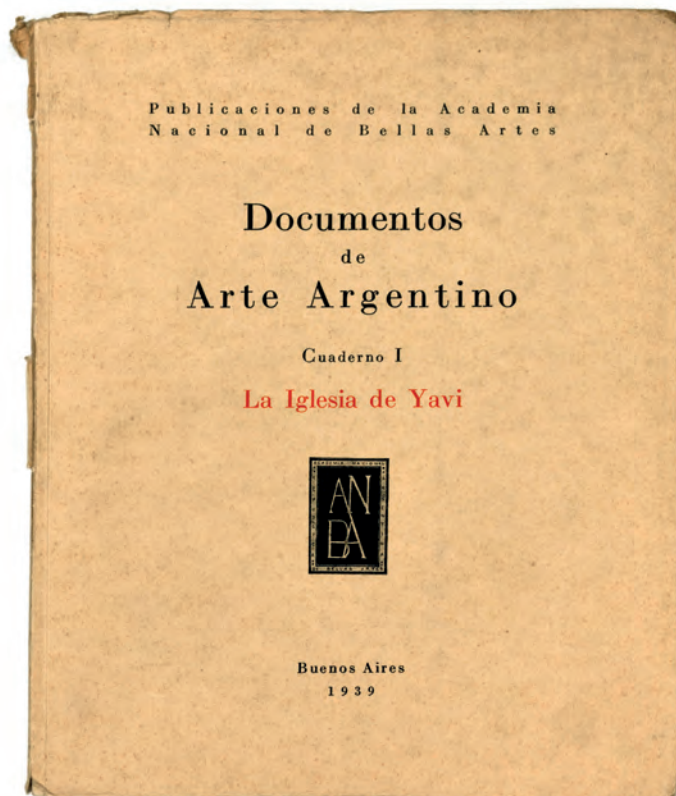
Pero además la Academia lleva adelante una intensa acción cultural orientada a la promoción de la producción artística a través de la organización de premios y becas dirigidos a las artes visuales, la música, la arquitectura y el diseño. También realiza conferencias, mesas redondas y seminarios, y otorga anualmente el Premio *Gratia Artis*, que reconoce a personas e instituciones por su apoyo a las artes, y la Distinción a la Trayectoria que rinde homenaje a los creadores.

En 1991 crea la Fundación Trabucco con fondos que el artista donó a la Academia, que otorga anualmente la Beca Nacional a proyectos de investigación en el campo de las artes visuales, y el Premio Adquisición Alberto J. Trabucco, que tiene la doble finalidad, por un lado, de otorgar reconocimiento a artistas locales y, por el otro, de contribuir al incremento del patrimonio nacional a través de la donación de las obras premiadas a museos de todo el país. Desde 2002 además, la Academia es administradora legal de la Fundación Federico Jorge Klemm por voluntad testamentaria de su fundador.

Historia del acervo documental de la Academia

Unas de las primeras iniciativas del cuerpo académico fue la de constituir a la ANBA como un órgano de registro del patrimonio nacional.³ Las tareas desarrolladas en función de este proyecto guiaron el rumbo de la institución durante décadas y constituyeron los cimientos de su fondo documental.

3. Ya en las primeras actas aparece esta propuesta: "El Señor Alfredo González Garaño [...] Propone que la Sección II "Historia del Arte y Conservación de Obras Artísticas" proceda a ejecutar la catalogación de edificios existentes en el territorio de la república, que considere deba ser declarados monumentos nacionales". Acta n°10, 21 de abril de 1937.



La iglesia de Yavi, primer trabajo editorial de la ANBA publicado en 1939 con texto del arquitecto Martín Noel, entonces vicepresidente de la institución. / Una de las fotografías tomadas por Hans Mann que ilustran la publicación. (Fondo ANBA/Biblioteca ANBA)

Desde sus comienzos, el proyecto proponía la elaboración de un “prolijo inventario” que diera cuenta de las riquezas artísticas existentes en colecciones públicas y privadas en todo el territorio nacional, la publicación de una serie de “monografías profusamente ilustradas”, y la organización de un “archivo de documentos gráficos” con fines pedagógicos y de investigación. Para cumplir estos objetivos, se contrató en 1938 al fotógrafo Hans Mann para realizar un relevamiento de edificios y monumentos, que luego ilustraron las primeras publicaciones: las colecciones “Documentos de Arte Argentino” editadas entre 1939 y 1947 y “Documentos de Arte Colonial Sudamericano”, entre 1943 y 1960.⁴

4. “Acta de la Sección Conservación de Monumentos y Obras Artísticas. [...] se aconseja la adopción de algunas iniciativas que la Academia acoge con simpatía, ya que ellas se refieren a la organización de un prolijo inventario de los monumentos artísticos y de los objetos de arte que recuerden el pasado, como también el de las riquezas artísticas, anti-

Martín Noel también deja consignada esta finalidad en la primera publicación de la ANBA, *Documentos de Arte Argentino*, Cuaderno I, *La Iglesia de Yavi*, 1939:

La Academia Nacional de Bellas Artes al iniciar estas publicaciones desea, ante todo, destacar cuál es el espíritu que las inspira y cuál el método con que ha de estructurarlas, obedeciendo a un plan orgánico de carácter históricoestético(sic) oportunamente preestablecido. Esto implica el declarar por anticipado que más se persigue la clasificada ordenación gráfica del

guas o modernas, que existen en el país, [...] que se organice un archivo de documentos gráficos (fotografías, clisés, negativos o diapositivos) de obras arquitectónicas, de interiores, decoraciones, retablos, etc. [...] hace resaltar, también, la conveniencia de poder contar para este fin, con la colaboración de un fotógrafo oficial, que reúna condiciones técnicas y conocimientos artísticos que le acrediten capacidad para poderse encomendar la búsqueda y reproducción de tan interesante material documentario e ilustrativo.” Acta n° 33, 8 de noviembre de 1938

patrimonio artístico nacional que una historia documentada de cuanto concierne al período hispano-colonial en el Río de la Plata [...].⁵

Hans Mann trabajó para la Academia entre 1938 y 1956 fotografiando edificios, monumentos y obras de arte en nuestro país, Bolivia y Perú. El fruto de su trabajo durante esos años dio como resultado más de 6.000 fotografías en diferentes formatos. De esta manera se fue conformando un archivo en constante crecimiento que, en esos primeros años, junto con la biblioteca, era para uso y consulta exclusivos del cuerpo académico.⁶

Esta iniciativa de registro, primero de edificios y monumentos, se extendió luego al de obras de arte argentino y latinoamericano, lo que conformó una importante colección de diapositivas que, iniciada a partir de encargos y adquisiciones, creció también con donaciones de artistas y académicos. En 1972 se crea el Banco de Diapositivas en el marco de un convenio con la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, cuyo laboratorio audiovisual contribuyó al enriquecimiento del archivo hasta alcanzar las 15.000 imágenes. A través de un sistema de préstamo, la diapoteca de la Academia estuvo a disposición de docentes de escuelas de bellas artes y universidades durante décadas.

Paralelamente al registro fotográfico de obras de arte, se comienza la tarea de la realización del Índice de artistas argentinos, que recopila de modo sistemático diversos tipos de fuentes documentales vinculadas a la labor de artistas locales: biografías, catálogos de exposiciones, artículos periodísticos, críticas, reseñas y reportajes, recurriendo también a la suscripción a servicios de agencias de noticias.

A fines de la década de 1990, los avances tecnológicos, el surgimiento de Internet y la proliferación de medios digitales expandieron



Credencial de la ANBA otorgada a Alberto Ginastera en 1958. El documento forma parte de su legajo junto a acreditaciones de otras instituciones de las que el académico formó parte. (Fondo ANBA)

el acceso a la información, por lo que tanto la diapoteca como el proyecto del Índice de Artistas se vieron discontinuados. Sin embargo, se evidenció el valor histórico del material reunido hasta entonces. A partir de ello, y alineados con los objetivos fundacionales de la Academia, se llevaron a cabo diversos proyectos de digitalización que buscaron asegurar la integridad de los documentos y facilitar su consulta.

Otro componente importante del fondo documental lo constituyen los legajos de académicos y académicas tanto de Número como Delegados (representantes en las provincias) y Correspondientes (argentinos o extranjeros en el exterior del país). Estos legajos reúnen catálogos de exposiciones, programas de conciertos, reconocimientos, artículos de prensa, correspondencia y diversos documentos que constituyen valiosas fuentes de información para la investigación de sus trayectorias profesionales y de los eventos culturales, académicos y artísticos en los que participaron.

En la actualidad, los legajos de los académicos en ejercicio están integrados, mayoritariamente, por documentos nacidos digitales, lo que demanda métodos completamente distintos de gestión y puesta en acceso. La transformación digital significó un gran desafío para la institución, cuyas prácticas, arraigadas en lo analógico, fueron adecuándose paulatinamente con la incorporación de nuevos recursos y personal capacitado en el área.

5. Martín Noel, "La iglesia de Yavi", *Colección Documentos de Arte Argentino*, vol. 1, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1939.

6. "Expónese a este respecto diversas opiniones, primando el deseo de dar comienzo a la iniciación de la futura biblioteca del Cuerpo con la adquisición de textos de consulta, libros de arte, suscripciones a revistas acreditadas, etc." Acta n° 22, 9 de noviembre de 1937. Iniciada en ese año, la biblioteca de la ANBA se enriqueció con las donaciones de instituciones y de miembros del cuerpo académico. Actualmente, su acervo supera los 15000 volúmenes y es asiduamente consultada por investigadores, docentes y estudiantes.

De esta manera, y a lo largo de los años, la ANBA se fue convirtiendo naturalmente en receptora y custodia de los archivos personales, colecciones documentales y bibliotecas de muchos de sus miembros, que ven en la institución el lugar legítimo para la conservación de su memoria. Académicos como Jorge Soto Acébal, Alfredo González Garaño, Horacio Butler, Alberto Ginastera y Héctor Schenone confiaron sus archivos a la Academia, a los que luego se sumaron otros de actores vinculados al ámbito del arte y la cultura como Alejandro Christophersen, José Antonio Merediz y Emilio Andina.

El alcance de la investigación de estos fondos puede verse con claridad en el caso del archivo personal de Ernesto de la Cárcova, confiado a la Academia por sus hijos en 1959. Integrado por 1.200 documentos, entre escritos, correspondencia, fotografías, documentos oficiales, recortes y catálogos, este archivo resultó fundamental para la elaboración de una exhaustiva cronología, a partir de la cual se desarrollaron las exposiciones que conmemoraron los 150 años de su nacimiento en el Museo Nacional de Bellas Artes y la Universidad Nacional de San Martín, ambas curadas por Laura Malosetti Costa, y en el Museo de Calcos y Escultura comparada “Ernesto de la Cárcova”, curada por María Isabel Baldasarre en 2016/2017.⁷

En muchos casos, estos archivos, entregados a la institución por voluntad de sus productores o de sus herederos, forman parte de la donación de amplios legados que también incluyen obras de arte y parte o la totalidad de sus bibliotecas personales. De este modo, el acervo bibliográfico de la ANBA, así como su acervo artístico, se encuentran estrechamente vinculados a los fondos documentales.

Todas las actividades de la Academia, conjuntamente con las donaciones, fueron el origen y la conformación de un importante patrimonio documental que trae consigo múltiples desafíos respecto de su tratamiento, preservación y uso, en un contexto de creciente relevancia de los archivos para el desarrollo de la investigación histórica y la creación artística.

El acervo documental de la Academia adquiere entidad e importancia fundamentales con la incorporación de los Académicos Héctor Schenone en 1969 y Adolfo Ribera en 1973. Ambos investigadores y docentes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad

7. María Filip, “Archivo Ernesto de la Cárcova”, *Documenta ANBA ayer & hoy*, Buenos Aires, 2018, pp. 14-15.



Conferencia de Héctor Schenone en la ANBA “El Archivo de la Academia”, mayo de 2011.

de Buenos Aires, desarrollan en la ANBA el programa “Inventario del Patrimonio Artístico Nacional”, dirigido por Héctor Schenone, que dio lugar a una serie de catálogos razonados de gran formato publicados por la ANBA entre 1979 y 2006. Con ellos comienza una política de apertura del fondo documental, que se constituyó en un valioso espacio para la investigación.

El archivo Adolfo Ribera es una de las incorporaciones más recientes. Actualmente se encuentra en proceso de clasificación y ordenamiento en el contexto del proyecto de investigación “Historiografía del arte argentino. Conformación discursiva y prácticas disciplinares a partir del estudio del fondo documental Adolfo Luis Ribera (1920-1990)” que está llevando a cabo un equipo de investigadores del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, CIAP, (CONICET-Universidad Nacional de San Martín).⁸ Este fondo, junto al de Héctor Schenone, es uno de los más extensos dentro del acervo, y ambos están directamente conectados entre sí y a la vida institucional de la Academia.

8. Ver en esta misma publicación: Laura Malosetti Costa y Sandra Szir, “La pluma, el lápiz y el ojo. Herramientas y prácticas de un historiador en el Archivo Personal de Adolfo Luis Ribera (1920-1990)”. Respecto de su donación ver también Laura Malosetti Costa, “El archivo Ribera llega a la Academia”, *Documenta ANBA ayer & hoy*, Buenos Aires, 2017, pp. 16-17.

La última incorporación al acervo de la Academia es la colección de 824 *ex libris* donada por Bernardo Lozier Almazán a la que Alberto Bellucci dedica un artículo en este número.

Iniciativas para el abordaje del acervo documental

El crecimiento del fondo documental de la Academia y la incorporación de nuevos archivos, sumado al acceso cada vez más frecuente de investigadores a la consulta, evidenció en los últimos años la importancia de dar tratamiento archivístico e implementar pautas de conservación para el fondo documental y la necesidad de generar nuevos espacios de guarda.

En 2010, por iniciativa de la Mesa Directiva presidida por Ricardo Blanco y bajo la supervisión de Héctor Schenone e Isaura Molina, se realiza un primer registro general del Fondo Patrimonial de la Academia, cuyo resultado pone en evidencia tanto la necesidad de acondicionamiento de los espacios de guarda existentes, como también la creación de nuevas áreas de archivo. Por ello, se reformulan los espacios disponibles con una nueva sala para la biblioteca y otra para albergar los materiales fotográficos con mobiliario adecuado para su conservación. Sin embargo, el fallecimiento de Héctor Schenone en 2014 discontinúa la tarea de registro.

De todas maneras, tanto por su particular valor histórico y estético, como por su especial sensibilidad a agentes de deterioro ambientales, en 2015 se efectuó un relevamiento y diagnóstico de los materiales fotográficos del acervo. Esta labor, realizada por Natalia Westberg con la iniciativa y guía del académico Luis Priamo, permitió conocer el volumen del conjunto, la variedad de soportes que lo integran y su estado de conservación, y constituye una importante herramienta para el adecuado tratamiento de los fondos, incluyendo su futura digitalización.

En 2019, con la presidencia de Guillermo Scarabino, se retoman los trabajos de adecuación de los espacios de guarda y se acondicionan nuevas áreas para albergar el fondo patrimonial. También se efectúa la migración del catálogo de la biblioteca al sistema de gestión de código abierto Koha y su publicación en línea a través de la web de la ANBA, para facilitar y optimizar la búsqueda de material bibliográfico.

Todas estas tareas realizadas en los últimos años dan cuenta del

crecimiento del patrimonio de la Academia en términos de volumen, diversidad y valor histórico, y de cómo este crecimiento fue complejizando la tarea de custodia. Luego de la interrupción de las actividades de la ANBA durante casi dos años debido a la pandemia, se evidenciaron aún más las necesidades que enfrenta el fondo documental.

En 2022, con la Mesa Directiva presidida por Matilde Marín junto a la Comisión de Archivo, Biblioteca, Investigación y Documentación del Patrimonio Artístico, se toma la decisión de establecer una política de largo plazo para el fortalecimiento del rol custodial de la Academia, se crea la Secretaría de Fondo Patrimonial, y se da prioridad al acondicionamiento de los espacios de guarda, la conservación y el tratamiento archivístico del acervo documental.

Puesta en valor y apertura del patrimonio documental de la ANBA

Desde la Secretaría de Fondo Patrimonial, la Academia Nacional de Bellas Artes impulsa el proyecto *Recursos compartidos. Primera fase para la puesta en valor y apertura del patrimonio documental de la ANBA*, que cuenta con el apoyo de las Fundaciones Bunge y Born y Williams a través del concurso Desempolvando Archivos 2022. El proyecto se propone acondicionar, dar tratamiento archivístico y poner en acceso el archivo personal de Alfredo González Garaño (FAGG). Su ejecución busca establecer las bases de la gestión integral del patrimonio documental y artístico de la Academia.

El desarrollo del proyecto está a cargo de un equipo multidisciplinario que cuenta con la colaboración de estudiantes de la Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad del Museo Social Argentino. A cargo de la conservadora responsable, se trabaja en la estabilización y limpieza de los documentos, el registro del estado de conservación, la identificación de prioridades de intervención y, en el caso de las fotografías, la contrastación con el relevamiento realizado en 2015. El trabajo en esta área aportará, también, la redacción de protocolos para la conservación preventiva, la manipulación y la consulta de los materiales.

9. *General International Standard Archival Description*, también conocidas como ISAD-G (Nota de ed.).

10. El inventario realizado por Isaura Molina bajo la supervisión de Héctor Schenone en 2010 facilitó la aproximación a los documentos y a la ordenación que habían recibido.



Trabajo en el Fondo Alfredo González Garaño. Con la dirección de Victoria Lopresto, el equipo está integrado por Matías Butelman (archivista digital), Ana Volonté y Noelia Delpiano (archivistas), Daniela de la Rez (investigadora), Carolina Nastri y Susana Cagliolo (conservadoras).

El tratamiento archivístico del fondo incluye la descripción de sus contenidos a partir de las Normas Internacionales para la Descripción Archivística ISAD(G)⁹ enriquecida con campos de descripción complementarios para documentos epistolares y fotográficos.¹⁰ Los resultados de este trabajo serán publicados en línea junto a otros instrumentos elaborados para guiar la consulta: una cronología exhaustiva del productor, una bibliografía de referencia y un atlas de instituciones que custodian fondos y colecciones relacionados al FAGG.

Para la puesta en acceso se implementará la aplicación *Collective Access*, un catálogo digital y sistema de gestión integral de código abierto que permite registrar acervos documentales, históricos y artísticos, y distintos tipos de autoridades relacionadas a los objetos patrimoniales (personas, organizaciones, lugares, eventos), así como los procesos de gestión en torno a ellos (altas, bajas, préstamos, reportes de conservación, cambios de ubicación). Su diseño, además de utilizar ISAD(G) para la descripción multinivel de los fondos, se referencia en los estándares de gestión del patrimonio cultural CDWA, *Spectrum* y *linked.art*.

El módulo de catálogo digital será configurado para facilitar la navegación y recuperación de la información por parte de los usuarios en la web, mientras que la información relativa a los procesos de gestión estará restringida al uso interno de la institución. La

implementación, tanto del módulo de gestión como del catálogo digital, se realizará de acuerdo con las características y necesidades custodiales de la Academia, y a partir del relevamiento de fuentes de información preexistentes realizado en 2022. De esta forma la herramienta permitirá explorar y gestionar el FAGG en toda su complejidad y, en futuras etapas de trabajo, el patrimonio de la Academia en su conjunto.

El legado de Alfredo González Garaño y María Teresa Ayerza

En 1989 la Academia Nacional de Bellas Artes recibió el legado de Alfredo González Garaño y su esposa María Teresa Marietta Ayerza Jacobé, quienes decidieron confiar a la institución el cuidado de im-



Marietta Ayerza de González Garaño por Gregorio López Naguil, integrante del grupo de Parera y amigo personal de la pareja. La caricatura, realizada con lápiz, pastel y témpera sobre papel, fue expuesta en el MNAD en 2016 junto a obras de Alejandro Sirio, Pelele, Le Corbusier y González Garaño. (Fondo AGG, ANBA)



Aves, tinta y acuarela sobre papel de arroz, siglo XIX, atribuida al artista Yamamoto-shi, de la escuela de *Mori Sosen* perteneciente al legado González Garaño y Ayerza Jacobé. La obra formó parte de la muestra *Tierra, aire y mar*, realizada en la Biblioteca Nacional de Maestros en 2019. (Colección AGG, ANBA)

portantes colecciones documentales y bibliográficas, objetos y obras de arte de su propiedad, y el archivo personal de González Garaño.

Parte de este legado fue exhibido en 2016 en el Museo Nacional de Arte Decorativo, en ocasión del 80° aniversario de la Academia, y en 2019, en la exposición *Tierra, aire y mar*, realizada en la Biblioteca Nacional de Maestros. La primera, incluyó unos cuarenta dibujos y pinturas de Alejandro Sirio, Gregorio López Naguil, Pelele, Le Corbusier y del propio González Garaño, junto a una selección de documentos de archivo, mientras que la segunda, reunió un conjunto de acuarelas japonesas del siglo XIX atribuidas al artista Yamamoto-shi, de la escuela de *Mori Sosen*.

Alfredo González Garaño (1886-1969) se incorporó a la Academia en 1936 como parte del primer cuerpo académico, ocupando

el sitio 25. Fue coleccionista, bibliófilo y activo gestor cultural. Se formó como artista con Reynaldo Giudici, Ramón Castilla y Hermenegildo Anglada Camarasa, y asistió a la Academia de la *Grande Chaumière*. Desde su juventud formó parte de varios círculos de artistas e intelectuales que participaron de los debates en torno a la construcción de la identidad nacional durante las décadas posteriores al Centenario, atravesados por la tradición europea, la herencia cultural prehispánica y el ideario renovador contemporáneo.

Entre 1908 y 1930 González Garaño integró el Grupo de Parera, un espacio de discusión sobre la producción cultural moderna originado en torno al taller de Alejandro Bustillo. Fue parte del Grupo de la *Rue Bagneaux* que se congregó alrededor de su maestro y amigo Anglada Camarasa, primero en París, más tarde en Pollensa (Mallorca), a partir del estallido de la Primera Guerra Mundial.

En desacuerdo con las políticas artísticas del Estado nacional, desde 1915, integró la sociedad secreta Verdad y, hacia 1930, formó parte del grupo La Púa, que confrontaba con los organismos oficiales y los sectores más conservadores del campo artístico. También participó, desde su origen, en la agrupación antifascista Acción Argentina, que reunió a liberales y socialistas ante la invasión alemana de Francia.

Proveniente de una familia de coleccionistas, Alfredo compartió esta actividad con su hermana Celina y su hermano Alejo, quien también fue miembro de la Academia desde su creación. La colección que reunió junto a su esposa Marietta tuvo un perfil cosmopolita moderno. Entre las piezas que la integraron hubo arte europeo desde fines del siglo XIX hasta los años 30, obras de la antigüedad clásica, producciones africanas, orientales y de Oceanía, arte precolombino, imaginería, pintura y mobiliario coloniales, y obras de los primeros artistas que recorrieron nuestro país y la región durante el siglo XIX. Muchas de sus adquisiciones tuvieron lugar en los numerosos viajes que la pareja realizó por el mundo.

Luego de sus muertes, la colección, al igual que su importante biblioteca, tuvieron como destino distintas instituciones con las que González Garaño estuvo vinculado a lo largo de su vida. Fue por voluntad de ambos, expresada en su testamento, que sus bienes fueron repartidos oportunamente entre la Academia Nacional de Bellas Artes, la Academia Nacional de Historia, la Academia Argentina de Letras, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Nacional de Arte Decorativo, el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti y el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

En *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires. 1924 – 1942*, Marcelo Pacheco destaca así su labor:

Sobre la figura de Alfredo González Garaño pesa la imagen de un diletante. [...] Sin embargo, su hacer se proyectó sobre el campo con potencia creativa y compromiso profesional, no como entretenimiento aristocrático.

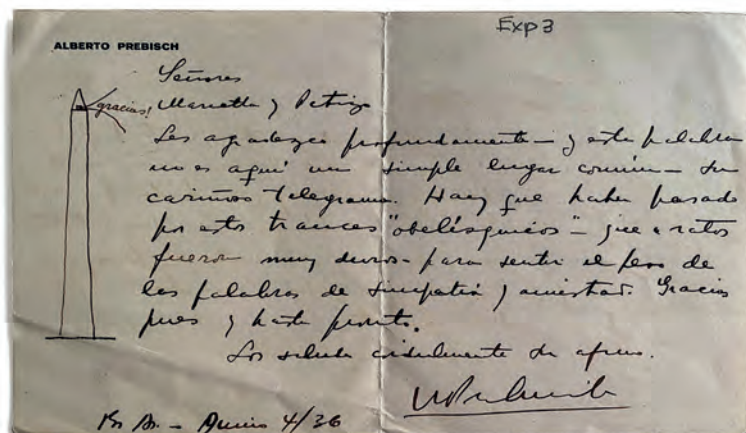
En muchos aspectos sus intervenciones en el territorio inauguraron maneras de pensar y de producir muestras, catálogos, colecciones, investigaciones, instituciones y políticas culturales. Su perfil múltiple como hacedor intelectual llevaría hoy la marca de distintas especializaciones que se fueron definiendo durante las prácticas expositivas y la museología modernas.¹¹

11. Marcelo Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires. 1924 – 1942*. Buenos Aires, El Ateneo, 2013, p. 198.



Retrato de Alfredo González Garaño dedicado por Le Corbusier: “à l’ami fidèle Alfredo González Garaño. Le Corbusier, Buenos Ayres, oct. 1929”. Al momento de su realización el arquitecto se encontraba de visita en la ciudad para dictar un ciclo de diez conferencias invitado por la Asociación Amigos del Arte, siendo González Garaño parte de su Comisión Directiva. (Fondo AGG, ANBA)

La trayectoria de González Garaño estuvo estrechamente ligada al surgimiento de muchas de las instituciones artísticas y culturales de nuestro país: fue socio fundador de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, miembro organizador de la Comisión Nacional de Bellas Artes, socio fundador y presidente de los Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes y creador del parque de esculturas situado junto su sede actual. Fue responsable de la selección de piezas de arte de la colección Carlos y Martín Noel adquiridas por la Ciudad de Buenos Aires para la fundación del Museo Municipal de Arte Colonial del Palacio Noel (actual Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco), e integró la Comisión de Inventario del Palacio Errázuriz, adquirido por la Nación para la creación del Museo Nacional de Arte Decorativo. Fue Miembro del Consejo de



Carta de Alberto Prebisch agradeciendo a Marietta y al "Petizo", como llamaban sus amigos a González Garaño, por su apoyo en los "trances obelíquicos", en referencia a las polémicas suscitadas por la construcción del obelisco. La nota está fechada en 1936, poco después de la inauguración del monumento diseñado por el arquitecto. (Fondo AGG, ANBA)

la Dirección Nacional de Bellas Artes, y formó parte de la Comisión Directiva de la Asociación Amigos del Arte. Fue socio fundador de Editorial Sudamericana e integró el consejo editorial de la Revista Sur desde sus comienzos.

González Garaño también fue responsable de la organización de un significativo número de exposiciones artísticas. Al respecto de sus aportes en esta área Pacheco observa:

Como productor de exposiciones, González Garaño amplificó la capacidad de comunicación de las muestras, recurriendo a conceptos novedosos sobre la puesta. Desplegó una idea moderna del montaje como dador de sentido. Concibió la disposición visual y espacial de obras y objetos como parte del discurso narrativo de las exposiciones.¹²

Su archivo personal permite valorar esta labor, conocer su inscripción en los círculos sociales e intelectuales de la época, y profundizar en sus motivaciones y sus prácticas como coleccionista y gestor cultural, muchas veces complementarias. En términos más amplios, el FAGG ofrece valiosas fuentes de información para el estudio de los ámbitos social, cultural y político de la Argentina durante la primera mitad del siglo XX.

12. Ídem.

El Fondo Alfredo González Garaño, su tratamiento y puesta en acceso

Entre los documentos que integran el fondo se identificó correspondencia, fotografías del ámbito familiar (retratos, fotografías de viajes, registro de propiedades), folletos, anotaciones, recortes de prensa, catálogos de exposiciones, tarjetas personales y fotografías del ámbito profesional (fotografías de obras de arte argentino y europeo en distintas colecciones, y fotografías de exposiciones). A este material se suman un conjunto de documentos relativos al funcionamiento de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores entre 1928 y 1950, una extensa colección de postales adquiridas en sus viajes por América, Europa, Asia y África, láminas, grabados y dibujos originales.

El tratamiento archivístico del FAGG hace foco en dos conjuntos de especial interés para la investigación histórica: la correspondencia y las fotografías de exposiciones. El conjunto de la correspondencia, producido entre 1915 y 1965, está integrado por cartas, borradores, invita-



Fotografía de una de las salas y el catálogo de la exposición *Escuela francesa. Siglos XIX y XX* realizada en el MNBA en 1933 con González Garaño como presidente de la Comisión Organizadora y miembro de la Comisión Directiva de la AAMNB. (Fondo AGG, ANBA y Biblioteca ANBA respectivamente)



Boceto para la puesta en escena de *Caaporá*, el ballet indigenista que González Garaño creó junto a su amigo Ricardo Güiraldes. La pieza pertenece al acervo del Museo de Asuntos Gauchescos Ricardo Güiraldes y fue reproducida en el libro *Caaporá. Un Ballet indígena en la modernidad*, presentado en la ANBA en 2010. Gentileza del Museo Güiraldes.

ciones, saluciones, tarjetas y postales que ofrecen información única con relación a artistas, intelectuales y figuras políticas, así como a instituciones, eventos, proyectos y obras artísticas centrales durante este periodo.

Entre los remitentes contamos a Manuel Mujica Láinez, Victoria Ocampo, Emilio Pettoruti, Norah Lange, Ramiro de Maeztu, Pedro



Retrato de Francisco Ayerza tomado por Alejandro Witcomb alrededor de 1890. El negativo de vidrio forma parte del fondo Alfredo González Garaño y fue digitalizado en el marco de un proyecto editorial en curso. Gentileza de Luis Priamo. (Fondo AGG, ANBA)

Figari, Alberto Prebisch, Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Jorge Larco, Alejandro Bustillo, Antonio Santamarina, Domingo Viau, Ignacio Pirovano, Tomás Le Breton, Deodoro Roca, Mariano de Vedia y Mitre, Guillermo E. Martínez de Hoz, Alfredo Palacios, Marcelo T. de Alvear.

Las fotografías de exposiciones, por su parte, resultan particularmente valiosas para el estudio del desarrollo de las colecciones públicas y privadas en nuestro país, y permiten indagar en los discursos y las prácticas expositivas de sus organizadores y de las instituciones

en las que se llevaron a cabo. Estas fotografías registran las salas y las obras que formaron parte de importantes exposiciones en las que González Garaño intervino, la mayoría de las cuales tuvieron lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes, la Comisión Nacional de Bellas Artes, y la Asociación Amigos del Arte, entre 1917 y mediados de los años 60.

A partir de las características específicas de este tipo de documentos iconográficos, cuyo contenido resulta particularmente opaco sin la contextualización suficiente, su descripción exhaustiva incluirá el registro de documentos textuales asociados. Uno de los principales aportes de este campo de información es la posibilidad de recuperar el vínculo entre las fotografías y los catálogos de las exposiciones a las que corresponden, que ingresaron a la institución como parte del mismo legado, y que desde entonces se conservan en el área de Biblioteca de la Academia.

Asimismo, el proyecto se propone recuperar vínculos significativos entre los contenidos del FAGG y otros documentos pertenecientes al acervo documental de la Academia, así como a fondos y colecciones de otras instituciones. La elaboración del Atlas de localización de centros de documentación asociada, que se ofrecerá como parte de la guía del fondo, busca brindar información acerca de estas relaciones y facilitar su exploración.

Uno de los trabajos que más desarrolla estos vínculos es el de Malena Babino, que rescata el proyecto *Caaporá*, un ballet indigenista que González Garaño ideó junto a Ricardo Güiraldes a partir de la leyenda guaraní del *urutaú*, alrededor de 1915. Los bocetos de las escenografías y del vestuario realizados por los autores para la puesta se conservan en el Parque Criollo y Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes, en San Antonio de Areco.¹³ Por su parte, en el FAGG se conservan fotografías, dibujos y otros documentos que dan testimonio de la relación de profunda amistad y de colaboración que dio lugar a la iniciativa.¹⁴

13. Marietta donó los bocetos de *Caaporá*, junto a otros documentos, libros y piezas de platería criolla al Museo Güiraldes en ocasión de su fundación.

14. El trabajo de investigación de Malena Babino al respecto de *Caaporá* fue publicado en su libro *Ricardo Güiraldes su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*, publicado por UNSAM en 2007. Desde entonces, Babino ha realizado diversos proyectos expositivos y editoriales a partir de sus investigaciones en torno a los proyectos identitarios que tuvieron lugar entre Buenos Aires, París y Mallorca durante las primeras décadas del siglo XX.

Del mismo modo, el FAGG está ligado a otros archivos y colecciones pertenecientes al acervo documental de la Academia, entre ellos al del fotógrafo Francisco Ayerza, padre de su esposa, Marietta. La donación de la familia Ayerza, que tuvo lugar en 1967, incluyó fotografías, negativos, álbumes y equipos fotográficos. Con la donación del FAGG, 22 años después, se identificaron nuevos materiales relacionados con la producción fotográfica de Ayerza, y una serie de retratos suyos tomados por Alejandro Witcomb a fines del siglo XIX.¹⁵ Estos materiales fueron digitalizados recientemente gracias a la Fundación CEPPA en el marco de un proyecto editorial en curso centrado en la obra de Ayerza.

Los trabajos de investigación, publicaciones y exposiciones realizados a partir del FAGG acompañarán en la web los resultados del trabajo archivístico: la descripción multinivel normalizada y ampliada del fondo, y los instrumentos complementarios elaborados para guiar la consulta y recuperar los vínculos con otros acervos. Su publicación a través del catálogo digital permitirá a los usuarios acceder a esta información en línea. Por su parte, la implementación del módulo de gestión posibilitará el registro de los distintos procesos de gestión incluyendo tareas de conservación y restauración, préstamos, ingresos y otros.

De este modo, el proyecto *Recursos compartidos. Primera fase para la puesta en valor y apertura del patrimonio documental de la ANBA* sienta las bases para permitir el acceso a los fondos y colecciones que integran el acervo documental de la Academia, y establece las condiciones para sistematizar los procesos de gestión de las distintas áreas patrimoniales. Con su ejecución, la Secretaría de Fondo Patrimonial de la Academia Nacional de Bellas Artes avanza hacia el fortalecimiento de las capacidades de la institución para cumplir su misión de preservar y difundir el patrimonio documental y artístico bajo su cuidado.

15. Según las observaciones de Luis Priamo, el número inscripto en el margen superior izquierdo de la emulsión permite identificarlo. La presencia de un negativo de la Casa Witcomb en un fondo personal es algo poco habitual y se la puede atribuir a la relación personal que existió entre Witcomb, Ayerza y González Garaño, y a la actividad compartida en la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. Los trabajos realizados en torno a la producción fotográfica de Francisco Ayerza se encuentran desarrollados en Luis Priamo, "Sobre un proyecto en curso", *Documenta ANBA ayer & hoy*, Buenos Aires, 2018, pp. 74-79.

Bibliografía

Academia Nacional de Bellas Artes, Acta n°1, 10 de julio de 1936. (Fondo ANBA)

Academia Nacional de Bellas Artes, Acta n°10, 21 de abril de 1937. (Fondo ANBA)

Academia Nacional de Bellas Artes, Acta n° 22, 9 de noviembre de 1937, Fondo ANBA.

Academia Nacional de Bellas Artes, Acta n° 33, 8 de noviembre de 1938, Fondo ANBA.

Academia Nacional de Bellas Artes, Decretos y reglamento, Buenos Aires, 1936.

Academia Nacional de Bellas Artes, Decretos y reglamento, Buenos Aires, 1938.

ARTUNDO, Patricia y Martín GRECO. “Cronología de Oliverio Gironde” en VV.AA., Gironde exposición homenaje 1962-2007, cat. exp., Buenos Aires, Museo Xul Solar y MALBA-Fundación Constantini, octubre - diciembre 2007.

BABINO, Maria Elena, “Capítulo I: Ricardo Güiraldes y París”, en *Ricardo Güiraldes su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*, Buenos Aires, Colección Artes y Letras, Serie Poliedros, UNSAM Edita, 2007.

GÜIRALDES Ricardo y Alfredo GONZÁLEZ GARAÑO, *Caaporá. Un Ballet indígena en la modernidad*, Buenos Aires, Banco Galicia y Van Riel, 2010. Con texto crítico de María Elena Babino y prólogo de Cecilia Smyth.

DEL CARRIL, Bonifacio, “Reseña histórica 1936-1986”, *Anuario*, N° 14, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1986.

FILIP, María, “Archivo Ernesto de la Cárcova”, *Documenta ANBA ayer & hoy*, Buenos Aires, 2018, pp. 14-15.

MALOSSETTI COSTA, Laura, “El archivo Ribera llega a la Academia”, *Documenta ANBA ayer & hoy*, Buenos Aires, 2017, pp. 16-17.

NAVARRO, Ángel y Teresa TEDÍN, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, FADAM, 2007.

NOEL, Martín, *La iglesia de Yavi*, Colección Documentos de Arte Argentino, vol. 1, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1939.

PACHECO, Marcelo, “Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942”, en ARTUNDO, Patricia y otros, *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires, MALBA – Fundación Constantini, 2008.

PACHECO, Marcelo, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires. 1924 – 1942*. Buenos Aires, El Ateneo, 2013.

PRIAMO, Luis, “Sobre un proyecto en curso”, *Documenta ANBA ayer & hoy*, Buenos Aires, 2018, pp. 74-79.

PRIAMO, Luis, “Trabajos en el archivo fotográfico de la ANBA”, *Documenta ANBA ayer & hoy*, Buenos Aires, 2016, pp. 50-53.

B.U. [URIBE, Basilio], “Fundación Tarea”, *Anuario*, N° 17, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1990. p. 25

Mariana Aurora CASTAGNINO. Licenciada en Museología (UMSA), actualmente cursando el Diploma Superior en gestión, investigación y usos pedagógicos de archivos en la era digital (FLACSO). Desde 2011 es Secretaria de Acción cultural de la Academia Nacional de Bellas Artes y a partir de 2022 también es Secretaria de Fondo documental. Ha realizado la curaduría de varias exposiciones, entre otras: “Mujeres Grabadoras” – Acervo de la Academia Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Educación de la Nación, 2019; “Legado González Garaño – Colección Academia Nacional de Bellas Artes”, Museo Nacional de Arte Decorativo, 2016; “Hernández – Castagnino, astilla del mismo palo”, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, organizada por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Itinerante entre 2009 - 2010; “Bohí Kalá, Bienvenida la novia”, Museo Judío de Buenos Aires, Noviembre de 2009. Como museóloga ha diseñado el nuevo guión museológico y museográfico del Museo Aaron Goldman, Moisés Ville, Pcia. de Santa Fe para el programa Pueblos auténticos - Ministerio de Turismo de la Nación, 2018; Montaje de la exposición permanente de la Casa Caravatti, Catamarca, 2013; Autora del proyecto y guión del “Museo del Libertino”, presentado en La Noche de los Museos 2007, entre otros.

Victoria LOPRESTO. Es Lic. en Arte (UP), y se diplomó en Gestión y Conservación de Archivos de Arte (EAyP-UNSAM). En 2005 integró el equipo de investigación de Fundación Espigas para la construcción del archivo digital *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*, impulsado por el ICAA, *Museum of Fine Arts of Houston*. Ha realizado investigación de archivo para la producción de libros y catálogos publicados por Fundación Espigas, Fundación F. J. Klemm - Academia Nacional de Bellas Artes, Ediciones Vasari, Ediciones F. Viegner, Banco Hipotecario y Museo Nacional de Bellas Artes, entre otros. Es Profesora titular de la asignatura *Archivos de arte* en la Licenciatura en Arte de la Universidad de Palermo desde 2018, y dicta el Seminario *Archivos de artistas. Usos y activaciones* en la Universidad del Museo Social Argentino. Ha escrito en publicaciones especializadas e integrado mesas redondas en torno a temas de archivos vinculados al arte. Desde 2014 trabaja en el Archivo Taller Heras Velasco, en la gestión del legado de la escultora María Juana Heras Velasco. En 2022 trabajó en el proyecto *Patrimonio Documental Accesible*, en el Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, y desde entonces colabora con Bibliothack, una iniciativa que trabaja en la transformación digital de bibliotecas, archivos y museos. Actualmente dirige el proyecto *Recursos compartidos. Primera fase para la puesta en valor y apertura del patrimonio documental de la Academia Nacional de Bellas Artes*, que cuenta con el apoyo de las Fundaciones Bunge y Born y Williams.

LA PLUMA, EL LÁPIZ Y EL OJO HERRAMIENTAS Y PRÁCTICAS DE UN HISTORIADOR EN EL ARCHIVO PERSONAL DE ADOLFO LUIS RIBERA (1920-1990) - ANBA

LAURA MALOSETTI COSTA - SANDRA SZIR

RESUMEN

A la luz de intervenciones teóricas y debates recientes tanto por parte de la archivística como desde la historia, y otras disciplinas en el campo de las humanidades y las ciencias sociales, este texto presenta algunas observaciones acerca del Archivo Adolfo Luis Ribera que guarda la Academia Nacional de Bellas Artes. Historiador del arte, fue profesor, gestor cultural e investigador, y autor de una vasta bibliografía sobre el arte argentino en el siglo XIX y el periodo colonial. Su archivo incluye más de cincuenta mil fichas, además de apuntes, anotaciones, recortes, notas bibliográficas, fotografías, dibujos, apuntes para sus clases, referencias de todo tipo que exceden largamente su obra publicada. Un equipo conformado por historiadores del arte, del que formamos parte, emprendió la tarea de intervención constructora del archivo que conduce a reflexionar sobre las implicancias teóricas y epistemológicas de esa creación observando los documentos no como papeles preparatorios para sus escritos, sino con una existencia independiente. Este fondo nos interpela acerca de las prácticas, tecnologías y herramientas de un historiador del arte, pero no deja de mostrar sus opacidades. Los registros de viajes, el dibujo y la fotografía como formas de conocimiento, las tecnologías de registro y comunicación textual que muestra el archivo son algunas de las cuestiones que surgen en esta perspectiva frente a este archivo en un país de archivos descuidados.

Introducción

Como es sabido, en los últimos años los archivos han devenido objeto de estudio y reflexión más allá de la disciplina archivística, y en el contexto de las humanidades y las ciencias sociales se han desarrollado diversas perspectivas y abordajes. Esta tendencia parece

ser global, pero cada disciplina lo revela de modos particulares, y al mismo tiempo cada ámbito geográfico e institucional presenta sus propias dinámicas. Desde el llamado **giro archivístico**¹ se observa en la actualidad una serie de impulsos que denotan renovado interés, pero también una mirada advertida que incluye lo político y lo metodológico. A la toma de conciencia por el cuidado, preservación y profesionalización de la gestión de archivos, se suma la reflexión por parte de los investigadores acerca de sus propios vínculos con el archivo, que incluye la consideración por la agencia del archivo en términos metodológicos y en tanto parte de su plataforma de escritura académica. Por otro lado, las tecnologías y los procesos de digitalización acelerados provocaron especulaciones acerca del archivo como medio, sus soportes y materialidades y sus vínculos con los procesos de comunicación, lectura y apropiación. Finalmente, el concepto archivo en su expresión más elástica transita como figura por un conjunto de prácticas, ámbitos intelectuales, la ficción literaria y la producción artístico visual.²

En este marco en el cual conviven todas estas aproximaciones teóricas y metodológicas, uno de sus síntomas es la práctica extendida en el ámbito académico local de proyectos sobre archivos institucionales

1. Se denomina así a un conjunto de propuestas teórico-metodológicas que transformó en las últimas décadas los sentidos con los cuales se analiza el archivo en diversas disciplinas. En líneas generales se conceptualiza al archivo como categoría analítica de efectos historiográficos, y se produjo una articulación de la archivística con otros campos como la antropología, el arte, la filosofía, los estudios culturales y la literatura. Referencias frecuentes suelen ser los trabajos de Michel Foucault y Jacques Derrida. Ver Michel Foucault, *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2005 [1969]; Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997 [1995]

2. Enumeración que tomamos de Lila Caimari, "El Momento Archivos. *The Archives Moment*.", *Población & Sociedad* [en línea], vol. 27 (2), 2020. <http://dx.doi.org/10.19137/pys-2020-270210>. Acceso 17 de febrero de 2023, pp. 223-224

o personales y su puesta en acceso y valor,³ tanto en la historia del arte como en otras disciplinas. Hace algún tiempo que los investigadores circulan entre el rol de usuarios y el de interventores del archivo, aunque tal vez la novedad relativamente reciente sea la delegación de las tareas específicas de orden y descripción del archivo en manos de profesionales. El caso que vamos a comentar, pues, es el del Fondo Adolfo Luis Ribera, actualmente en la Academia Nacional de Bellas Artes, un conjunto de piezas documentales de distinto tipo que se encuentra aún sin inventariar. Como hemos mencionado, comprendemos que la intervención constructora u organizadora del archivo implica tomar conciencia de las implicancias teóricas y epistemológicas de esa creación, y supone observar los documentos del archivo y su estructura en sus variados sentidos. En primer lugar, significa considerar los objetos con su propia entidad, y no solo como documentos preparatorios para la obra escrita y publicada de Ribera. Ambas instancias dialogan entre sí, pero no implican una existencia ni interna ni anterior, sino otra.⁴ En segundo lugar, este fondo nos interpela de manera particular ya que, entre otras cosas, estimula la reflexión acerca de las prácticas, tecnologías y herramientas de un historiador del arte, y con ello acerca de las nuestras. Adolfo Luis Ribera fue profesor, investigador y gestor en museos y otras instituciones vinculadas a la cultura, y tuvo un papel significativo en la constitución de la disciplina en un periodo de institucionalización.⁵ Se intuye, además en ese conjunto documental un trabajo meticuloso de relevamiento y estudio, así como sus elecciones y perspectivas, sus obsesiones, dificultades o vacilaciones.

3. Existen antecedentes dentro del campo de la historia del arte que demuestran que la intervención en un archivo personal no resulta una novedad. Véase, entre otros, el proyecto dirigido por Andrea Giunta y co-dirigido por Laura Malosetti Costa sobre el archivo del crítico, historiador del arte y gestor cultural Jorge Romero Brest entre 2005 y 2008: PICT: “Jorge Romero Brest y la crítica de arte en América Latina: Introducción y descenramiento del proyecto modernista”. Este proyecto derivó no sólo en la catalogación y accesibilidad del archivo en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la UBA sino también en dos publicaciones que son hoy de referencia.

4. Graciela Goldchluk, “El archivo como política necesaria de lectura”. Colóquio Internacional Tradução, Arquivos e Políticas, 16 y 17 de octubre de 2017, Niterói, Brasil. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11047/ev.11047, 2017

5. Las fechas extremas de los documentos comienzan a fines de los años 1940 y se encuentran otros datados a fines de la década de 1980, el periodo atraviesa la creación de la carrera de Historia de las Artes en el año 1963 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, entre otros acontecimientos vinculados con la institucionalización de la disciplina.

Lo que sigue a continuación son entonces, algunas consideraciones que surgen de la aproximación al fondo Ribera por parte de un equipo de trabajo de historiadores del arte, no archivistas,⁶ que desde comienzos de 2022 iniciamos la tarea de procesamiento, y puesta a disposición y acceso público tomando el desafío, seducidos por la fascinación del archivo, y con una creciente curiosidad por todo lo que implica.

Los orígenes

En el mes de mayo de 2017 Stella Maris Bande de Ribera donó a la Academia Nacional de Bellas Artes, institución de la cual Adolfo Luis Ribera fue académico de número desde 1973 (sitial 28, Emilio Centurión) hasta su fallecimiento en 1990, todos sus papeles, fototeca y archivo personal, que presenta un volumen de 52 cajas y una cantidad de documentos aún no cuantificada.

Nacido en 1920, Ribera se graduó como profesor de Historia en los años cuarenta, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde también obtuvo su título de doctor en Historia en 1953 con su tesis “La plata y los plateros en el Río de la Plata”.⁷ Se había educado también como dibujante en la entonces denominada Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, de la cual egresó como profesor de Dibujo en 1943. Merced a esa doble vocación, Adolfo Ribera fue una figura clave de la historiografía artística argentina. Unió la aguda mirada del *connaisseur* que produce un saber proveniente de evidencias no textuales, articulada con el soporte –infalible desde su perspectiva metodológica positivista– de los documentos escritos, archivísticas, bibliográficas, hemerográficas.

Junto a Héctor Schenone, inauguró una tradición historiográfica sólida y novedosa para el ámbito latinoamericano, dedicada a las artes visuales del período colonial y el primer siglo de vida independiente de la Argentina. Ambos fueron discípulos de Julio E.

6. El equipo está conformado por Lucía Álvarez, Patricia Basualdo, Catalina Fara, Carla García, Berenice Gustavino, Laura Malosetti Costa, Sofía Maniuis, Marcelo Marino, Aye-lén Pagnanelli, Juan Cruz Pedroni, Alejo Petrosini y Sandra Szir. El equipo se completa con la asistencia profesional de Ana Raviña y Noelia Bruzzone en el trabajo archivístico, que se encuentra en una etapa inicial. El equipo pertenece al Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, CIAP (CONICET-UNSAM)

7. <http://catalogosuba.sisbi.uba.ar/vufind/Record/2016033101242582>.

Payró, lo acompañaron en la fundación de la carrera de Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1963, y llevaron su legado, por vías diferentes, a un punto de madurez. Posibilitaron, así, un salto cualitativo con la incorporación de manifestaciones artísticas locales y regionales a una disciplina cuya tradición tenía una impronta decididamente europea.⁸

Adolfo Ribera tuvo una destacada labor docente: cátedras en la carrera de Historia (Historia de América),⁹ de Historia de las Artes Plásticas III (Moderno), Arte Argentino y de Historia del Arte Hispanoamericano en la Universidad del Salvador. También fue miembro del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura de la UBA, en el que, junto a Héctor Schenone, colaboró con Mario Buschiazzi, vínculo que sería muy fructífero para su formación. Además de la Academia Nacional de Bellas Artes, fue miembro de número de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, y en el ámbito internacional fue miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España. En cuanto a cargos de gestión académica y cultural, su actuación fue amplia. A lo largo de más de dos décadas particularmente violentas e inestables en la historia argentina, fue coordinador y director de la carrera de Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (1964-1973) y (1975-1983); director del Instituto de Historia del Arte y del Instituto de Historia del Arte Argentino, ambos en la UBA; subdirector del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (1966-1971); director del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1971-1976); y director del Museo Nacional de Bellas Artes (1977-1981).¹⁰

8. Ver: José Emilio Burucúa, "Historiografía artística argentina", en José Emilio Burucúa (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 23-38. José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, "El arte y los historiadores", *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, pp. 225-238. Carla García y Ana Schwartzman, "Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)". *Boletín de Arte*, año 15 (15), La Plata, Facultad de Bellas Artes. UNLP, 2015, pp. 51-57.

9. Cátedra en la que concursó como profesor adjunto, asociado y luego titular.

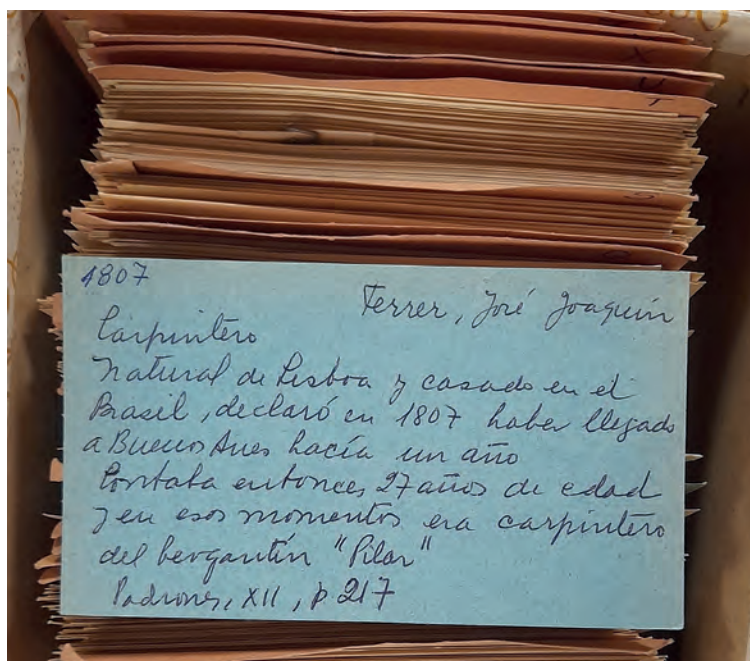
10. En el año 1980 el Museo Nacional de Bellas Artes sufrió un robo de un número muy importante de obras, las circunstancias de ese hecho que involucran a la dictadura cívica militar del período 1976-1983 no han sido esclarecidas y serían motivo de otro artículo, pero le costó a Adolfo Ribera el cargo y su salud.



Ribera en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fondo Personal Adolfo Ribera, Academia Nacional de Bellas Artes. Foto Carla García

Pero más allá de su dilatada labor docente e institucional, Adolfo Ribera fue, sobre todo, un investigador consecuente y sistemático, autor de una vasta bibliografía.¹¹ Buena parte de ésta fue publicada por la Academia Nacional de Bellas Artes: tuvo una importante participación en los primeros tomos de la *Historia General del Arte en la*

11. Pueden citarse como principales publicaciones de Adolfo Ribera, *El arte de la imáginería en el Río de Plata*, en colaboración con Héctor Schenone, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948; *El arte lusobrasileño en el Río de la Plata*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1966; *Catálogo de platería*, Buenos Aires, Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1970; *Argentería del Río de La Plata*, cat. exp., Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1974; *El retrato en Buenos Aires. 1580-1870*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires; *Diccionario de orfebres rioplatenses*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1996; *Platería sudamericana de los siglos XVIII-XX*, Múnich, Hirmer, 1981; *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de Bienes Inmuebles, Provincia de Corrientes*, en colaboración con Héctor Schenone, Iris Gori y Sergi Barbieri, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982. Parte de su catálogo de orfebrería fue traducido en distintas ediciones al inglés, italiano, alemán y ruso.



Ficha. Fondo Personal Adolfo Ribera, Academia Nacional de Bellas Artes. Foto Carla García

Argentina, en los cuales abordó el grabado, el mobiliario, la platería, además de la pintura y la escultura, en los siglos XVIII y XIX.¹²

Su archivo incluye más de cincuenta mil fichas, además de apuntes, anotaciones, recortes, notas bibliográficas, fotografías, dibujos, apuntes para sus clases, referencias de todo tipo que exceden largamente su obra publicada.

Ribera fue el primer historiador del arte que prestó atención a los fotógrafos, ilustradores, tallistas, marmoleros, orfebres, doradores, carpinteros que construyeron una cultura visual en lo que hoy es

12. En el tomo II de *Historia general del arte en la Argentina. Desde los comienzos hasta fin del siglo XVIII*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983, fue autor de "Grabado" (95-119), "El mobiliario en el Río de la Plata" (123-248) y "Platería" (337-482), en el tomo III de *Historia general del arte en la Argentina. Siglo XIX hasta 1876*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, fue autor de "La pintura" (111-351); en el Tomo IV de *Historia general del arte en la Argentina. Siglo XIX hasta 1876*, fue autor de "La escultura" (143-184), "Mobiliario", (185-296), "Platería" (297-394), Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985.



Vademecum Geográfico. Fondo Personal Adolfo Ribera, Academia Nacional de Bellas Artes. Foto Noelia Bruzzone

la Argentina desde el período colonial hasta fines del siglo XIX. Su mirada no se redujo –como había sido tradicional en la disciplina– a los grandes pintores y escultores, sino que desplegó un metódico rastreo documental y hemerográfico en todos los rincones del territorio, sentando las bases para la construcción de una historia social del origen y desenvolvimiento de las actividades artísticas en la Argentina. Rastreó noticias en los diarios acerca de las llegadas y partidas de artistas y artesanos, en los archivos parroquiales y registros civiles, en los censos, en los archivos de las iglesias y los municipios, y organizó toda esa información en innumerables ficheros onomásticos, cronológicos y temáticos, con un sistema personal de cruzamiento de datos antes de la invención de la tecnología digital.

Buena parte de esos relevamientos fueron volcados en sus publicaciones, con una prosa seca y rigurosa, aunque no exenta de consideraciones valorativas, de narrativas biográficas, atentas a la cronología y al discurso del estilo. Pero también es posible discernir en el volumen de lo no publicado una viva materialidad que sugiere reflexiones acerca de la escritura de la historia, de las operaciones de la investigación. El archivo de Adolfo Ribera, la fototeca y los álbumes

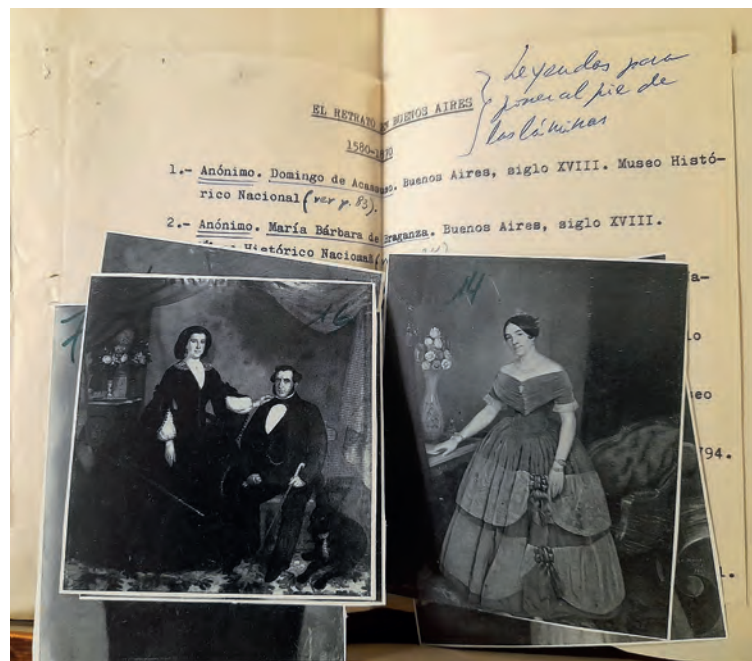
de dibujos como formas de registro no verbal, permitirá a los investigadores actuales y a los que vendrán nuevas aproximaciones críticas a su figura de investigador y su rol en el panorama de la historiografía del arte hispanoamericano del siglo XIX y del periodo colonial.

Navegar el archivo

El archivo Ribera contiene escrituras de diversa naturaleza. Como afirma Graciela Goldchluk,¹³ creemos que en aquellos papeles que su autor no publicó pero de los cuales tampoco se deshizo, podemos recuperar en parte su proceso de trabajo, sin embargo, las condiciones y operaciones que constituyen los procesos y metodologías de estudio no son fácilmente accesibles. ¿Cómo traducir o interpretar una racionalidad frente a un orden o una selección que, sospechamos, es en parte azarosa, como sucede en muchos archivos personales? No sabemos cuánto se perdió o por qué razón se conservó lo que llega hoy a nuestras manos, aunque afortunadamente estas 52 cajas albergan numerosas huellas que no representan un conocimiento dado o una entidad preexistente, con respuestas o datos esperando ser descubiertos, sino que necesita de preguntas y lecturas que las constituyan en problemas de investigación. Mencionaremos a modo de bosquejo algunas cuestiones resultantes de una exploración preliminar que podrían conformar un horizonte de potenciales problemas.

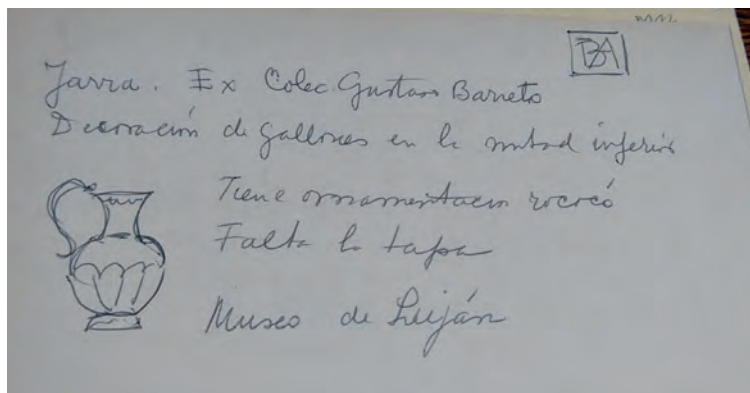
En su currículum vitae confeccionado en el año 1986, Ribera dispone una sección para “Viajes de Estudio”, donde detalla becas e invitaciones especiales a España, Italia, Alemania, y otros viajes a Europa, América Latina y Estados Unidos. Su archivo guarda numerosos rastros de esos viajes, guías turísticas impresas de diferentes países, agendas, diarios en los que precisa lugares visitados, encuentros, libros adquiridos y una puntualizada referencia a todos sus gastos. Si bien sus apuntes en el diario sólo enumeran las iglesias, monumentos y museos visitados sin ahondar en impresiones o valoraciones, podemos suponer una estrecha vinculación entre el requisito o deleite del encuentro presencial sensible con el objeto de estudio y un cierto elitismo en una disciplina que durante muchos años mantuvo una impronta occidental con predominio de la narrativa del arte europeo.

13. Graciela Goldchluk, “El archivo como política necesaria de lectura”, Colóquio Internacional Tradução, Arquivos e Políticas, 16 y 17 de octubre de 2017, Niterói, Brasil. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11047/ev.11047, pp. 7 y 8.



Apuntes para El Retrato en Buenos Aires. Fondo Personal Adolfo Ribera, Academia Nacional de Bellas Artes

Ribera enseñaba Arte Argentino del siglo XIX y Renacimiento, y orientar en un tópico que tiene como objeto de conocimiento obras únicas ubicadas en los centros europeos, invita a materializar el viaje, con todo lo que eso implica, presupuestos familiares o becas. La unión del carácter aurático del objeto y la vista no podía reemplazarse simplemente con buenas fotografías, aunque éstas resultaban herramientas esenciales de estudio, *souvenir*, y artefactos fundamentales para las clases, como las diapositivas que se tomaban o adquirían en las tiendas de los museos. Esto se articula con otro conjunto de elementos presentes en el fondo Ribera, que sospechamos será una de sus grandes particularidades: las fotografías, ilustraciones de obras, y detalles de registros junto a descripciones textuales, dibujos de sellos de plateros, de edificios o partes de ellos, detalles de volutas, puertas, balcones. Estos dispositivos gráficos que implican una comprensión visual de formas y estilos emparentan al historiador del arte con el naturalista que utiliza el apunte visual como metodología de estudio, comprensión y registro. La formación en dibujo, la observación y el ojo de anticuario –Ribera fue convocado en sucesivas oportunidades para realizar peritajes en cuestiones de falsas atribuciones de obras en pleitos judiciales– indican un periodo en el cual la historia del arte



Apunte de Ribera. Fondo Personal Adolfo Ribera, Academia Nacional de Bellas Artes. Foto Noelia Bruzzzone

combinó una vocación interpretativa con las tecnologías ordenadoras en base a la mirada experta. El archivo contiene también innumerables fotografías personales y de obras, y la cámara fotográfica y las lentes que utilizaba para sus tomas, de modo que se establece también la posibilidad de reflexión acerca de los vínculos entre dibujo y práctica fotográfica en el trabajo del historiador del arte.

Tal vez los tipos documentales más destacados en el Fondo Ribera por su volumen y características resultan ser los ficheros como dispositivos de relevamiento que cruzan distintos saberes. Coinciden allí escritura y distintas taxonomías de organización, del discurso, temáticas, alfabéticas, con categorías que comprenden biografías de artesanos, oficios, carpinteros, tallistas, ebanistas, plateros, pero también datos de bronce, café, chocolate, licor, mate, peinetas, marfil, abanicos, ciencias, industrias, China, Japón, muebles (África, España, Holanda, La Habana, Inglaterra), familias de Buenos Aires. En las fichas, en algunos casos hojas recortadas y reutilizadas para adecuar su formato a un fichero y ejecutar esa función, se enuncian nombres y biografías, datos fácticos tomados de archivos, censos, guías comerciales. Los vínculos temáticos y geográficos, aunque de modo más modesto, recuerdan las relaciones globales de intercambios culturales de Aby Warburg o Erwin Panofsky,¹⁴ que formaban



Fichas. Fondo Personal Adolfo Ribera, Academia Nacional de Bellas Artes. Foto Berenice Gustavino

parte de las lecturas de Ribera, aunque eludiendo su complejidad interpretativa.

Lo que puede afirmarse es que esas prácticas eruditas lo llevaron a una ampliación de objetos de estudio, al incorporar la orfebrería, el mueble a los ya tradicionales medios más estudiados como la pintura, escultura o arquitectura. Trascendió así las figuras consagradas y los relatos canónicos para presentar un panorama de cultura visual mucho más rico y diverso, al tiempo que se interesó por una historia social —o tal vez microsocio— preocupada por las experiencias de la comitencia y el gusto.

14. Si bien Ribera no los cita en sus textos, ambos están presentes en las bibliografías de los programas de las asignaturas que dictaba en la Facultad de Filosofía y Letras. Ver Sandra Szir, "Tras la huella de una práctica profesional: Adolfo Luis Ribera y el canon del arte argentino", en Marta Penhos y Sandra Szir (comps.), *Una Historia para el Arte en la UBA*, Buenos Aires, EUDEBA, 2020, E-book.

Deseamos presentar dos últimas observaciones. Los modos y técnicas de registro y fichaje y los soportes materiales son convergentes como tecnologías de comunicación en el marco de las metodologías propias de las investigaciones. Aquellas operaciones producen efectos epistemológicos, que aparecen con claridad si ponderamos las transformaciones producidas por lo digital en el mundo de los archivos, las tecnologías afectan las condiciones en las que adquirimos, registramos, producimos y comunicamos conocimiento. Los instrumentos que hoy nos son habilitados no son meramente técnicos, representan en cambio, dimensiones diferentes del trabajo, del pensamiento y de la producción de saberes. De modo que la analógica escritura manual de nombres y datos que Ribera trazó durante años, más allá de la finalidad de esos escritos que era relevar información para sus textos, construye otras cadenas de sentidos. Denota un ritual, un *ductus*, una forma de escritura mediada por los instrumentos y las tecnologías disponibles, pero también por una tradición erudita y positiva que se simboliza adecuadamente en el archivo en su totalidad.

La última cuestión la observamos en el marco de nuestra labor constructiva de este archivo, y es también un modo de alzar nuestra voz hacia las instituciones y el Estado y de reclamar profesionalización, espacios adecuados y recursos para ordenar, describir y salvaguardar los archivos. Se hace claro que las operaciones de acceso y democratización de los archivos comportan implicancias teóricas y epistemológicas. En una época en la que proliferan los estudios transnacionales, los objetos más estudiados derivan de los conjuntos de archivos con mayor grado de digitalización y difusión por parte de distintas regiones o países, la selección de temas, métodos y objetos, resulta un mapa moldeado por las determinaciones del acceso.

Lo mismo puede afirmarse con relación al rol que cumplen las disciplinas en el campo académico e intelectual dentro de las disciplinas humanas y sociales. Recientemente, o no tanto, se multiplicó el interés por la conformación de archivos de artistas, instituciones públicas o privadas, fundaciones, familias o el propio artista que ordenan y ponen en custodia esos ricos acervos de documentos y obras. Los archivos de historiadores del arte o críticos no tuvieron el mismo destino. Conocemos un escaso número de archivos de teóricos, críticos o historiadores del arte,¹⁵ en instituciones locales. Con

este panorama, la perspectiva de estudiar críticamente el archivo de Adolfo Ribera representa un espacio desde el cual la historia del arte puede situarse en los debates críticos sobre el pasado y la memoria cultural, pensar el rol del arte y de las imágenes para interpretarlas y comprenderlas como herramientas simbólicas –y materiales– con las que las sociedades establecieron sus vínculos interpersonales y con el mundo, su rol en la educación, en la política, en los intercambios culturales o comerciales. De manera que nuestro aporte tiene que ver con la gestión e intervención, pero principalmente con la valoración, punto de partida para su conservación y posicionamiento social.

Bibliografía:

- BURUCÚA, José Emilio “Historiografía artística argentina”, en José Emilio Burucúa (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 23-38.
- BURUCÚA, José Emilio y TELESKA, Ana María, “El arte y los historiadores”, *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, pp. 225-238.
- CAIMARI, Lila, “El Momento Archivos. *The Archives Moment.*”, *Población & Sociedad* [en línea], vol. 27 (2), 2020. <http://dx.doi.org/10.19137/pys-2020-270210>. Acceso 17 de febrero de 2023, pp. 223-224
- DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997 [1995]
- FOUCAULT, Michel, *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2005 [1969]
- GARCÍA, Carla y SCHWARTZMAN, Ana, “Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)”. *Boletín de Arte*, año 15 (15), La Plata, Facultad de Bellas Artes. UNLP, 2015, pp. 51-57.
- GARCÍA, Carla, “Adolfo Luis Ribera”, en Sandra Szir y María Amalia García (eds.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina siglo XX*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2017, pp. 213-219

otro Fondo Alberto Collazo se encuentra en el Centro Espigas, EAYP, UNSAM; Fondo Jorge Romero Brest (Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA); Fondo José León Pagano (Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires); Fondo Eduardo Schiaffino (Museo Nacional de Bellas Artes); Fondo José Emilio Burucúa (Biblioteca Nacional Mariano Moreno); Fondo Personal Ángel Osvaldo Nessi. Archivo y Centro de Documentación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes (UNLP)

15. Como archivos de historiadores o críticos de arte albergados en instituciones públicas pueden mencionarse: Fondo Alberto Collazo y Fondo Rafael Squirru (ambos en Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, UNTREF);

GOLDCHLUK Graciela, “El archivo como política necesaria de lectura”. Colóquio Internacional Tradução, Arquivos e Políticas, 16 y 17 de octubre de 2017, Niterói, Brasil. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11047/ev.11047, 2017. Acceso el 3 de febrero de 2023.

SZIR, Sandra, “Tras la huella de una práctica profesional: Adolfo Luis Ribera y el canon del arte argentino”, en Marta Penhos y Sandra Szir (comps.), *Una Historia para el Arte en la UBA*, Buenos Aires, EUDEBA, 2020, E-book.

Publicaciones de Adolfo Ribera (selección)

El arte de la imaginería en el Río de Plata, en colaboración con Héctor Schenone, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948

El arte lusobrasileño en el Río de la Plata, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1966.

Catálogo de platería, Buenos Aires, Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1970.

Argentería del Río de La Plata, cat. exp., Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1974.

“Grabado”, “El mobiliario en el Río de la Plata”, “Platería”, en AAVV, *Historia general del arte en la Argentina. Desde los comienzos hasta fin del siglo XVIII*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983. pp. 95-119; 123-248; 337-482.

“La pintura”, “La escultura”, “Mobiliario”, “Platería” en AAVV, *Historia general del arte en la Argentina. Siglo XIX hasta 1876*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, pp. 111-351; 143-184; 185-296; 297-394.

El retrato en Buenos Aires. 1580-1870, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1984

Diccionario de orfebres rioplatenses, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1996.

Platería sudamericana de los siglos XVIII-XX, Múnich, Hirmer, 1981.

Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de Bienes Inmuebles, Provincia de Corrientes, en colaboración con Héctor Schenone, Iris Gori y Sergi Barbieri, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982.

Laura MALOSETTI COSTA. Es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, es Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICET) Profesora de Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XIX y Decana de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. Es autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano: Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (FCE 2001 reeditado en 2021) y Retratos Públicos (FCE 2022) entre ellos; y curadora de exposiciones en Museos nacionales e internacionales. Entre ellas: *Primeros modernos en Buenos Aires* (MNBA, Buenos Aires 2007), *Pampa, ciudad y suburbio* (Fundación OSDE Buenos Aires 2007), *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario* (Museo Castagnino Rosario 2012) *Collivadino. Buenos Aires en construcción* (MNBA Buenos Aires 2013), *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX* (MNBA, Buenos Aires 2014), *La Protesta* (Hospicio Cabañas, Guadalajara, México 2015), *Ernesto de la Cárcova* (MNBA Buenos Aires 2017), *Tabaré Cosmopolita* (Museo Zorrilla, Montevideo Uruguay, 2018) y *Pintores en tiempos de la Independencia* (Museo Nacional de Colombia, 2019).

Sandra SZIR. Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES, Universidad Nacional de San Martín y Licenciada en Artes, también por la UBA. Es profesora en grado y posgrado en las áreas de Teoría, Métodos e Historiografía de las Artes Visuales en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de San Martín. Es autora del libro *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, editora de *Ilustrar e imprimir. Historias de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930* (2016) y co-editora de *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la Historia del Arte* (2017) y de *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires, siglos XIX y XX*, (2018), y de varios artículos en publicaciones y libros de la especialidad. Obtuvo becas de investigación tanto de instituciones argentinas como del exterior, y dirige proyectos de investigación en sus áreas de especialidad. Actualmente se desempeña como directora del CIAP, Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET-UNSAM).

UNA COLECCIÓN QUE SE SUMA AL ACERVO DE LA ANBA

ALBERTO BELLUCCI¹

RESUMEN

El 20 de septiembre de 2022 la Academia Nacional de Bellas Artes recibió en donación de manos del bibliófilo, coleccionista e investigador Bernardo Lozier Almazán su valiosa colección de exlibris, que desde ese día entró a formar parte de los archivos patrimoniales de ANBA.² Lozier Almazán, reconocido historiador sanisidrense, es miembro de número del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia e integrante de instituciones afines en España y Perú. Además fue asesor de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, fundador del Instituto Histórico de San Isidro, director de importantes museos del partido y autor de numerosos trabajos de investigación histórica y genealógica. Su creciente interés por el sugerente mundo en miniatura de los exlibris lo llevó a formar, a través de los años, la notable colección que ha legado a la Academia, y a explicitarlo en el título de su obra de 2015: *Ex Libris. Su misteriosa seducción. Una aproximación al mundo de los bibliófilos y coleccionistas*.³ En este texto se hace un recorrido por esta valiosa colección.

La donación está integrada por 824 piezas originales, dispuestas en 4 tomos: uno es exclusivo de bibliófilos argentinos; dos son de propietarios extranjeros —básicamente de Sudamérica y Europa, con predominio de franceses y españoles—; y el otro es procedente de organismos institucionales. Se incluyen, además, dos libros antiguos con sus respectivos exlibris adheridos.⁴

La colección se acompaña con un Catálogo General, cuyas fichas testimonian la labor artística de autores, diseñadores e impresores que mediante elementos figurativos, alegóricos o simplemente enunciativos, aluden a las actividades, las aficiones y la personalidad de los propietarios. En lo que respecta a esta estrecha relación entre el comitente y el diseñador de exlibris, el poeta Rafael Alberto Arrieta, en su obra de 1928 *El encantamiento de las sombras*, la describe acertadamente como “una síntesis espiritual de su dueño, y éste se complace en seleccionar los elementos que combinará el dibujante”,⁵ de tal manera que, en muchos casos, la creatividad del diseñador logra la magia de traer a luz los rasgos más destacados del comitente. Así es cómo esta colección de miniaturas gráficas se constituye en un registro documental capaz de ilustrar sobre la actividad cultural, literaria y artística, e incluso sobre la intimidad de varias figuras relevantes o anónimas —bibliófilos y diseñadores— entre los siglos XIX y primera mitad del XX. La fecha impresa más antigua de la lista data de 1800 y la más moderna —el ejemplar de María Mercedes Otamendi de Olaciregui— es de 1951, o sea que el arco de ciento cincuenta años recorre una época de idilio feliz entre la profusión de libros y la avidez de los lectores, cuando era importante la visualización del

1. Se agradece a Bernardo Lozier Almazán el aporte de opiniones, datos y precisiones para la mejor realización de esta nota.

2. Se sabe de la existencia de un importante conjunto de exlibris de María Mercedes Otamendi de Olaciregui, donado por sus hijos a la Biblioteca Nacional, así como de algunas pocas colecciones privadas —como la del fallecido Roberto Müller, que fue director de la biblioteca del Jockey Club y dejó inconcluso un libro sobre el tema—, pero no existe información sobre inventarios existentes, clasificación y/o paraderos actuales, con lo que la presente colección de ANBA constituye el único material documental de archivo catalogado y disponible para conocimiento, consulta y difusión sobre exlibris.

3. Bernardo Lozier Almazán, *Ex Libris, su misteriosa seducción; una aproximación al mundo de los bibliófilos y coleccionistas*, Florida, Provincia de Buenos Aires, Ediciones Sanmartino, 2015.

4. Un exlibris es de George Th. Seaton y está en la obra *The poetical Works of Sir Samuel Garth*, Edimburgo, 1779; el otro, adherido a la retiración de tapa de *Le Novice*, de Mme. de Bawr [o Bavwr], Librairie H. Fournier, París, 1830, indica propiedad de la reina de España María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878).

5. Arrieta, Rafael Alberto, *El encantamiento de las sombras*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1946.



René de Chateaubriand, autor no identificado

título y –por qué no– el orgullo y el cuidado de certificar su posesión ante propios y extraños, en ese *res pro dominus clamavit* que no tenían temor en exponer nuestros antepasados, o simplemente mostrar “el vínculo más íntimo y más artístico que une el libro con su propietario” como sostiene Lozier Almazán.

El exlibris se conoció y creció a partir de mediados del siglo XVI, aunque su génesis se debió a la emergente cultura visual que habían creado Gutenberg y su imprenta un siglo antes. A partir de entonces el libro y su sello de pertenencia se desarrollaron juntos, compartiendo las sucesivas técnicas de grabado bidimensional que les fue dando forma y continente, desde la xilografía al offset, técnicas de impresión que se identifican cuidadosamente en cada ítem de esta colección. Pero cualesquiera sean las técnicas utilizadas para cada uno de los exlibris que la componen y su pertenencia a un estilo determinado

–incluso su eventual ausencia–, los congrega y unifica su carácter de mini documentos gráficos connaturales al universo artístico-decorativo que les es propio, máxime si se atiende a su condición de impresos independizados del soporte literario original.

Esta fue la razón principal por la que se consideró a la Academia Nacional de Bellas Artes como destinataria adecuada para disponer de esta colección, decisión que se basó no sólo en la seguridad sobre el mantenimiento, conservación y difusión del archivo, sino también en la evidente primacía de la naturaleza decorativa y artística de sus componentes.

Dentro de los exlibris que integran la colección Lozier Almazán hemos seleccionado unos pocos para mejor acompañamiento visual de la lectura de este texto y para dar evidencia de la calidad artística y documental del nuevo *corpus* que posee la ANBA.⁶

Abre cronológicamente esta selección el exlibris de François-René de Chateaubriand (1768-1848), notable político, diplomático y escritor del naciente romanticismo francés. Descendiente de una antigua familia aristocrática bretona, su escudo se abre en un campo geométrico de flores de lis –alusivo a la cercanía con la Casa Real borbónica– soportado por sendos armiños rampantes y encabezado por yelmo y corona, con el lema “*Mon sang teint les bannières de France*”,⁷ sin que existan datos sobre el diseñador.

En cambio sí existen sobre el catalán Josep Triadó y Mayol, autor del exlibris de Clemente Miralles de Imperial, impactante en su heráldica y su expansión decorativa, que reza “tú serás el espejo (mirall) en que me mire”. A pesar de cumplir las exigencias ceremoniales y adoptar la ortodoxa caligrafía gótica, asoman en su obra acentos del art nouveau en expansión.⁸ Triadó también es autor del exlibris de Mariano de Foronda que figura en esta colección.

6. Para estos párrafos finales me permito utilizar en gran medida información proporcionada por Bernardo Lozier Almazán, op.cit.

7. Mi sangre tiñe los estandartes de Francia.

8. Triadó y Mayol numeró cronológicamente los 294 exlibris que diseñó entre 1900 y 1926. En palabras de Carlos A. Quiney Urbiet: “la faceta más distinguida y destacada de Triadó fue la de exlibrista [...] uno de los más prolíficos y de los que inauguraron, junto con Alexandre de Riquier y Joaquín Renart el movimiento exlibristico peninsular”. Carlos Quiney Urbiet, *La encuadernación artística catalana 1840-1929*, Univ. Oberta de Catalunya, 2010.



Clemente Miralles de Imperial
(Josep Triadó y Mayol)



Enrique Larreta (Alejandro Sirio)



Entre los muchos ilustradores españoles llegados a la Argentina desde principios del siglo XX descuella la actividad del asturiano Alejandro Sirio (seudónimo de Nicanor Albino Álvarez Díaz, 1890-1953), en palabras de Rodrigo Gutiérrez Viñuales: “quizás el más renombrado de los dibujantes en el primer tercio del siglo XX”. Sirio pintó, dibujó, realizó un mural para el flamante subterráneo (estación Jujuy), ilustró *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, *Los poemas de la Fundación* de Mariano de Vedia y Mitre y *Muchacho de San Telmo* de Lascano Tegui, caricaturizó personajes históricos, se desempeñó como profesor, director y asesor en museos, centros de enseñanza y periódicos varios, y diseñó varios exlibris que le fueron encargados, entre otros, por Enrique Méndez Calzada, Pedro Chutro, Eduardo Mallea, Alejandro Korn, Jorge Bunge, Marta Güemes, Manuel Mujica Láinez, Enrique Larreta y Alejo González Garaño, estos dos últimos prominentes miembros de número de nuestra Academia.

El exlibris que Sirio diseñó para Enrique Larreta (1875-1961) es directo, sin circunloquios y une la imagen del galeón español con la de la Cruz del Sur que lo guía, doble alusión a la navegación estética de perpetua vinculación entre España y la Argentina que Larreta profesó en su vida y su obra. Viento franco y mar en movimiento, aire y agua marcando la ruta bajo la orientación fija de la cruz estrellada.

Para el coleccionista e historiador Alejo B. González Garaño (1877-1946) Sirio imaginó, en cambio, un exlibris radiante de fuego centrado en una potente y maciza deidad indoamericana que sobrevuela un ave protectora y a la que rinden tributo dos pequeñas figuras en cuclillas. González Garaño fue una figura omnipresente en los ambientes culturales de su tiempo, y se destacó especialmente como estudioso de la iconografía e historia americana en general y la rioplatense en especial. De él y su círculo de artistas esta Academia posee un valioso conjunto de pinturas, dibujos y objetos que testimonian su amplitud por los temas de las artes y la crítica.

Un miembro de número de la ANBA que incursionó en el diseño de exlibris fue Alfredo Guido (1892-1967), pintor, escenógrafo, grabador y muralista rosarino de renombre, cuya formación clásica se orientó progresivamente hacia temáticas nacionales y costumbristas. El contundente exlibris que diseñó para el escritor e historiador Carlos Obligado (1889-1949) se inspira en la torre medievalista de la residencia familiar que los Obligado tenían en las barrancas del Paraná.

Incluimos, asimismo, el exlibris que el pintor Pedro Kröpfl diseñó para el historiador Pedro Llorens, ambos activos y recordados funcionarios sanisidrenses (Llorens fue intendente en 1971/3, Kröpfl

tuvo una dilatada acción como concejal). En forma sencilla y directa, el dibujante representa a Domingo de Acassuso bajo el espinillo, soñando en las barrancas del río la primera capilla que levantó en el lugar. Los ejemplares están impresos en planchas troqueladas con el dentado propio de la filatelia, recurso raramente usado en exlibris personales.

Un curioso ejemplar de exlibris es el perteneciente al ex presidente Menem, con la imagen de un jinete paisano de curioso atavío, con fusta y botas criollas de cuero crudo, que bebe en un intervalo de descanso. A su alrededor flamea una maraña forestal, casi una bandera cuyos trazos decorativos abstractos, orientales, se continúan en la orla perimetral que enmarca el conjunto. La caligrafía adopta una versión libre de caracteres sirios. El autor es Luis McGarrell, prestigioso dibujante heraldístico argentino que figura también en esta colección con otros diseños que proveyó para José E. de Cara, F. López Imizcoz, Carlos Dellepiane Cálcena y Sergio Etulian.

Hemos incluido en esta selección un par de exlibris que las insti-

tuciones comitentes utilizan para sus ejemplares de biblioteca: el Círculo de Armas y el Jockey Club, ambos con sede en la ciudad de Buenos Aires. Los dos están impresos en planchas de estampillas, lo que agiliza la colocación inmediata y la adherencia en cada ejemplar.

En el primer caso resulta inmediata la asociación visual y su función de registro, que se fortalece con la adopción de un exergo inferior. El autor del segundo caso fue Jorge Lubary (Viatur), quien, en una suerte de curiosa introspección reflexiva admitió que “el exlibris debe hablar y no ser mudo como éste (que) parece más bien un dibujo mecánico de pantógrafo”. Observación crítica que seguramente se refería a la trabajosa producción *a mano* de esos años, mucho antes de que la actual tecnología computacional facilitara los complejos e instantáneos entretejidos visuales que nos envuelven.

La selección se completa con uno de los exlibris pertenecientes a María Magdalena Otamendi de Olaciregui, entusiasta bibliófila que encargó varios diseños que figuran en esta colección. Hemos elegido el que hacia 1950 diseñó para ella el catalán José María de Riquer



Alejo González Garaño (Alejandro Sirio)



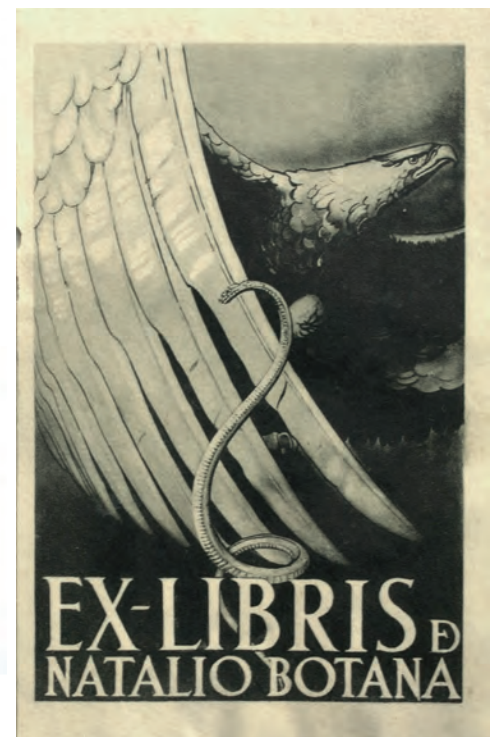
Carlos Obligado (Alfredo Guido)



Carlos Saúl Menem (Luis McGarrell)



Pedro Llorens (Pedro Kröpfel)





Círculo de Armas (anónimo)



Jockey Club (Viatur)



María M. Otamendi de Olaciregui (Alexandre de Riquer)

y Palau (1897-1978), octavo de los diez hijos del famoso exlibrista Alexandre de Riquer de Comelles, y reconocido continuador de su obra. Su grabado muestra la imagen idealizada de la nutrida biblioteca de su dueña, verdaderamente el “rincón para soñar” que ella tomaba como refugio para sus lecturas y sus recuerdos. María Mercedes Otamendi formó una nutrida colección de exlibris –se dice que fue la más completa en Sudamérica– la cual, adherida a gran parte de sus libros, fue donada por sus hijos a la Biblioteca Nacional, que la mantiene en reserva (ver nota al pie).

Así pues, es un privilegio para la Academia contar con la colección Lozier Almazán “que enriquece el patrimonio cultural de un país que, como el nuestro, ha oscilado entre la preservación y la depredación de tantísimos ‘semióforos’, vale decir objetos dotados de un sentido social derivado de su capacidad de memoria identitaria”.⁹ Por todo ello, bienvenida sea esta colección al acervo de la Academia Nacional de Bellas Artes.

9. Oscar A. de Masi, “Palabras preliminares”, en Bernardo Lozier Almazán, op.cit.

Alberto Guillermo BELLUCCI. Arquitecto por la UBA. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Exdirector del Museo Nacional de Arte Decorativo, exdirector del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo Nacional de Arte Oriental. Profesor de Apreciación Artística, Universidad de San Andrés. Exprofesor de Diseño e Historia, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Autor de *Historia de la Arquitectura de Occidente*, *Viajes dibujados*, *Dibujando Argentina*, *Mi vida con la música* y de ensayos y colaboraciones en libros y artículos sobre temas de arquitectura, arte, historia y música. Jurado y conferenciante en universidades y centros académicos del país, y en la School of Urban Design de Harvard, en el Dade Art Center de Miami, en Evanston University, Illinois, en universidades de Santiago de Chile, París y Vancouver, en museos y centros de Praga, Berlín, Brasilia, etc. Premio Konex de Platino en Ética, Teoría e Historia del Arte en 2006.

LA COLECCIÓN ALBERTO GINASTERA EN LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

MELANIE PLESCH

RESUMEN

La Colección Alberto Ginastera de la Academia Nacional de Bellas Artes es uno de los acervos institucionales más importantes sobre el compositor a nivel mundial, tanto por la cantidad como por la importancia de los documentos que conserva. A pesar de ello, su existencia ha pasado desapercibida a los investigadores, y no se la menciona en la bibliografía especializada sobre el reconocido compositor argentino. En este artículo se ofrece una visión preliminar del contenido de la colección. Luego de una breve introducción al compositor y su obra, se contextualiza el fondo de la ANBA en el marco de las colecciones documentales referidas a Ginastera tanto a nivel nacional como internacional. Su contenido se clasifica en una taxonomía tentativa que comprende cinco categorías: escritos, fotografías, documentos hemerográficos y memorabilia, las que se describen someramente. Se mencionan las acciones preventivas de conservación realizadas y se sugieren potenciales acciones futuras. Se ofrecen asimismo algunas reflexiones sobre la importancia de las colecciones documentales en una musicología en diálogo con la historia cultural.

Introducción

En 2017, durante una calurosa tarde típica del noviembre porteño, tuve mi primer encuentro con las cuatro abultadas cajas de archivo que contenían por entonces la colección Alberto Ginastera que custodia la Academia Nacional de Bellas Artes. Rebosantes de documentos y fotografías, al abrirlas, emanó de ellas el inconfundible aroma a papel mustio, tinta de lapicera fuente y periódicos antiguos, tan conocido por los frequentadores de archivos. La organización original del material reflejaba el orden aparentemente aleatorio en el que se encontraban los documentos cuando se procesó la donación, que debemos a la fa-

milia Marziale.¹ Así, a medida que me iba adentrando en el contenido de cada caja, aparecieron, casi sin orden ni concierto, una cantidad sustancial de documentos escritos, tanto manuscritos como impresos, fotografías, y una pequeña pero interesante cantidad de *memorabilia*.

Las colecciones documentales de los compositores son fundamentales en la investigación musicológica, ya que nos ofrecen perspectivas e información a las que no puede accederse necesariamente a través de su obra musical. El estudio de tales documentos nos permite avanzar en el conocimiento no sólo del compositor y el contexto creativo de sus obras, sino también de la historia social y cultural de la cual dichas obras son parte inescindible.² Un caso paradigmático y bien conocido es el de las cartas de Wolfgang A. Mozart, que brindan información sobre su vida personal, como así también acerca del contexto social y cultural en el que vivió y compuso su música.³ De manera similar, los cuadernos de conversación de Beethoven, a través de los cuales el compositor se comunicaba con los demás a medida que avanzaba su sordera, nos proporcionan una visión privilegiada de su vida cotidiana,⁴ mientras que sus cuadernos de bocetos, que muestran la manera laboriosa en que trabajaba sobre sus ideas musicales y las iba desarrollando a lo largo del tiempo, no sólo nos acercan a sus

1. La relación es a través de la hermana del compositor, Celia Luisa Ginastera de Marziale.

2. Nos referimos en realidad a **las** historias sociales y culturales, dado que –como nos enseña la *Rezeptionsgeschichte*–, las obras musicales han sido recibidas y percibidas de diferentes maneras en distintos contextos culturales e históricos. Este ha sido ciertamente el caso de la obra de Ginastera, tanto dentro como fuera de su país natal, durante las distintas etapas de su vida, y luego de su fallecimiento.

3. Emily Anderson, A. Hyatt King, y Monica Carolan, *The Letters of Mozart and His Family*, 2^{da} ed. London, Macmillan, 1966; Stewart Spencer, *Mozart: A Life in Letters*. London; New York, Penguin Books, 2006.

4. Theodore Albrecht, *Beethoven's Conversation Books*, 3 vols. Suffolk, Boydell & Brewer, 2018.

procesos compositivos sino que también nos ofrecen una visión más humana de quien posiblemente sea el compositor más mitificado en la historia de la música de concierto occidental.⁵

A pesar de la comparativa proximidad en el tiempo, las colecciones de obras y documentos de los principales compositores argentinos no han tenido un destino comparable al de sus colegas europeos. Se han conservado más documentos y obras de compositores del siglo XVI que de Juan Pedro Esnaola, por ejemplo. Con pocas excepciones, como los casos de Alberto Williams o Felipe Boero, la mayor parte de las colecciones musicales y documentales se ha dispersado, fragmentado, o simplemente han desaparecido.⁶ Es en este contexto que debe entenderse la importancia del fondo documental que nos ocupa.

Supe de la existencia de la colección Alberto Ginastera gracias a la Dra. Laura Malosetti Costa, académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, quien tuvo además la gentileza de realizar las gestiones necesarias para facilitar el acceso a la misma.⁷ Durante el relevamiento inicial en 2017, inicié acciones básicas de conservación preventiva que incluyeron el desplegado y aplanamiento de papeles doblados y la extracción de broches, ganchillos, alfileres y otros elementos metálicos que pudiesen dañar la integridad del material. Durante los meses de noviembre de 2018 y 2019 respectivamente, realicé una clasificación preliminar por series que permitiera una visión comprehensiva del contenido y extensión de la colección. Este trabajo incluyó una lectura crítica de los textos manuscritos, muchos de los cuales se encontraban mezclados o erróneamente atribuidos. La comparación con ejemplares conocidos de la caligrafía de Ginastera y su primera esposa, Mercedes de Toro, permitió asimismo rectificar atribuciones existentes.⁸

5. Douglas Porter Johnson, Alan Tyson, y Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*. University of California Press, 1985; sobre la mitificación de la figura de Beethoven en la cultura occidental véase Scott G Burnham, *Beethoven Hero*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995.

6. La colección Alberto Williams fue donada por sus descendientes al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, mientras que la obra de Felipe Boero se conserva en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de la Universidad Católica Argentina.

7. Estoy también en deuda con el Arq. Alberto Bellucci y el Mtro. Guillermo Scarabino, sucesivos presidentes de la Academia, por permitirme el acceso a la colección. Una mención especial requiere Emilce N. García Chabbert, bibliotecaria de la institución, por su generosa asistencia durante mis consultas en 2017, 2018 y 2019.

8. Para ello se tomaron como ejemplares modélicos la correspondencia intercambiada por ambos esposos con Gilbert Chase, que se conserva en la *New York Public Library*.

Para asegurar una preservación adecuada de los documentos, sólo una parte de los cuales se encontraba entonces en sobres de papel libre de ácido, utilicé la técnica de encapsulado temporal en hojas de poliéster.⁹ Dada su condición efímera, dichas hojas debían ser eventualmente reemplazadas por separadores libres de ácido, tarea que esperaba realizar en 2020. Este plan, como el resto de mi trabajo sobre la colección, fue interrumpido por el hiato que impuso la pandemia del COVID-19.

Alberto Ginastera

Alberto Ginastera, nacido el 11 de abril de 1916 en Buenos Aires, es considerado por la crítica internacional como el compositor argentino más destacado del siglo XX. Junto con el brasileño Heitor Villa Lobos, fue uno de los primeros compositores latinoamericanos cuya obra ingresó al canon de la música de concierto occidental y sus composiciones se interpretan regularmente en los principales centros de música clásica a nivel mundial.

A diferencia de sus predecesores, Ginastera recibió toda su educación musical en Argentina. Estudió inicialmente en el Conservatorio de Música de Buenos Aires (después llamado Conservatorio Williams) y luego en el Conservatorio Nacional. En uso de una beca de la Fundación Guggenheim, visitó los Estados Unidos entre 1945 y 1947 donde, en el verano de 1946, estudió con Aaron Copland.¹⁰ A su regreso a la Argentina en 1947, se dedicó a la enseñanza y la creación, ocupando cargos claves tales como el de director fundador del Conservatorio de Música de La Plata (1949-52; 1955-58), decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (1958-63), y director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto di Tella (1964-1971). A través de su trabajo en estas instituciones, contribuyó significativamente a la formación de músicos y compositores argentinos y latinoamericanos.¹¹

9. Nelly Balloffet, Jenny Hille, y Judith Reed, *Preservation and Conservation for Libraries and Archives*. Chicago, ALA Editions, 2004, p. 71.

10. Malena Kuss, ‘Ginastera, Alberto’, ed. Ludwig Finscher, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Bärenreiter Verlag, 2002, 974–82.

11. Malena Kuss, *Ginastera, Alberto*, 2002; Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967; Deborah Schwartz-Kates, “Ginastera, Alberto”, *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, [2001] 2014.

Su obra abarca varios géneros, incluyendo ópera, ballet, música coral, música de cámara, música para cine y obras instrumentales. Entre sus composiciones notables se encuentran las óperas *Don Rodrigo*, *Bomarzo* y *Beatrix Cenci*; los ballets *Panambí* y *Estancia*; conciertos para piano, violín y violonchelo, tres cuartetos de cuerda, obras corales como las *Lamentaciones de Jeremías Propheta*, y vocales como las *Cinco canciones populares argentinas*. Sus obras para piano incluyen, entre otras, las célebres *Tres danzas argentinas* y la exigida *Sonata* No. 1. Dentro de sus obras para orquesta, las *Variaciones concertantes* son reconocidas por su original tratamiento de la escritura orquestal, que incluye numerosas combinaciones y solos destacados para diversos integrantes del conjunto.¹²

Las contribuciones de Ginastera al mundo de la música fueron reconocidas con numerosos premios y distinciones, incluyendo cuatro premios nacionales y tres premios municipales. El 12 de junio de 1957 fue designado miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.¹³ Fue distinguido por el gobierno de Francia con el grado de *officier* de la *Ordre des Arts et des Lettres* (1964), recibió un doctorado *honoris causa* por la Universidad de Yale (1968), fue nombrado miembro honorario de la *American Academy of Arts and Sciences* (1968) y recibió, en 1981, el codiciado *Music Prize* otorgado por el *International Music Council* en conjunción con la UNESCO.¹⁴ Hacia fines de 1971 dejó la Argentina para radicarse en Suiza junto a la destacada chelista argentina Aurora Nátola, quien se convertiría en su segunda esposa. Fue esta una etapa de gran productividad, en la que pudo dedicarse por entero a la composición. Ginastera falleció hace ya casi cuarenta años, el 25 de junio de 1983, en Ginebra, Suiza.

Colecciones ginasterianas

El fondo documental más extenso que existe sobre el compositor es la *Sammlung Alberto Ginastera*, albergado en la *Paul Sacher Stiftung*, en Basilea, Suiza, la cual contiene cuarenta y una copias en limpio de

obras con número de opus (esto es, reconocidas por el autor), como así también una serie de manuscritos, borradores y bocetos de obras retiradas de catálogo.¹⁵ El acervo conserva además su biblioteca personal, grabaciones de audio, películas y vídeos, programas de conciertos, críticas, fotografías y una cantidad sustancial de correspondencia. Para estos materiales existen índices descriptivos que pueden consultarse *in situ*.¹⁶

Le sigue en importancia, tanto por la cantidad como la variedad de materiales, la colección Alberto Ginastera de la Academia Nacional de Bellas Artes, acerca de la cual no se ha podido localizar hasta la fecha mención alguna en las principales obras de referencia sobre el compositor.¹⁷ Se trata de un conjunto fascinante de documentos primarios que permiten estudiar aspectos inexplorados de la vida profesional de Ginastera, como así también del ambiente de la música de concierto en Buenos Aires durante una parte sustancial del siglo XX. A continuación ofrezco una breve descripción y contextualización de cinco grupos de materiales: correspondencia, escritos, fotografías, documentos hemerográficos y *memorabilia*.¹⁸

Correspondencia

En su estudio sobre la correspondencia de Ginastera que puede hallarse en la *Library of Congress*, la musicóloga norteamericana Deborah Schwartz-Kates observa que la única colección de correspondencia que sobrevive en Argentina es una “limitada colección de cartas profesionales de los años 1962-1971 que alberga la Universidad Torcuato di Tella”.¹⁹ El artículo data de 2011, por lo cual la autora

12. Malena Kuss, *Alberto Ginastera: A Complete Catalogue*. Edición revisada, New York, Boosey & Hawkes, 1986; véase también su *Inventare der Paul-Sacher-Stiftung*. 8, *Alberto Ginastera, Musikmanuskripte*. Winterthur, Schweiz, Amadeus-Verlag, 1990; Schwartz-Kates, *Ginastera, Alberto*, 2014; también su *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. New York & London, Routledge, 2011.

13. Academia Nacional de Bellas Artes, “Ginastera, Alberto”, *Ginastera, Alberto* <https://www.anba.org.ar/academico/ginastera-alberto/> (acceso 16 de enero de 2023).

14. Kuss, *Ginastera, Alberto*, 2002; Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera*, 2011.

15. Kuss, *Ginastera, Alberto*, 2002; Kuss, *Inventare der Paul-Sacher-Stiftung*. 8, *Alberto Ginastera, Musikmanuskripte*, 1990.

16. La biblioteca de Ginastera está incorporada al catálogo de la Paul Sacher Stiftung, cuyo catálogo puede consultarse en línea a través del consorcio de bibliotecas SLSP (Swiss Library Service Platform) <https://ub.unibas.ch/de/bibliotheken-im-bibliothek-snetz-region-basel>

17. Cfr. Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera*, 2011.

18. A ello se suma una cantidad de libros y partituras de otros autores que fueron parte de la biblioteca personal del compositor, sobre los que no me ocuparé en este artículo.

19. Deborah Schwartz-Kates, ‘The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress’, *Notes*, vol 68, no. 2, 2011, p. 285. El epistolario al que se refiere Schwartz-Kates ha sido publicado por M. Laura Novoa en su *Ginastera en el Instituto Di Tella: correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011.

no podía conocer la existencia del acervo de cartas personales que conserva la hija del compositor.²⁰ Otra colección epistolar no mencionada por Schwartz-Kates es la correspondencia entre Ginastera y Gilbert Chase entre los años 1957-1971, que se encuentra en la New York Public Library.²¹

La colección de la Academia Nacional de Bellas Artes contiene un número pequeño pero sumamente relevante de correspondencia, tanto recibida como enviada por el compositor. Resalta, por ejemplo, el intercambio entre Ginastera y Eugene Ormandy que da cuenta de la comisión de una obra orquestal para la Philadelphia Orchestra a ser estrenada en 1975. El encargo eventualmente resultaría en *Popol Vuh, The Creation of the Mayan World*, op. 44 (1983). Descrita por Malena Kuss como un “fresco sinfónico”, la obra quedó inconclusa: el autor completó siete de los ocho movimientos, y así se la ejecuta. Si bien está dedicada a Ormandy, fue estrenada recién en 1989 por la *St. Louis Symphony* dirigida por Leonard Slatkin.²² El texto de las cartas ofrece referencias, de la mano del compositor, a la crisis personal que lo afectó hacia finales de la década de 1960, lo cual confirmaría la hipótesis de Eduardo Herrera.²³ Sobresale también la correspondencia entre el compositor y los comitentes del *Harp Concerto* op. 25 (1956-64), obra que Ginastera notoriamente demoró ocho años en concluir. El concierto, comisionado por la arpista norteamericana Edna Phillips, fue finalmente estrenada el 18 de febrero de 1965 por Nicanor Zabaleta y la *Philadelphia Orchestra* dirigida por Ormandy.²⁴

También notables son el borrador de la carta de renuncia de

Ginastera a su cargo de Director-Interventor del Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata y una subsecuente carta de apoyo a Ginastera por parte del cuerpo docente del Conservatorio, a raíz de dicha renuncia. Encabezan las firmas Luis Gianneo y Torcuato Rodríguez Castro, seguidas por un número considerable de profesores de dicha casa de estudios. La lectura atenta de ambos textos ofrece la posibilidad de evaluar en qué medida las condiciones políticas y económicas en Argentina afectaron los procesos creativos de Ginastera y contribuyeron a su decisión de aceptar cargos de gestión.

Escritos

Dentro de la colección destaca una cantidad de borradores de discursos y conferencias, algunos de los cuales podrían ser parte de la protohistoria de artículos publicados por Ginastera con posterioridad, mientras que otros, aún por determinar, serían escritos inéditos. Los materiales se presentan en una amplia variedad de tamaños, tipos y formatos de papel. En algunos casos existen varios ejemplares de un mismo texto, desde el borrador inicial escrito a mano, pasando por diversas versiones tipografiadas a máquina y que evidencian correcciones posteriores, todo lo cual ilustra el desarrollo del pensamiento y los procesos de escritura del compositor. Ginastera, como es sabido, tenía una propensión a la “reutilización transformativa” de materiales previos, estrategia que Kuss ha denominado *Bearbeitung*.²⁵ No sería desatinado considerar la posibilidad de que el compositor haya utilizado dicha estrategia no sólo en sus obras musicales, sino también en sus escritos. Será necesario realizar un análisis detallado de su contenido y cotejarlo con las publicaciones conocidas de Ginastera para establecer una genealogía precisa e identificar potenciales escritos inéditos.

Finalmente, mencionaremos un breve número de guiones radiales que posiblemente correspondan al programa “Club de la Música Contemporánea”, que dirigía Ginastera y el cual se transmitía semanalmente por LRA, Radio del Estado.²⁶

20. Cecilia Scalisi, *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2012.

21. ‘Gilbert Chase papers’, *The New York Public Library Archives & Manuscripts* <https://archives.nypl.org/mus/20298>, acceso 5 de enero de 2023.

22. Malena Kuss, “La certidumbre de la utopía: estrategias interpretativas para una historia musical americana”, *Boletín Música*, nueva época, no. 4, 2000, pp. 4–24; Kuss, *Ginastera, Alberto*, 2002; Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera*, 2011, p. 83.

23. Eduardo Herrera, “The Closing and Lasting Impact of CLAEM”, en *Elite Art Worlds: Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music*, ed. Eduardo Herrera. Oxford University Press, 2020, p. 163.

24. Daniel Webster, “Fresh Ideas Flow from Harp Concerto”, *The Philadelphia Inquirer*, 19 de febrero de 1965; Tess Epperson Maxwell, “Worth the wait: The history of the Ginastera harp concerto”, *The American Harp Journal*, vol. 23, no. 4, 2012, 46–48; Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera*, 2011, p. 64.

25. Malena Kuss, ‘Alberto Ginastera and the Many Meanings of Bearbeitung’, en *Musik, Raum, Akkord, Bild. Festschrift Zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*. Bern & New York, Peter Lang, 2012, 467–72.

26. Vasco Mariz, *Alberto Ginastera*. Rosario, Cursos libres de portugués y estudios brasileños, Sección publicaciones, 1954, p. 9.

Fotografías

Una de las cajas de la colección contiene exclusivamente fotografías. Entre ellas, sobresale una imagen de Ginastera junto al presidente Arturo U. Illia (Figura 1). Asimismo, se pueden apreciar numerosas fotografías de Ginastera acompañado de prominentes figuras de la música contemporánea de la época, tales como algunos de los compositores internacionales invitados a dictar clase en el CLAEM, mecenas y otras figuras de la sociedad local en el foyer del Teatro Colón, y altos dignatarios eclesiásticos. Este material plantea desafíos importantes en cuanto a su manejo adecuado y a la identificación de las ocasiones y personas retratadas, dada la avanzada edad de la mayor parte de quienes podrían colaborar en esta tarea.

Hemerografía

La colección comprende una cantidad significativa de materiales inexplorados para el estudio de la etapa formativa y primeros años de la vida profesional de Ginastera, como así también ciertos aspectos poco estudiados de su actividad profesional durante los años en que residió en Argentina. Entre sus elementos más importantes se encuentra una detallada colección de hemerografía que abarca los años 1935 a 1943, y que permite reconstruir la recepción de la obra del compositor en el ambiente local, así como también documentar la existencia de una cantidad de obras descartadas posteriormente por el autor. Por ejemplo, el estudio detallado de este material proporcionó el primer indicio que eventualmente me condujo al descubrimiento de la estructura original de la serie de canciones actualmente conocida como su opus 3, y a la evidencia documental que confirma la autoría de Ginastera de la “Canción del beso robado”, hasta entonces considerada espuria.²⁷

Se conservan asimismo un número sin determinar de originales y copias de revistas y periódicos tanto locales como extranjeros con entrevistas al compositor, reseñas críticas de estrenos o ejecuciones

27. Malena Kuss, en sus notas al CD de la grabación realizada por el tenor argentino Raúl Giménez acompañado por la pianista británica Nina Walker, la denomina con cautela “atribuida a Ginastera”. *Argentinian Songs*. Wyastone Leys, Monmouth, Nimbus Records NI 5107, 1988. Cfr. Melanie Plesch, “The Stolen Kiss: On the Recovery of a Lost Work by Alberto Ginastera”, ponencia leída en el *21st Quinquennial Congress of the International Musicological Society*, Atenas, Grecia, 24 de agosto de 2022.



El presidente argentino Arturo U. Illia saluda a Alberto Ginastera

de sus obras en otros países, que datan de mediados de la década de 1950 en adelante. Kuss ha señalado que

no se ha llevado a cabo ninguna *Rezeptionsgeschichte* sistemática de la obra de Ginastera en su país natal, y especulamos que tal estudio revelaría tensiones interesantes entre la meteórica carrera del compositor y su reconocimiento en el extranjero, y las percepciones de la crítica musical en su propio país, especialmente durante su vida.²⁸

28. Malena Kuss, original en inglés del texto para la entrada *Ginastera, Alberto*, 2002. Estoy en deuda con la Dra. Kuss por proporcionarme su manuscrito y permitirme citarlo. La frase en cuestión ya no se encuentra en la versión actual (en línea) de su artículo en la enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Los materiales hemerográficos conservados en la colección Ginastera de la Academia Nacional de Bellas Artes constituyen un recurso invaluable para la realización de esta tarea, que sin duda arrojará luz sobre la compleja trama de relaciones en el contexto musical y cultural de la Argentina desde fines de la década de 1930 hasta 1983.

Partituras

La prevalencia de un sesgo centrado en la partitura ha afectado tanto la clasificación como la búsqueda de materiales, e incluso ha tenido consecuencias en la percepción de lo que se considera musical o no. Ese sesgo ha propiciado una mirada estrecha cuya resultante ha sido

la invisibilización de numerosos materiales, especialmente por parte de aquellos investigadores interesados únicamente en la identificación y examen de partituras.²⁹

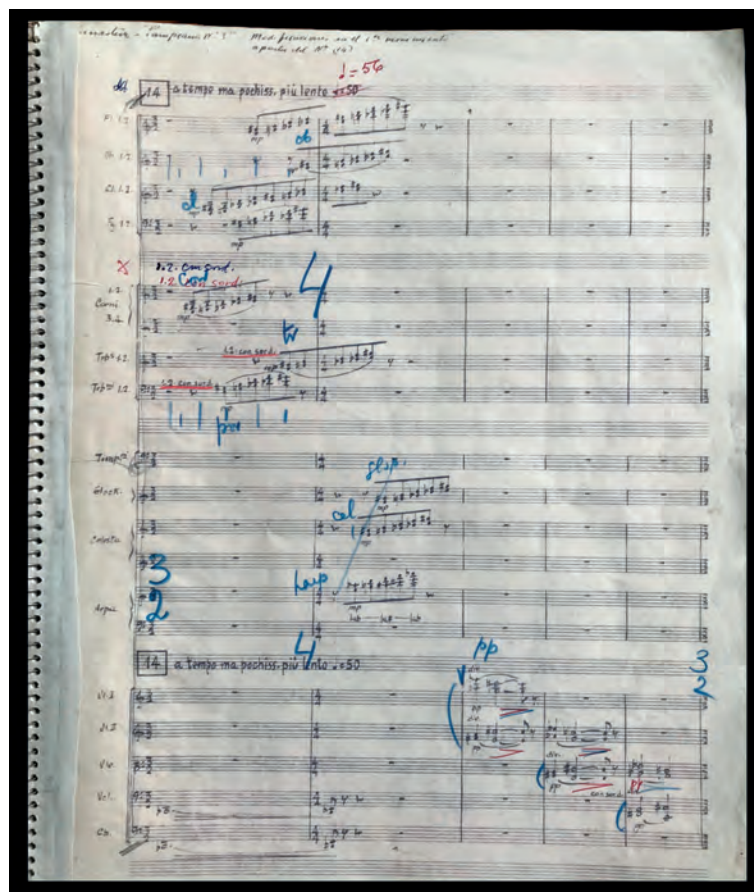
Esta reificación de la partitura es un resabio del concepto de autonomía estética: la convicción de que la música es un ente autónomo que habita en un espacio apartado, desvinculado de los aspectos culturales, intelectuales, sociales y políticos del entorno que nos rodea. Sin embargo, como señala Daniel Zager, las discusiones, publicaciones y análisis musicológicos imponen un cierto nivel de significado sobre un arte que no es, de hecho, autónomo, es decir, que no puede ser discutido únicamente en términos de notas, ritmo, armonía, contrapunto, forma y estilo.³⁰

De hecho, desde al menos la década de 1990, el pensamiento musicológico ha cuestionado fuertemente el concepto de autonomía para focalizarse no ya en la partitura o en el hecho musical, sino en su relación con los diferentes contextos en los que tuvo y tiene lugar, como así también en las maneras en las que contribuye a la construcción de significados dentro de una cultura determinada. Como ha observado Nicholas Cook, la música no es solo un objeto físico o un fenómeno, sino más bien una forma de experimentar y comprender el mundo que nos rodea.³¹

Este preámbulo es necesario quizás para entender la falta de atención que ha recibido la colección por parte de la comunidad musicológica hasta tiempos relativamente recientes.

Como es sabido, el compositor dejó en Buenos Aires la mayor parte de sus materiales cuando se radicó en Suiza y, aparentemente, nunca logró recuperarlos.³² Este hecho, combinado con su conocida inclinación a eliminar aquellas obras que no se ajustaban a su rigurosa autocrítica, se tradujo en una lamentable ausencia de borradores, esbozos y manuscritos autógrafos de sus composiciones tempranas. No se entusiasme el lector: esos materiales no se encuentran aquí.

La colección alberga sólo una partitura con anotaciones de mano



Alberto Ginastera, Pampeana No. 3, modificaciones al primer movimiento. Nótese el corte del folio original, sobre el cual se ha pegado la nueva versión.

29. Carl Dahlhaus, "What is a fact of music history?", en *Foundations of Music History*, trad. J. B. Robinson. Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 33-43.

30. Daniel Zager, "Collection Development and Management", *Notes*, vol. 56, no. 3, 2000, p. 570.

31. Nicholas Cook, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. vii.

32. Schwartz-Kates, *The Correspondence of Alberto Ginastera*, p. 285, nota al pie 4.

del compositor: la Pampeana No. 3 (actualmente op. 24), un encargo de la *Louisville Orchestra*, estrenada por dicha orquesta, bajo la dirección de Robert Whitney, en 1954.³³ El material evidencia marcas de ensayo, posiblemente debidas a un director de orquesta, y una modificación a partir del número de ensayo 14 –la hoja está cortada, y pegada a ella hay otra con el pasaje de reemplazo–. En la portada figura una nota de mano del compositor que reza “Ejemplar corregido para autografía”, y en el ángulo superior izquierdo de la página correspondiente se lee “Ginastera – ‘Pampeana No. 3’ Modificaciones a partir del No. (14)” (Figura 2). Un estudio pormenorizado de todas las versiones existentes de esta obra, incluyendo el manuscrito original que se conserva en la University of Louisville, la edición de Barry de 1954, la de Boosey & Hawkes de 1967, y la copia en limpio obrante en la Paul Sacher Stiftung, es un trabajo que deberá hacerse en el futuro.³⁴

Memorabilia

La *memorabilia* tiene la capacidad de proporcionarnos una conexión tangible y emocional con el pasado.³⁵ Despojados del fetichismo que parece inherente a su condición, estos objetos pueden tener un papel importante en la investigación histórica y contribuir con detalles reveladores de la vida y personalidad de sus dueños. Por ejemplo, al proporcionar matices humanos y personales, pueden otorgar profundidad a la visión que se tiene de personajes como el que nos ocupa. Una instancia clara de ello es la hoy conocida imagen de Ginastera, cámara en mano y haciendo monigotes para hacer sonreír a una niña a la que está intentando fotografiar, perteneciente al archivo de la revista norteamericana *Life*.³⁶

La colección Ginastera incluye un grupo pequeño de este tipo de objetos. Uno de ellos es su cuaderno de caligrafía musical del Conser-

33. El estreno argentino de la obra, según Pola Suárez Urtubey, tuvo lugar el 17 de agosto de 1955, por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Paul Klecki. Suárez Urtubey, op. cit., p. 125.

34. El resto de las partituras que se conservan en la colección son ediciones conocidas de obras de su catálogo autorizado.

35. Si bien el término *memorabilia* puede extenderse a cartas y fotografías, lo uso aquí en sentido restringido para referirme a objetos conservados debido a su posible valor afectivo o memorable.

36. Bob Gomel, *Composer Alberto Ginastera Taking a Photograph of the Director's Daughter, Allegra Di Bonaventura*, fotografía impresa en blanco y negro, 1° de julio de 1968.



Folio interno del carné de Alberto Ginastera como miembro de la Sociedad Nacional de Música

vatorio de Música de Buenos Aires, fechado en 1930, donde pueden observarse los tempranos trazos de la escritura musical del compositor, que contaba entonces catorce años.

Cabe también mencionar, entre otros objetos, un diploma enmarcado que testimonia su nombramiento como miembro honorario de la *American Academy of Arts and Sciences* (1965) y su carné juvenil de socio de la hegemónica y conservadora Sociedad Nacional de Música, donde consta que su membresía se inició el 21 de diciembre de 1937.

Conservación y después

La preservación de las colecciones de documentos y partituras existentes en las instituciones públicas es de importancia fundamental para el estudio y conocimiento de la historia de la música argentina. Uno de los mayores desafíos para su conservación es la fragilidad de los materiales mismos. Los manuscritos, cartas y otros documentos son a menudo delicados y pueden deteriorarse fácilmente con el tiempo debido a factores como la manipulación, la exposición a la luz, la humedad y el almacenamiento inadecuado.³⁷

37. Balloffet, Hille, y Reed, *Preservation and Conservation for Libraries and Archives*, 2004; Gabriele Berlin, Artur Simon, y Berliner Phonogramm-Archiv, eds, *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*. Berlin, VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002.

Para garantizar la protección a largo plazo de estos materiales, se requieren entonces medidas adecuadas de preservación. En este sentido, será importante gestionar la utilización de materiales libres de ácido para conservar los documentos: sobres y cajas que los protejan del contacto con elementos que puedan desgastarlos con el tiempo. Además, es apremiante evitar el deterioro por contacto de las fotografías. En primera instancia podrían utilizarse separadores de papel libre de ácido, para luego colocarlos en sobres protectores que prevengan la exposición a la luz y la humedad.³⁸

Un paso fundamental para la gestión efectiva de la colección será generar auxiliares descriptivos que faciliten el acceso y uso de los materiales por parte de los investigadores.³⁹ No es necesario realizar un catálogo exhaustivo detallando cada ítem de la colección: un inventario básico describiendo someramente el contenido de los materiales y su ubicación, como en el caso de los *Gilbert Chase Papers* en la New York Public Library, sería suficiente para que los estudiosos puedan localizar materiales de relevancia para sus investigaciones.

El paso siguiente para garantizar la preservación de la colección a largo plazo debería ser la digitalización, proceso que ofrece almacenamiento seguro y protegido de los materiales. Asimismo, esto permitiría evitar su manipulación excesiva y el consecuente deterioro, mientras que facilitaría la accesibilidad de los documentos para su uso por parte de investigadores acreditados.

Conclusión: colecciones y narrativas canónicas

Las narrativas musicológicas no son verdades objetivas, sino que se construyen a través del uso del lenguaje, el discurso y las relaciones de poder. Del mismo modo que las partituras no transmiten de manera incuestionable y completa el hecho musical, los documentos que rodean la vida de un compositor no son una ventana transparente desde la cual podemos acceder al pasado. Por el contrario, pueden ser objeto de interpretaciones y manipulaciones, y utilizarse para respaldar narrativas que respondan a intereses diversos. De hecho la misma selección de documentos y composiciones en un relato musicológico

es un acto intrínsecamente político, que da cuenta de las posiciones ideológicas subyacentes de sus autores.⁴⁰

A cuarenta años de la muerte de la muerte de Ginastera, no es sólo oportuno, sino también necesario someter a escrutinio las narrativas canónicas sobre Ginastera y examinar las tensiones y dinámicas de poder que influyeron en su construcción. La colección de la Academia Nacional de Bellas Artes será un elemento clave en este proceso, ya que los materiales que contiene permitirán una revisión crítica de los discursos existentes sobre el compositor y mostrar la naturaleza compleja y controvertida de toda interpretación musicológica.

Bibliografía:

- ANBA. Academia Nacional de Bellas Artes. "Ginastera, Alberto". *Ginastera, Alberto*. <https://www.anba.org.ar/academico/ginastera-alberto/>, acceso 15 de enero de 2023.
- ALBRECHT, Theodore. *Beethoven's Conversation Books*, 3 vols. Suffolk, Boydell & Brewer, 2018.
- ANDERSON, Emily, A. HYATT KING, y Monica CAROLAN, *The Letters of Mozart and His Family*, 2nd ed. London, Macmillan, 1966.
- BALLOFFET, Nelly, Jenny HILLE, y Judith REED, *Preservation and Conservation for Libraries and Archives*. Chicago, ALA Editions, 2004.
- BERLIN, Gabriele y Artur SIMON, eds. *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of The Berlin Phonogramm-Archiv*. Berlín, VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002.
- BOHLMAN, Philip V., "Musicology as a Political Act", *The Journal of Musicology*. 11/4 (1993), 411–36.
- BURNHAM, Scott G., *Beethoven Hero*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995.
- COOK, Nicholas, *Music: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- DAHLHAUS, Carl, "What is a fact of music history?" trad. J. B. Robinson, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. 33–43.
- FORCE, Donald y Bradley WILES, "'Quietly Incomplete': Academic Historians, Digital Archival Collections, and Historical Research in the Web Era, *Journal of Contemporary Archival Studies*. 8/1 (2021). 18.
- 'Gilbert Chase Papers'. *The New York Public Library Archives & Manuscripts*. <https://archives.nypl.org/mus/20298> (último acceso 5 de Enero de 2023).

40. Philip V. Bohlman, 'Musicology as a Political Act', *The Journal of Musicology*, vol 11, nº. 4, 1993, pp. 411–36.

38. Balloffet, Hille, y Reed, op. cit. p. 185.

39. Donald Force and Bradley Wiles, "'Quietly Incomplete': Academic Historians, Digital Archival Collections, and Historical Research in the Web Era", *Journal of Contemporary Archival Studies*, vol. 8 no. 1, 2021, 18.

GIMÉNEZ, Raúl, y Nina WALKER. *Argentinian Songs*. Wyastone Leys, Monmouth: Nimbus Records NI 5107, 1988.

GOMEL, Bob. *Composer Alberto Ginastera Taking a Photograph of the Director's Daughter, Allegra Di Bonaventura*. Fotografía impresa en blanco y negro, July 1, 1968.

HERRERA, Eduardo. "The Closing and Lasting Impact of CLAEM", ed. Eduardo Herrera, en *Elite Art Worlds: Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music*. Oxford University Press, 2020.

JOHNSON, Douglas Porter, Alan TYSON, y Robert WINTER, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*. University of California Press, 1985.

KUSS, Malena, *Alberto Ginastera: A Complete Catalogue*. Edición revisada, New York, Boosey and Hawkes, 1986.

———. 'Alberto Ginastera and the Many Meanings of Bearbeitung'. En *Musik, Raum, Akkord, Bild. Festschrift Zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*. Bern and New York, Peter Lang, 2012. 467–72.

———. "Ginastera, Alberto", ed. Ludwig Finscher. *Die Musik in Geschichte Und Gegenwart*. Kassel, Bärenreiter Verlag, 2002.

———. *Inventare der Paul-Sacher-Stiftung. 8, Alberto Ginastera, Musikmanuskripte*. Winterthur, Schweiz, Amadeus-Verl., 1990.

———. "La certidumbre de la utopía: estrategias interpretativas para una historia musical americana", *Boletín Música*. Nueva Época/4 (2000), 4–24.

MARIZ, Vasco. *Alberto Ginastera*. Rosario, Cursos libres de portugués y estudios brasileños, Sección publicaciones, 1954.

MAXWELL, Tess Epperson, "Worth the wait: The history of the Ginastera harp concerto". *The American Harp Journal*, 23/4, 2012, 46–48.

NOVOA, M. Laura. *Ginastera en el Instituto Di Tella: correspondencia 1958-1970*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011.

PLESCH, Melanie, "The Stolen Kiss: On the Recovery of a Lost Work by Alberto Ginastera", Ponencia leída en el *21st Congreso quinquenal de la Sociedad Internacional de Musicología*, Atenas, Agosto de 2022.

SCALISI, Cecilia, *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2012.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. New York and London: Routledge, 2011.

———. "Ginastera, Alberto", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2014.

———. "The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress", *Notes*. 2, 2011, 284.

SPENCER, Stewart, *Mozart: A Life in Letters*. London; New York, Penguin Books, 2006.

SUÁREZ URTUBEY, Pola, *Alberto Ginastera*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

WEBSTER, Daniel, "Fresh Ideas Flow from Harp Concerto", *The Philadelphia Inquirer*, 19 de febrero de 1965.

ZAGER, Daniel, "Collection Development and Management", *Notes*. 56/3, 2000, 567–73

Melanie PLESCH. Doctora en Filosofía, especialidad Musicología Histórica, por la Universidad de Melbourne. Académica correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Radicada en Australia desde 2005, se desempeña como Profesora de Musicología en la Facultad de Bellas Artes y Música de la Universidad de Melbourne, de la cual fue vicedecana entre 2017-2021. Sus investigaciones se centran en la construcción del significado en la música académica argentina a partir de una práctica musicológica que combina la teoría tópica, la etnohistoria y la historia cultural. Sus publicaciones incluyen artículos en revistas internacionales como el *Musical Quarterly*, *Acta Musicologica*, y *Patterns of Prejudice*, y la edición de varios libros sobre temas de su especialidad. Presenta regularmente sus investigaciones en foros internacionales tales como la *Royal Musical Association* (UK), *International Musicological Society*, y la *Musicological Society of Australia*, entre otras. En 2015 fue investigadora visitante en la Facultad de Música de la Universidad de Oxford (UK), en el marco del programa Balzan. Ha dictado conferencias y seminarios de posgrado en universidades de Argentina, Australia, Austria, Brasil, China, España, Suiza, Italia, Gran Bretaña y los Estados Unidos. En 2011 recibió el *Lecturer of the Year award* que la reconoció entre las diez mejores docentes universitarias de Australia, y en 2014 recibió una *National Citation for Outstanding Contribution to Student Learning* otorgada por el Commonwealth of Australia.

VIDA LATENTE: EL ARCHIVO KLEMM FONDO, COLECCIONES E HISTORIAS QUE COMIENZAN A SER CONTADAS

CINTIA MEZZA

RESUMEN

La Fundación Federico J. Klemm dedicó parte de su misión en los últimos años a preservar, ordenar y comenzar a poner en disponibilidad el **Archivo Klemm**, integrado por la obra del artista y su fondo personal, así como los documentos y registros de la Galería Klemm (1991-1995) y el fondo archivístico institucional de la Fundación con fecha de inicio de actividades en 1995 y que continúa en el presente. Dicha gestión abarca la administración de la Colección Klemm –legada también a la Fundación– y sus múltiples actividades.

El artículo a continuación recorre paso a paso la delicada tarea de volver accesible un Archivo multifacético; desde los primeros acercamientos, el diagnóstico, la propuesta de valoración y el ordenamiento, hasta su descripción e inventario, siempre desde una perspectiva sensible.

Reflexiones, toma de decisiones, equipos de trabajo, normativas y políticas de accesibilidad, administración de tiempos y recursos: el proceso de conformación del Archivo Klemm da cuenta de una manera contemporánea de acercarse a la complejidad de los acervos documentales de artistas en instituciones culturales, que pone de relieve la importancia del trabajo interdisciplinario y el compromiso institucional de generar tanto políticas de acceso como el fortalecimiento de las redes afectivas en la práctica. El objetivo es trazar puentes entre tiempos y generaciones de artistas y públicos, activar el presente y co-elaborar idearios de futuro.

Una nueva sensibilidad política ante el mundo; los archivistas y en general los académicos están convencidos de la utilidad que representan los archivos para la sociedad, y por lo tanto de la urgente necesidad que tenemos de organizarlos y ponerlos en disponibilidad.¹

I. “Delicados alojamientos”

Walter Benjamin denominaba de este modo sus libretas, carpetas, anotadores y cuadernos de trabajo “en los que almacenaba y estructuraba sus ideas, aprovechando cada centímetro”.² Hoy comprendemos sin dudar la importancia de que esos materiales trascendieran su naturaleza endeble para convertirse en archivo y legado.

El diagnóstico del archivo de la Fundación Federico J. Klemm nos brindó la oportunidad de observar aquellos “delicados alojamientos” no solo al atender a la conservación de los contenedores de época y preservación de cada soporte de información, sino también por la responsabilidad de abrir sus cajas, carpetas, sobres y álbumes, casi por primera vez luego del fallecimiento de Federico Klemm –su principal productor–, y comenzar a imaginar su puesta en disponibilidad y acceso. La delicadeza fue un gesto clave en todo el proceso

En 2016, al realizar las primeras revisiones, todo lo reunido se percibía como parte de un gran archivo personal. Tanto la observación como la valoración de los documentos fueron realizadas proyectando adaptaciones sensibles a la normativa archivística.

1. Martha Añorve Guillén, “Archivos y sociedad”, *Revista General de Información y Documentación*, n° 17, Ciudad de México, 2007, pp. 123-128.

2. AA. VV, *Archivos de Walter Benjamin*, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2010.



Inauguración de la Galería Klemm, 1992. En la foto Adriana Rosemberg, Teresa Anchorena, Federico Klemm, Mildred Burton y Carlos Espartaco



Inauguración de Fundación Klemm, 1995. En la foto Laura Feinsilber, Federico Klemm y Fermín Fevre.



Exposición de Federico Klemm. Federico y La Última Cena, en Galería Centoira, 1991. En la foto Carlos Espartaco, Federico Klemm y Adriana Rosemberg, entre otros.

Integraron las primeras tareas:

- recorrer** las acumulaciones: por un lado, el detalle de algunos conjuntos organizados que dan cuenta de cómo Federico aseguraba la supervivencia de estos núcleos elegidos; por el otro, cúmulos de papeles precarios con información **en cada centímetro**, pero que pudiendo haber perecido, están allí;
- identificar** materialidades, **analizar** estado de conservación;
- intuir** los deseos de guarda del productor y su orden en el aparente desorden;

- reconocer** contenidos, entre la voluntad de guarda o el sedimento que ha quedado, sin temor ni a la totalidad ni a lo fragmentario;
- buscar** referencias, **sumar** voces de personas allegadas y **abrir** conversaciones;
- proyectar** respuestas –menos museales o archivísticas y más sensibles– a los interrogantes sobre qué es el Archivo Klemm, si es aquello que Federico conservó o es el acervo institucional de la Fundación como custodio, y qué se puede hallar en sus documentos, entre lo íntimo y lo institucional;
- reconocer** propósitos y necesidades de los archivos; qué podemos hacer con ellos y quién los necesita, **considerar** su relevancia en diversos contextos;
- planificar** iniciativas, **imaginar** metodologías de trabajo ágiles y flexibles que den lugar a lo caótico y a las memorias discontinuas e inestables;
- proyectar** como **gestionar** su accesibilidad presencial o virtual.

La investigación en los fondos bibliográficos de la Fundación y la interconsulta constante con sus directores,³ Valeria Fiterman y Fernando Ezpeleta, acompañaron la toma de decisiones en la conformación de un archivo institucional compuesto, como luego comprendimos, por tres grandes fondos y secciones. A continuación,

3. Fernando Ezpeleta trabajó ininterrumpidamente junto a Federico Klemm desde la apertura de la Galería hasta la actualidad de la Fundación, y Valeria Fiterman ingresó en 1993, e integra también el equipo hasta el presente.



Cumpleaños de Federico Klemm en Fundación Klemm 2002, en la foto Federico Klemm y Marta Minujín

una crónica de la descripción de las etapas de trabajo en el Archivo, con sus hallazgos y desarrollos.

II. Multiverso Klemm

Federico Klemm (1942-2002) fue una personalidad multifacética, un artista con un cuerpo de obra definido como **foto-collage-pintura** y fotomontaje **protodigital** contemporáneo. También produjo objetos, mesas, obras de piso y de techo que fomentaban el rol activo y la performatividad de los públicos, junto a instalaciones con alto contenido de manualidad y *bricolage* que él mismo realizaba.



Exposición de Diana Dowek y performance de José Garófalo, en Fundación Klemm, 1995. En la foto Federico Klemm y el grupo revista La maga.

Numerosos documentos hallados en su archivo dan cuenta de su particular proceso de trabajo.

Si bien participó activamente en la escena del Instituto Torcuato Di Tella, sus contribuciones no fueron relevadas ni reveladas hasta hace pocos años. Su estética, que en su tiempo fue objeto de intolerancia, hoy cuenta con una visibilidad contracultural y genuina.

Federico formó parte de una familia migrante y en su niñez y adolescencia, perdido entre lenguas, halló un espacio de expresión en las formas escénicas y cinematográficas a través de la creación de guiones para teatro y la filmación de cortometrajes. Como mecenas y coleccionista construyó una colección local e internacional única en la región.⁴ También fue un prolífico creador de contenidos audiovisuales, productor y protagonista de 232 programas de televisión

4. La Colección reunida por Federico Klemm y legada a la Fundación homónima, según los inventarios trazados luego de su fallecimiento y los crecimientos patrimoniales por vía del Premio anual, las donaciones y adquisiciones recientes, pospandemia del covid-19, en el marco de la contribución con el medio artístico y en 2022, en homenaje a los 20 años de la partida de Federico Klemm, está compuesta por un total de 775 obras entre objetos, mobiliario y piezas de diseño de procedencias internacionales, nacionales y premios contemporáneos; y a este conjunto se suman los 232 programas de *El Banquete Telemático*, en tanto obra audiovisual y performático-educativa de Federico Klemm.

dedicados a la difusión de las artes visuales: *El Banquete Telemático*, que pasó de ser considerado una extravagancia a programa de culto y espacio de militancia estética. Fue un *performer* que gozaba compartiendo su interpretación operística y lírica, y un animador cultural, recordado por organizar fiestas de cumpleaños épicas, aunque le costara lidiar con la idea de sumar años y envejecer.

Entre 1991 y 1995 dirigió la Galería Klemm con misión comercial e intención pionera de fomentar un coleccionismo local de obras contemporáneas, nacionales e internacionales. Años antes, tras el fallecimiento de su padre e interpelado por su propio futuro y el de su colección, decidió gestionar una Fundación cultural concretada a finales de 1995, y que coincide con el final de la etapa de la Galería.⁵ La **Fundación Federico Jorge Klemm** quedó inaugurada, integrando un nuevo espacio en el edificio contiguo, siempre en el subsuelo de Marcelo T. de Alvear 626, que hoy ya representa una marca registrada. En 1999, de puño y letra y **“en plena función de sus facultades físicas y mentales”**, elabora su testamento, documento fundamental de su archivo personal, clave para comprender la historia que allí comenzó a construirse. El manuscrito, pleno en deseos y voluntades sobre el papel, fue la herramienta-llave en la revisión de documentos como parte del diagnóstico donde constan los tres aspectos centrales de la administración de las Colecciones (obras, archivo y biblioteca) de la Fundación.

Por una parte, la Fundación recibió, a su fallecimiento, el legado de las obras de su Colección junto a su propia obra artística, publicaciones de su biblioteca y otras pertenencias designadas. Todo se trasladó a la Fundación, único edificio custodio. Por otra parte, se especificaron las vías de financiamiento de la Fundación mediante fondos especialmente conferidos, y se designó a la Academia Nacional de Bellas Artes como albacea administrativa, con la misión de organizar un Consejo de Administración –de renovación perió-

5. Según su acta constitutiva y estatuto, la Fundación tiene por objeto, en breve resumen: promover, realizar, colaborar, participar y/o estimular la producción y difusión cultural y artística en todos sus aspectos; promover y organizar exposiciones, recitales, certámenes de todas las disciplinas; difundir la colección patrimonial y adquirir obras que contribuyan al conjunto para su conservación y exhibición, manteniéndose activa en su política de préstamos institucionales. Otorgar premios como estímulo a la comunidad artística, organizar cursos, talleres, seminarios, conferencias y producir publicaciones, catálogos y libros impresos y/o digitales, y distribuirlos. Establecer vínculos y comunicación con otras instituciones con objetivos similares o complementarios.

dica– que acompañe la continuidad de la tarea y el desarrollo de las actividades de la Fundación. En este momento, la presidencia de la Academia y del Consejo está ejercida por Matilde Marín, quien particularmente apoya nuestra labor en el cuidado de las Colecciones. Y un tercer designio fundamental en el testamento es que, en caso de falta de recursos, la Colección, su archivo y biblioteca sean legados al Estado argentino. Finalmente, Klemm cierra sus voluntades con la siguiente línea: **“Quise a este mundo, perdono todas las injusticias, menosprecios y agravios, y agradezco a quienes me ayudaron y creyeron en mí”**.

Este recorrido da cuenta de un Federico resiliente con la capacidad de transformarse en un artista de culto y un mito capaz de sobreponerse a una fortuna crítica no siempre amable e inclusiva. Klemm falleció en noviembre de 2002 y la Fundación continúa su misión desde entonces a partir de tres grandes pilares, también manifestados en su testamentaria:

1. gestionar la Colección, su conservación y actualización de su registro, inventario y catalogación;
2. producir exposiciones temporales, publicaciones y programas públicos;
3. organizar el Premio anual como vía de crecimiento de la Colección.

En relación con la conformación del Archivo Klemm, cada pilar combina material documental histórico y continúa generando un archivo del presente que reúne la memoria de gestión y actividades. En lo relativo al Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales,⁶ en 2020, dada la situación de emergencia sanitaria y el ASPO,⁷ se implementa la postulación de artistas y selección del jurado de modo remoto, online. Un récord histórico de 1.736 postulaciones celebró también el estreno del Archivo digital del Premio Klemm. La migración de la gestión del Premio al entorno web nos permite preservar un registro completo del proceso lo cual es positivo pero abre interrogantes sobre el almacenamiento virtual, sus costos y mantenimiento, y la responsabilidad al proyectar su sustentabilidad y accesibilidad.

6. La convocatoria es anual y se presenta ininterrumpidamente desde 1997. Las dos obras premiadas (primer y segundo Premios) ingresan a la Colección Patrimonial cada año, como modo prioritario de adquisición, y conforman luego de estos 26 años una extensa sección de la Colección dedicada al arte argentino más contemporáneo.

7. Aislamiento social, preventivo y obligatorio.



Vitrinas del Episodio 1 “Telecristales y Homoerotismo”, del ciclo anual Encantador de la Noche. Federico Klemm 1942-2002.

Fotografías de archivo, negativos y estudios preparatorios de Federico Klemm pertenecientes a obras realizadas en distintas etapas (1990-2002). Catálogos de la exposición de Klemm “Tecnómitos” en el Palais de Glace (2000) y de la exhibición de Robert Mapplethorpe en Fundación Klemm (1992). Catálogo de la serie “Telecristales” (1998). Invitación de la exposición de Klemm “Pinturas calientes” en Roma (1997). Dos dibujos en tinta y marcador sobre papel de Juan Stoppani (1968). Selección de topacios de la Colección Klemm.

III. Etapa 1 (2016-2019)⁸ Aproximaciones a la gestión de archivos personales e institucionales

El primer desafío de la gestión documental residió en describirlos mediante palabras clave sensibles y responsables con el contenido. Son **archivos vivos**, susceptibles de recrear historias y visibilizar las conexiones fluidas entre versiones de pasados y presentes; y nos demandan una aproximación desde el **cuidado** y un compromiso con su disponibilidad.

Como parte de la investigación previa a las intervenciones, se exploraron diversos modos de pensar y gestionar archivos contemporáneos en el sur global u otros contextos pero de alguna manera vinculados a nuestro territorio:

8. Esta etapa ha contado y cuenta con la colaboración de los siguientes equipos de trabajo: entre 2016 y 2018 colaboraron Brenda Just y Graciela Severini responsables de Archivo y Biblioteca de la Universidad de Quilmes (2016-2018), con el apoyo de Florencia Moschini. Desde 2019 hasta el presente, participan Ana Raviña, Martina López y Maya Rivas egresadas de la Diplomatura en Gestión y Conservación de Archivos de Arte de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad de San Martín y Centro de Estudios Espigas, con el apoyo de Noelia Magnelli.

–El proyecto *Artist Archives Initiative*.⁹ Es una plataforma virtual que ofrece una metodología para gestionar los documentos de artistas contemporáneos cuyas producciones son profusas y tentaculares, y que aparentan ser más el resultado de la huella encontrada que de un archivo deliberadamente conservado. El foco es el archivo en relación con las biografías de sus productores o los trayectos artísticos de sus obras. Esta lógica sugiere un sistema menos rígido que abre espacio para el ensayo y el contexto, donde enhebrar las conexiones sueltas y atender a las emociones, escuchando a los contactos e historias presentes en las redes afectivas. Todo apunta a vincular el universo de **personas, lugares y cosas** que orbita en torno a la producción de un artista y propone al **archivo como un esquema de relaciones fluidas**. Fue un caso central al pensar el Multiverso Klemm, en el cual cada variable se multiplica y expande.

–El caso *INIVA*. Es una organización dedicada a nutrir y difundir prácticas artísticas contemporáneas, radicales y emergentes, y se presenta como institución abierta al cambio permanente en el sector cultural, que aboga por la justicia social a partir del apoyo de artistas y comunidades.¹⁰ Bajo el lema *No Archive Is An Island* [Nin-

9. Artists Archives Initiative, “The David Wojnarowicz Knowledge Base”, New York, EE. UU, en <https://artistarchives.hosting.nyu.edu/Initiative/>, acceso febrero de 2023.

10. Ideas a partir de la sección “About” en INIVA, en <https://iniva.org/>, acceso febrero de 2023.



Cumpleaños merengado

El de Federico Klemm, que como actor protagonista compartió cartel con Amalia Fortabat

-Hay que hacer algo por los pobres...
-Festejo las palabras de Federico en esta ceremonia, sencilla, si se quiere...
Espero que podamos hacer de este país del Tercer Mundo uno del primero.
¡Brindo, entonces, por sus palabras!

Antes del soplo a la velita de la torta merengada, y después de dar la nota -como toro y torera- envolviéndose en gran capa dorada, el plástico Federico Klemm y Amalia Fortabat (a esta altura de la noche y el champagne, sin chapa diplomática) levantaron sus copas. A Mariano Grondona le brotó una sonrisa y a los demás, también. Los flashes

dispararon. Federico posó una vez más y habló de nuevo y siguió hablando aquí y allá... Alberto Albamonte puso cara de *yo entiendo todo*; Espartaco miró a su maestro y dijo que sí con la cabeza. A Fortabat, tanta digresión le entró por un oído y le salió por el otro. Ejecutaba la propia.

La obra, intitulada *El cumpleaños de Federico*, fue en la Fundación Klemm, con comida: 700 canapés, torta de 25 kilos, 50 botellas de extra brut. Setenta invitados -la mitad, periodistas- y más de una flor. Las de Ruth Benzacar, ausente, gran ramo de rosas; las de Grondona, en centro de mesa con frutas y todo. Una fiesta a lo Klemm. Divertida, más telemática que amiguera, algo surrealista y, en lo actoral (Federico se apropió del aria del torero de Carmen y un dúo de cantantes deleitó con *Madame Butterfly*), con cierta *Klemmencia*.

cumental y conectar con políticas y poéticas del cuerpo en archivos vecinos que preservan la memoria de las disidencias sexuales.

–“Archivos en uso” es uno de sus proyectos de la *Red Conceptualismos del Sur* que busca **socializar los archivos ya digitalizados**, y parte de los resultados parciales de proyectos de investigación de la Red. De este modo, fluye la información entre investigadores y comunidades, a la vez que se generan condiciones para la preservación, socialización y disposición a consulta para quienes estén interesados.¹¹ Desde la Fundación aprehendimos la propuesta y estamos compartiendo las digitalizaciones de *El Banquete Telemático* con investigadores CONICET, con el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken (como alianza institucional sobre la que volveré), y con los públicos en general mediante una plataforma *on demand* de reciente lanzamiento.

–Y el Programa *Cultura y Conocimiento Abierto* de Wikimedia Commons,¹² que basa su misión en el **acceso abierto y cultura libre**, garantizando disponibilidad gratuita, en línea y sin restricciones para compartir. Desde la Fundación estamos evaluando las propuestas de Wikimedia para difundir material a partir de sus plataformas, y dimos un primer paso en la utilización de software de código abierto y licencia libre. En 2020 implementamos *Collective Access*, un sistema de gestión para obras de la Colección, documentos de archivo y publicaciones de biblioteca; un conjunto de aplicaciones de código abierto basadas en la web que proporciona un marco para la gestión de colecciones, su catalogación y publicación.¹³

11. *Archivos en uso* es un proyecto colectivo impulsado por distintos grupos de trabajo de la *Red Conceptualismos del Sur* y del Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente, radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, www.archivosenuso.org, acceso febrero de 2023. La *RCdS* es la materialización de un compromiso ético y político por la puesta en valor de todos los archivos de prácticas artísticas críticas latinoamericanas que se encuentran en una situación precaria, dispersa o sin posibilidad de consulta pública.

12. Para conocer más sobre los Programas de Wikimedia Commons y otras iniciativas de la plataforma, se recomienda <https://wikimedia.org.ar/programas/>, acceso febrero de 2023.

13. Sus dos componentes principales son *Providence* (*back-end* o plataforma de trabajo del equipo interno) y *Pawtucket2* (*front-end* o plataforma visible por los usuarios, que puede ser privado o público); es decir que permite gestionar las colecciones desde un *back-office* y tener a la vez una vista pública en la web institucional. La primera etapa comenzó con la carga de las obras de la Colección. Ya contamos con más de 500 registros online que se pueden visualizar. Incluso es posible descargar imágenes y conocer detalles de cada pieza y sus artistas. Por ello la Colección se convirtió en una herramienta vital para estudiantes, docentes, curadores y académicos. <http://coleccion.klemm.org.ar/>

“Cumpleaños merengado”, La Nación, 30/03/1998

gún archivo es una isla], es relevante la propuesta de **articulación de sus registros en red** que permite compartir contenidos entre acervos alojados en distintos espacios. Desde este estímulo estamos trabajando en una nueva sección Web para compartir material do-



Vitrinas del Episodio 2 “El Cisne en Llamas”, del ciclo anual Encantador de la Noche. Federico Klemm 1942-2002.

Fotografías y documentos de archivo, notas de prensa y estudios preparatorios de Federico Klemm para mobiliario y obras visuales. Obras de Mildred Burton: “Anverso y reverso de Federico Klemm, a quien nadie ama como ella en sus treinta y nueve años”, 1981; y “El rosáceo matriarcado de Rosa Rous”, 1972

Fotografías de archivo. Revista “La casa” donde se ve uno de los livings ambientado con mobiliario diseñado por Federico. Obras de Mildred Burton: “El secreto guardado de Mari Pous”, 1992; y “Rosa de Plata con rosadas rosas”, 1989.

Fotografías y documentos de archivo. Catálogo de la exposición de Federico “El cuerpo de un simulacro” en la Galería Centoira (1990) y de la exposición de Mildred Burton “Burton’s invasión to egiptienne Klemm” y Federico Klemm “Federico y la última cena” en la misma galería (1991). Correspondencia de Mildred a Federico, fechada el 24 de agosto de 1990.

Compartido este recorrido sobre cómo pensamos la estructura, retomo la prioridad para el Archivo Klemm en los inicios del ordenamiento: generar un plan de trabajo que conserve la integridad y orden de procedencia de las memorias materiales, y que, mediante una aproximación sensible en articulación con las normativas de archivo, opere en la construcción de descriptores que habiliten la recuperación y el acceso. Los objetivos y tareas realizadas en la primera intervención sobre el Archivo diagnosticado fueron:

- 1. **Definición de políticas:** conservación de soportes originales y preservación de información en digital.
- 2. **Ordenamiento documental** en los siguientes Fondos y Secciones:
 - ✦ Fondo personal de Federico J. Klemm (FK).

- ✦ Fondo Institucional Fundación Federico J. Klemm (FFJK).
 - ✦ Fondo de la Galería Klemm (GK).
- 3. **Desarrollo de la guía o breve inventario como instrumento de descripción:** conteo de unidades, recuperación de información básica, fechas, alcance y contenido, y ubicación actual.¹⁴
 - 4. **Limpieza superficial:** remoción de elementos metálicos y adhesivos de forma preventiva, y en casos en situación de deterioro, implementación de acciones de conservación y restauración, priorizando unidades en situación de riesgo.
 - 5. **Renovación de los sistemas de guardas** en cajas de conservación de cartón libre de ácido o polipropileno (externas) y carpetas de cartulina neutra o libre de ácido, y folios, bifolios o sobres en papel Tropak (internas).
 - 6. **Adquisición de un escáner A3** apto papel, fotografías, negativos y publicaciones, junto a una cámara fotográfica digital para comenzar el plan de digitalización.

A continuación, un breve resumen de la composición de los fondos/ secciones/ series/ subseries, con los avances de descripción realizada y/o digitalización completa o en proceso:

TÍTULO del FONDO	SECCIÓN / SERIE + CANT. de CAJAS	TIPO Y CANTIDAD de UNIDADES DOCUMENTALES
Fondo personal Federico J. Klemm 36 cajas de conservación En un esquema de ciclos de vida de los documentos que integran este Fondo, el mismo presenta unidades documentales activas, semiactivas e inactivas/históricas.	- Sección Documentación Personal / Familiares 11 cajas (Sección en proceso) - Sección Artista / Producción de obra 10 cajas (Sección en proceso) - Sección Artista / Exposiciones 7 cajas - Sección Personal / Prensa 14 cajas - Sección Biblioteca Personal	6077 fotografías 924 unidades documentales (correspondencia familiar, cuadernos con escritos y dibujos de autoría de Federico Klemm, anotadores, álbumes, planos, y manuscritos varios en idioma alemán, checo y español). 5713 fotografías (entre positivos y negativos profesionales con imágenes de obras; imágenes de modelos -color recordadas y toqueladas a mano- y de proceso de producción de obra). 780 unidades documentales no fotográficas (bocetos de obra y de diseño de mobiliario por FK). - Los documentos de producción de El Banquete Telemático integran esta sección del Fondo y continúa en debate la terminología archivística más ajustada para sus materiales, y serie está en observación -en tanto reúne documentos con una misma función, refieren a un mismo asunto, y conservan un sentido como unidad-. Sus contenidos están reunidos en 8 cajas que contienen documentos heterogéneos sobre la producción de los 232 programas de TV: 1569 fotografías de salas de museos sin público; 2562 negativos de obras y espacios de museos; 374 postales (temáticas vinculadas al arte) para producción de los programas y 144 guiones (entre manuscritos, mecanografiados e impresiones digitales) acompañados de materiales heterogéneos vinculados a la difusión en la prensa, correspondencia con las sedes emisoras, etc. Sección organizada y digitalizada. 4566 fotografías (exhibiciones de FK dentro y fuera de la Fundación). Sección con una selección de materiales organizada y digitalizada. - Documentos heterogéneos sobre prensa (artículos de revistas, periódicos, fotografías, gráfica, etc.). Sección organizada, en proceso de digitalización. - En proceso de reunión en un espacio dedicado especialmente a la biblioteca, conservando el orden original de los conjuntos hallados en el mobiliario del Privado, espacio personal de trabajo de Federico en la Fundación.
Fondo Fundación Federico J. Klemm 12 cajas de conservación Presenta unidades documentales activas, semiactivas e inactivas/históricas.	Documentos de gestión de exposiciones (Fondo en proceso)	28 carpetas con documentos de gestión de más de 160 exposiciones (Colección, temporarias, Premio Klemm y otros proyectos); 1 carpeta con documentos varios de gestión; 2 cajas de conservación para soportes digitales: CD y DVD con archivos digitales relativos a exposiciones (textos e imágenes). Inicio de actividades en 1995 al presente.
Fondo Galería Klemm 2 cajas de conservación Presenta unidades documentales inactivas/históricas.	Documentos de producción de exposición y comercialización de obra (Fondo en proceso)	Documentos varios de gestión; facturas comerciales; cuadernos de firmas de asistentes a las exposiciones; gacetas de prensa; correspondencia y textos "Anuario" para los catálogos de 4 años de gestión (1991-1995).

14. Los campos de descripción corresponden a una adaptación de la normativa ISAD-G, adoptada por el Archivo General de la Nación: organizar la información y esquemas de metadatos de manera homologada y cumplir los objetivos de identificar, clasificar y describir cada fondo, colección, sección, serie y unidad documental, también para facilitar el trabajo en red con este repositorio y otros a nivel nacional e internacional.



Durante el acontecimiento social, la titular de Loma Negra cautivó con el charme que la caracteriza. Para la ocasión, lució un elegante vestido de color natural; el cual combinó con una chaqueta y zapatos clásicos del mismo tono.

"Ella podría ocuparse sólo de sus negocios, y sin embargo, lucha por la cultura. Es la mecenas del país", dijo Federico Klemm.

las obras de muchos de los artistas que yo promuevo, y el producto de las ventas sería destinado a beneficencia". Con el claro objetivo de hablar de obras de arte, apenas arribó a la fundación, la presidenta del Fondo Nacional de las Artes conversó durante 40 minutos con el excéntrico artista.

Como buen anfitrión, Federico recibió en la puerta de acceso a todos sus invitados, entre quienes, además de la empresaria, se destacaban el ex diputado y actual directivo de Multimedios América, Alberto Alhamonte (49), y su esposa, Silvia Pfeiffer (45), el conductor

Antonio Carrizo (71) y el periodista Mariano Grondona (65), junto a su mujer, María Elena Lynch (59). Luego del lunch, los invitados se trasladaron hasta las mesas para disfrutar una cena y de un espectáculo lírico: dos experimentadas sopranos ofrecieron un marco sorpresivo interpretando áreas de ópera. Antes de que culminara el show, el homenajeado, a pedido de los presentes, se animó a entonar un fragmento de Carmen, lo cual provocó un encendido aplauso. Amalia, que lució un elegante vestido color natural, también sumó su voz y cantó parte de la ópera

enfundada con una capa roja. Cuando finalizó la cena, la propietaria de la cementera más importante de Latinoamérica explicó que sería de su gusto ver una película en la que se contara su trayectoria de vida e inclusive, en tren de broma, señaló que: "Yo misma la interpretaría, también soy una gran actriz". A la una de la madrugada, Amalia Lacroze de Fortabat decidió que era el momento de partir y, antes de abordar su automóvil, con la compañía de Federico Klemm, volvió a entonar un pasaje de la ópera Madame Butterfly, como broche de oro del cumpleaños.



Cumpleaños Federico Klemm junto a Amalia Fortabat, Caras, 31/03/1998

IV. Etapa 2 (2020-2023)

Pensar lo digital ¿como resguardo? y otros futuros por/venir.

¿Cuánto tiempo perduran los documentos digitales? Cinco años o la eternidad, lo primero que suceda [...] un problema que durante muchos años ha preocupado únicamente a los archiveros-gestores de documentos: la perdurabilidad en soportes electrónicos [...] hoy existe una conciencia creciente de que se trata de un proceso con notables costes asociados...¹⁵

15. Ramón Alberch Fugueras, *Entender el pasado. Construir el futuro*, España, OUC, 2013, p. 77.

Con los cambios de guardas y la primera etapa de identificación concluidos, se aseguró la conservación de los soportes materiales originales y comenzó la planificación de la segunda etapa: la preservación de la información en otros formatos. Se evaluaron nuevamente las prioridades de conservación material o migración de soportes, y resultó que los soportes audiovisuales de *El Banquete Telemático* y sus documentos asociados, junto a las fotografías en todos los fondos –perspectiva transversal– fueron los conjuntos que manifestaron urgencias. Estas refieren no sólo a la conservación de cintas de video y fotografías con diversos deterioros y a la preservación de sus datos en otros formatos, sino también la necesidad de contar con una descripción del contenido para su disponibilidad y activación en programas y exposiciones de la Fundación o préstamos institucionales. Las motivaciones también surgen de la consulta de los públicos ("¿dónde podemos ver *El Banquete*?") y la reverberación tan positiva y afectiva que suscitan las publicaciones sobre Federico en nuestra web y redes sociales. Un furor actual por su figura refuerza el valor cultural de la memoria institucional y es señal de una recepción distinta en los últimos años.

En el caso de las fotografías, los principales deterioros observados son los virajes en los registros en color, los desvanecimientos, los pliegues en los soportes y adhesivos en álbumes; mientras que los desafíos a nivel conceptual son la reconexión o re-asociación de muchos de los registros con sus eventos y el reconocimiento de las personas, hechos y lugares representados. Respecto de los soportes originales de los 232 programas de TV de *El Banquete*, se conservan las siguientes unidades y tecnologías: BCT-60M: 34; BCT-30M: 470; VHS: 401; VHS MINI: 39 y DVD: 250, un total aproximado de 1.000 unidades. Las variaciones en la calidad de imagen y sonido entre los soportes VHS, Betacam o DVD son notorias, pero los mayores desafíos están asociados a la obsolescencia de los dispositivos, por la cual es necesario programar periódicamente sus migraciones hacia formatos contemporáneos; actualizaciones que siempre implican reinversiones en tiempo, recursos humanos y presupuestos elevados. *El Banquete*, en clave de archivo, inicia en 1994 cuando Federico Klemm produce y conduce su programa sobre arte en la señal de TV por cable Canal Arte –posteriormente llamado Canal á–.¹⁶ El formato de conversaciones sobre el panorama artístico estaba entre el lenguaje de la televisión experimental y el de la performance. El set inicial era la Galería Klemm y luego las locaciones dentro y

16. En colaboración con el crítico Carlos Espartaco.

fuera de la Fundación o espacios de museos internacionales simulados a partir del *chroma key*.¹⁷ Cuando en el diagnóstico de archivo hallamos numerosas fotografías y cortos de video con imágenes de salas vacías de museos o galerías, comprendimos su valor en tanto fuente para producir los cromas. Lo mismo sucede en las carpetas y sobres que denominamos *Producción de obra*, que conservan pequeñas fotografías artesanalmente recortadas que luego comprendimos como materia prima para los bocetos de las foto-pinturas de Federico.¹⁸ El rescate de este material documental y su identificación y descripción en relación con la obra visual de Federico, no solo contribuye a la reconstrucción de un cierto **ecosistema Klemm**, sino que también funciona como referencia fundamental para la restauración de sus obras, ya que permite comprender las formas diversas de componer *collages*, las zonas de adhesivos, los tipos de impresión y de papeles –brillo o mate–, y la convivencia de imágenes analógicas y digitales (el Archivo también da cuenta de esa transición).

Son varias las situaciones en las que se percibe ese desborde de la historia de Klemm en su propio Archivo; superan su carga subjetiva y cuentan historias ajenas, aun desde su propia recolección y acopio. Cuando todos los materiales se puedan compartir en línea, será importante destacar la cualidad fragmentaria de los archivos, su poder aún en lo salteado, lo disgregado, y su potencia en esa vida expandida como fuente para animar otras historias colectivas.¹⁹

17. Técnica audiovisual que consiste en aislar a las figuras en un campo de color verde o azul, extrayendo la imagen de fondo para luego reemplazarla por otra imagen). Es utilizada en posproducción en cine, televisión y fotografía, por lo general cuando por diversos motivos (presupuesto o factibilidad) no es posible filmar en el escenario deseado. Con este recurso Federico –que tenía cierta fobia a los viajes en avión– dedicó programas a museos como el del Prado o el Louvre, y en locaciones como el cementerio donde yace Van Gogh.

18. Varios sobres estaban dedicados a su madre, Rosa Merecek y hallamos fotografías de texturas visuales, como formas en telgopor o cristales y piedras semipreciosas que luego, mediante la ampliación en estudio fotográfico y procesos de montaje y superposición de distintas técnicas pictóricas, transformaba en escenarios fantásticos, interestelares; llevando las miniaturas manuales a una escala colosal.

19. En la sección documental del ciclo *El Banquete*, los documentos conservados dan cuenta de cómo la producción del programa se fue profesionalizando. Se empezó a contratar a equipos idóneos, y se llegó a un total de 232 programas emitidos entre aquel inicial de 1994 y el último, en 2002. El listado de títulos abarca temas relacionados a artistas nacionales e internacionales y ciclos especiales de Historia del Arte, muchas veces adelantándose a su tiempo con reflexiones sobre gestión y políticas culturales.

En 2020, con el aval de Mecenazgo Cultural, en alianza con el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de la Ciudad de Buenos Aires, se realizaron los procesos de digitalización y visualización de los programas para poner en valor las cintas que se encontraban en estado de vulnerabilidad tecnológica junto a la organización y conservación de archivos documentales asociados, mayormente guiones con detalles técnicos, fotografías, artículos de prensa y correspondencia que concentran información sobre títulos, diálogos y planos, tratamiento de las imágenes, tiempos de locución y música. Ahora bien, es fundamental remarcar que el estado de fragilidad de la información en su soporte material original continúa incluso en el resguardo digital si no se acompaña con una estrategia de *backup* diferencial y actualizaciones/migraciones periódicas. El entorno digital precisa atención constante, no solo respecto de cuestiones medioambientales y de sostenibilidad energética, sino que además representa afrontar los costos de los diversos ciclos de migración a tecnologías actualizadas y enfrentar otros peligros como la pérdida de datos. Ese futuro monumental que solíamos imaginar en el pasado ya no tiene aspiraciones de tan largo aliento. El **por-venir** se reconfigura de modos más cercanos y endebles, como futuros menores. La preservación digital de los archivos también abre el interrogante sobre la inestabilidad y obsolescencia de los registros, la necesidad de migración constante y el acceso restringido a los materiales originales, que aún ocupan espacios de guarda aunque invisibles, y continúan requiriendo inversión en su cuidado. Según las estadísticas del ESET Latinoamérica, el peligro del *ransomware* [secuestro de datos]; el mal uso de las credenciales [contraseñas]; y los errores humanos frecuentes hacen vulnerable la información.²⁰ Es fundamental establecer una serie de medidas a gestionar periódicamente para optimizar nuestros propios métodos de resguardo digital:

- Determinar qué información necesitaremos recuperar en el tiempo y necesita *backup*,
- Identificar con qué frecuencia se respaldará la información para cumplir con la recuperación.

20. Las causas de pérdida de información más frecuentes son: error humano (47%), error de hardware (46%) y malware (41%). Sucede también que el 32% de los usuarios no saben que los dispositivos de almacenamiento tienen una vida útil limitada y un 63% no se informó de buenas prácticas acerca de respaldo de la información, por lo que a un 46% le falló el *backup* que realizó en su momento. Todo esto resulta ser un indicador de la fragilidad de no implementar las estrategias digitales debidas, ya sea a nivel interno y externo, poniendo en riesgo todos sus datos. AA.VV. “Estrategia de backup, pilar de toda transformación digital”, en *Revista digital Agenda*, 24 de mayo de 2021.

–Supervisar y monitorear la efectividad del sistema de *backup* diferencial establecido.

V. Etapa 3 (2023 en adelante)

Desarchivar para recordar:

objetos (re)animados, relatos orales y tácticas de ficción

La situación de aislamiento obligatorio de 2020 y el miedo al final de la vida a escala mundial reconfiguraban, en su urgencia, el accionar de cada día. Los museos, archivos y bibliotecas que se mantuvieron cerrados por largo tiempo, hallaron en la apertura virtual de sus fondos y colecciones, y en las revelaciones de sus depósitos y reservas técnicas, una de las principales vías de sostenimiento de la gestión de contenidos, comunicación con sus públicos y redes de afecto. Fundación Klemm no la una excepción y se aprovechó la oportunidad para repensar la estructura y contenidos de la web y las redes sociales. Inmediatamente, acciones como **desarchivar**, en tanto abrir, **desempolvar archivos** y compartir aquellas secciones de la Colección poco exhibidas, resultaron el inicio de nuevas formas de pensar y activar los patrimonios. Este camino continúa, y podemos sintetizar en tres amplias acciones esta nueva etapa que propone repensar el concepto de memoria en relación con la disponibilidad y apertura del Archivo Klemm. Son tres los momentos en los que se desanudan viejas narrativas, se habilitan la pluralidad de perspectivas de los recuerdos, y se inauguran oportunidades nuevas para reconectar con Federico, su productor:

1. Por un lado, asumir la “respons(h)abilidad”²¹ de reanimar los objetos de las colecciones, el compromiso de visibilidad y el fomento de políticas de acceso a la información que orbita en torno a las obras y documentos.
2. Paralelamente, el rescate necesario y la puesta en valor de los relatos orales.
3. Y como tercera acción, revisar las prácticas historiográficas versus las tácticas de ficción como activadoras de las memorias íntimas o colectivas, y como posibilidad poética de reinventar el pasado.

1. Respecto de la reconexión con las colecciones, los objetos y documentos, tan pronto como activamos las alianzas con las universidades²² para estimular las exploraciones de las colecciones, arribaron

21. Según la concepción de Donna Haraway, la expresión respons(h)abilidad en tanto habilidades para responder a los nuevos contextos y cambios.

las primeras investigaciones doctorales radicadas en CONICET con interés en la figura de Federico. Este índice de cambio, **Klemm reconocido en la investigación académica**, es propio de nuestro tiempo y una gran oportunidad para entablar lazos y hacer accesibles todos los materiales de estudio. Con cada tesista o estudiantes de diversos niveles se comparte material en un acuerdo de co-elaboración en el que nos comprometemos mutuamente a mantener el contacto: que puedan participar de nuestra asignación de descriptores; y nosotros, estar al tanto de sus avances de investigación, hallazgos y *papers* cuyas copias, una vez publicados los trabajos, conservamos en los legajos de obras o vinculados a documentos, lo cual nos permite compartir citas acreditadas en nuestras redes y plataformas.

Las redes sociales también son espacios de desarchivo y reanimación, y trabajamos a diario sobre qué y cómo comunicar/publicar activando el *Soft Power*, el poder blando de la influencia desde imágenes cargadas de iconicidad.

2. Sobre la fuerza de las narraciones orales en la construcción de la memoria, tuvimos una primera oportunidad de acompañar la producción de una biografía oral/coral sobre la vida de Federico Klemm. Rodrigo Duarte, periodista uruguayo-argentino radicado en México, tuvo la iniciativa en 2020 de comenzar una serie de entrevistas que van desde personalidades cercanas a Federico, otras que se vincularon con su época o la Fundación, hasta voces contemporáneas que interactuaban desde su legado. Luego de tres años de entrevistas, la trayectoria de Klemm fue reconstruida a partir de más de 150 relatos orales en un libro de reciente publicación. De la ardua tarea de enhebrar subjetividades en un volumen de una cierta cronología surgió: *Klemm. La extraordinaria vida del ícono pop argentino contada por amigos, amantes, artistas y adversarios*.²³ La biografía polifónica arroja luz sobre tanta historia mítica y arriba a un territorio interesante donde no son relevantes la verdad o la mentira en los relatos, sino la fuerza de la construcción colectiva de las historias. Es muy interesante destacar cómo el autor, que contó con el apoyo y la consulta constante a la Fundación, no recurrió al Archivo físico, sino que confió en que las voces y los recuerdos (o reinven-

22. El Programa del Espacio de Aprendizaje, especialmente diseñado para las adolescencias y el Laboratorio de Gestión de Archivos Culturales de UdeSA incluye una clase que se dicta en Fundación Klemm, donde se realiza una práctica de exploración en los documentos de cada Fondo.

23. Rodrigo Duarte, *Klemm. La extraordinaria vida del ícono pop argentino contada por amigos, amantes, artistas y adversarios*, Buenos Aires, Penguin Random House, 2022.



Vitrinas del Episodio 3 “Ópera Madre”, del ciclo anual Encantador de la Noche. Federico Klemm 1942-2002.

Fotografías de archivo de las décadas del 60 y 70. Correspondencias firmadas por el bailarín Sylvester Campbell, y zapatillas de ballet utilizadas y firmadas por él. Documentos de archivo y bocetos de Federico para mobiliarios e instalaciones.

Álbum personal de Federico Klemm del Carnaval en Río de Janeiro, 1990.

Fotografías de archivo: infancia de Federico, junto a sus padres; su madre, Rosa Merecek, en el Carnaval de Río de Janeiro, 1990, y en su vivienda de la calle French; estudios preparatorios de Federico para obras visuales; velatorio de Rosita, fines de 1999.

Estudios preparatorios para las foto-pinturas dedicadas a Amalita Fortabat, Eva Duarte y María Callas. Fotografías de archivo de la década del 90. Obra de Raúl Soldi, “Sin título”, 1980.

Notas de prensa relativas al incendio ocasionado en la vivienda de Federico de la calle French, febrero-marzo 2000.

ciones) tejerían la trama. Y es más interesante aún cómo el libro es una fuente primordial para la descripción de variados materiales en el Archivo de los cuales no teníamos datos ni rastros. Muchas veces son las voces fuera de los archivos los ventrílocuos que acercan las palabras a las cosas.

3. En la curaduría de las exposiciones y en la edición de publicaciones el Archivo se integra de modo rotundo. El programa *Encantador de la noche. Federico Klemm 1942-2002* fue un ciclo anual dedicado a la obra de Federico Klemm a ochenta años de su nacimiento y veinte de su muerte²⁴ en cuyo marco se presentaron tres exposiciones/episodios en la vida artística de Federico. Los documentos fueron un gesto sostenido en una instalación **con luz propia**, dispositivos protagónicos que lograron subvertir la idea de la vitrina como vector de fosilización de unidades documentales. Estos mobiliarios se pensaron como núcleos de activación y performatividad, contruidos con mirada **de futuro** en lugar de intentar narrar el pasado.²⁵

Como nuevo proyecto, trabajo actualmente en una sección web/micrositio que se titula “**La Klemm de la Klemm**”, que abrirá su ciclo este año: un espacio para que habiten diversos proyectos conectados con el ecosistema Klemm, con libertad de formatos y disciplinas, tanto online como en las salas de la Fundación. Entre los primeros proyectos convocamos al artista Alberto Goldenstein para trabajar con material del Archivo Klemm. Muchos de los conjuntos que no logramos identificar captaron su atención, y la ficción surgió como recurso para imaginarlo, activarlo. Goldenstein articula parte del Archivo Klemm con su archivo personal, y piensa cómo una misma época se documentó desde distintas lentes, y de qué manera en la ficción todos los archivos pueden ser propios e impropios. En sus palabras: “Abrir cajas de fotos –que es una práctica que casi ya no existe más– es siempre como si abriera mi propia caja... Una dramaturgia que se presenta, que no es y es la mía también”. La clave

será su montaje final, su ¿novela visual?, ¿una ficción documental? De su edición y posproducción *trucada* en un nuevo formato, agudamos novedades. Próximamente...

VI. Germinar (futuro)

En febrero de 2023 se estrenó *Herbaria*, una película de Leandro Listorti que articula de modo sensible y sagaz la práctica archivística, la tarea manual increíblemente pausada que conlleva, y la relación del proceso con las instituciones, las colecciones y los museos. *Herbaria* plantea la labor de archivo en la botánica, pero bien podría ser un ejercicio de observación igualmente agudo en otros archivos que pugnan por trascender su naturaleza, muchas veces efímera. Listorti trabaja en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, y es **causalmente** junto a Paula Félix Didier, su directora, uno de los artífices de nuestro proyecto conjunto de puesta en valor y preservación digital de los programas y unidades documentales de *El Banquete Telemático*.²⁶ Como ya mencionamos, la salvaguarda de los 232 programas fue uno de los primeros trabajos con el Archivo y su digitalización fue la primera experiencia de trabajo en alianza interdisciplinaria e interinstitucional. Un proceso que, **causalmente**, trascendió la pandemia para dar inicio a un nuevo ciclo vital del Archivo: su puesta en disponibilidad, acceso, consulta e investigación.

Herbaria cuenta, entre tantos secretos de biomas y jardines, cómo **la vida latente** es un fenómeno defensivo que se observa en ciertas plantas y animales. En ese estado, los signos vitales quedan reducidos a su mínima expresión y si el ambiente no es favorable, reservan su energía y poder germinativo para después. El Archivo Klemm conservó de igual manera su vida latente. Ese Archivo con mayúsculas, custodio de los documentos desde los años 90 hasta la actualidad, irradia también como nodo de memoria de una época y testigo –siempre desde su subsuelo– de otros tiempos de pasión y extravagancia que retornan –desde donde nunca se fueron– a una escena interesada y atenta, un momento de apertura y valoración, de reconocimiento y agradecimiento, hábitat amable, sin duda, para impulsarlo a germinar.

26. Trabajaron en el proyecto desde el Museo del Cine Leandro Varela y Paula Conde, y desde Fundación Klemm, Martina López y Luis Andrade, con el apoyo permanente de María Fernanda Quiroga en la administración.

24. Proyecto curatorial de Feda Baeza, Guadalupe Chirotarrab y Santiago Villanueva, de duración anual (2022) que reunió una serie de exposiciones, publicaciones y actividades, en homenaje a Federico Klemm.

25. Pudimos observar grandes cantidades de público atendiendo a los documentos. Curiosamente, en muchos de los conjuntos documentales no logramos reconocer los eventos o las personas, no había epígrafes ni leyendas, sin embargo, sin aquella precisión histórica, no hubo preguntas, el material vibró por su peso propio, las imágenes se expresaron solas. En este mismo camino, es uno de nuestros objetivos poder trabajar con material de archivo no identificado o no descrito, compartirlo, para que toda persona que acceda pueda aportar a la labor de identidad.

Bibliografía

ALBERCH I FUGUERAS, Ramón, *Archivos. Entender el pasado. Construir el futuro*, España, OUC, 2013.

ALBERCH I FUGUERAS, Ramón y Joan BOADAS, *La función cultural de los archivos*, Introducción, capítulos I y IV, España, Bergara: Irargi. Centro del Patrimonio Documental de Euskadi, 1998.

AÑORVE GUILLEN, Martha, “Archivos y sociedad”, *Revista General de Información y Documentación*, nº17, Ciudad de México, 2007.

ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS <https://archivotrans.ar/index.php> , acceso febrero de 2023.

ARCHIVOS EN USO, www.archivosenuso.org, acceso febrero de 2023.

ARTISTS ARCHIVES INITIATIVE, “The David Wojnarowicz Knowledge Base”, New York, EE. UU, en <https://artistarchives.hosting.nyu.edu/Initiative/> , acceso febrero de 2023.

BENJAMIN, Walter. *El Coleccionismo*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2022.

BISHOP, Claire. “Archivos del común”, *Museología radical*, Buenos Aires, Editorial Libretto, 2018.

BROWN, Alan y Rebecca RATZKIN, *Implica a tu público*, vol. 1, edición digital, Madrid, Asimétrica, 2016.

CASTRO, María Virginia y María Eugenia SIK (comp.). Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos. Buenos Aires: CeDInCI, 2018. En: <https://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

CEDINCI, <http://cedinci.org/> , acceso febrero de 2023.

FUNDACIÓN DE LOS COMUNES, “Archivos en uso, Archivos Queer y Archivos Desmemoriados”, <https://fundaciondeloscomunes.net/jornadas-archivos-del-comun/>, acceso febrero de 2023.

GARCÍA, Noelia y María Celina SOARES DE MELLO E SILVA (coord.), *Archivos personales: experiencias de organización y gestión*, Córdoba, Redes, 2017.

GIGLIETTI, Natalia y Elena SEDÁN (2018). “Archivos públicos y privados. En-

tre el dominio histórico y el artístico, Entrevista a Mela Dávila Freire”, *Nimio*, nº 5, La Plata, Papel cosido, 2018, <https://doi.org/10.24215/24691879e006> , acceso febrero de 2023.

GUARDIOLA, Ingrid, “El espectador ante las plataformas digitales en un mundo post covid19: mitos y realidades”, *Revista Observatorio Cultural*, nº 38, Santiago, Subsecretaría de las Culturas y las Artes. Departamento de Estudios, 2020. Descarga: <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2021/02/02/observatorio-cultural-38/>

GUASCH, Ana María, *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal/ Arte Contemporáneo, 2011.

HORNE, Luz, *Futuros menores*. Santiago de Chile, Uah Ediciones, 2022.

INIVA, “About”, <https://iniva.org/> , acceso febrero de 2023.

LEGUIN, Ursula, *La teoría de la bolsa de la ficción*, Buenos Aires, Rara Avis, 2022 (1986).

MEREWETHER, Charles (ed.), *The Archive. Whitechapel: Documents on Contemporary Art*, Reino Unido, MIT Press, 2006.

MEZZA, Cintia, “Archivos de artistas visuales. Tras la huella y dentro de la red. Preservar y dar acceso a las historias a partir de evidencias fragmentarias”, <https://archivofiloctetes.com.ar/ensayos/hola-mundo/> , acceso febrero de 2023.

MOLÉCULAS MALUCAS (ARCHIVO LGTB) en <https://www.moleculasmalucas.com/> acceso febrero de 2023.

NAZAR, Mariana y Andrés PAK LINARES, *El hilo de Ariadna*, Políticas de la Memoria, nº 6/7), Buenos Aires, 2007, pp. 212-218. <https://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/351/331>, acceso febrero de 2023.

REVISTA ERRATA, nº 1, Colombia, Arte y Archivos, 2010. https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu , acceso febrero de 2023.

VV.AA., *Archivos de Walter Benjamin*, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2010.

WIKIMEDIA COMMONS, Programas, <https://wikimedia.org.ar/programas/> , acceso febrero de 2023.

Cintia MEZZA. Es especialista en gestión de colecciones, archivos y legados artísticos contemporáneos. Actualmente es Coordinadora de Gestión de la Colección Klemm, Archivo, Programas Públicos y Espacio de Aprendizaje desde donde lleva adelante la puesta en valor del patrimonio de la Fundación. Cursa el doctorado en Crítica Cultural y Literatura (UdeSA) y su tesis versa sobre el futuro de las colecciones artísticas y archivísticas. Fue becaria Ibermuseos en el área de colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y egresada de los programas de Arts Administration de los Museos Guggenheim y New York University (NYU), y Executive Education Program for Museum Leaders, The Getty Museums Leadership Institute, Claremont University, California. Es licenciada en Historia del Arte (UBA), profesora nacional de Dibujo (UNA) y egresada del posgrado en Gestión de Organizaciones sin Fines de Lucro (UdeSA). Formada paralelamente en fotografía, conservación preventiva de bienes culturales y gestión de archivos. Fue directora del área de Programación y Curaduría de Fundación Proa (2013-2019) y coordinadora del área de Registro y Gestión de Colección del MALBA (2001-2012). Es profesora en grado y posgrado en UBA, UNSAM y UdeSA, donde imparte Gestión de Colecciones y Archivos y Políticas Culturales, en articulación con programas de prácticas pre-profesionales.

ARCHIVOS FEDERALES

— ROCCA

— GIORDANO - CANTERO

— ABRAHAM

ARCHIVOS DE ARTE EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA: POLÍTICAS Y GESTIONES

MARÍA CRISTINA ROCCA

RESUMEN

El artículo da cuenta de algunos ejemplos de políticas y gestiones de archivos de arte públicos y privados en la ciudad de Córdoba. En la primera parte del texto se presentan consideraciones en torno al concepto de archivo de arte y a las condiciones de accesibilidad y perdurabilidad de políticas culturales que los promuevan, conserven e incrementen. Además, se considera el rol de los/las investigadores/as como generadores de archivos y de su disponibilidad para la consulta externa que, en muchos casos, es relativamente reciente. Luego, se seleccionaron ejemplos de archivos de arte a saber: Museo Emilio Caraffa, Museo Genaro Pérez, Escuela Figueroa Alcorta (Universidad Provincial de Córdoba), Facultad de Artes (Universidad Nacional de Córdoba), Museo Horacio Álvarez, Fundación Rosalía Soneira y Damián Linossi Soneira. A partir de entrevistas semiestructuradas con los/las responsables de esos archivos públicos y privados, se hace un relato actualizado del estado de cada archivo de arte, con un análisis contextual que sitúa el origen y los documentos que guarda y conserva cada uno, su accesibilidad y proyección a largo plazo, así como también se relevan sus posibilidades de recibir donaciones, teniendo en cuenta que es un tema central para conservar fuentes documentales.

En los últimos tiempos, los archivos de arte han concentrado el interés y atención de investigadores de arte, curadores y artistas, ya que existe la convicción de que en sus acervos documentales subsiste una memoria cultural potencialmente crítica, muchas veces olvidada, reprimida, expoliada o también, cooptada por el mercado. A lo largo de este trabajo se mostrarán modalidades de políticas y

gestiones vigentes en Córdoba en torno a los archivos de arte, esas “cápsulas de tiempo” de las que habla Laura Malosetti Costa.¹

Una definición general que orienta sobre lo que se considera un documento de archivo es la que da el Consejo Internacional de Archivos:

Los documentos de archivo son el subproducto documental de las actividades que desarrolla el hombre y son conservados a largo plazo por su valor testimonial. Un documento de archivo es un instrumento de carácter contemporáneo que es creado por individuos y organizaciones en el desarrollo de sus actividades; con el transcurrir del tiempo estos documentos se convertirán en una ventana que nos permitirá tener acceso a los eventos ocurridos en el pasado. Los documentos de archivo son tan variados como sus formatos, podemos encontrarnos con documentos escritos, fotográficos, gráficos, sonoros, digitales, analógicos, etc. Los documentos son conservados tanto por instituciones de carácter público y privado como por individuos a lo largo y ancho del globo.²

En ese sentido, en la ciudad de Córdoba se conservan muchos tipos de archivo como legado patrimonial. La mayoría son institucionales, es decir, de gobierno, de justicia, de educación, y los principales vienen desde tiempos de la colonia. Destacan por su importancia el Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba y el Archivo General e Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba. El primero, establecido en 1941, conserva documentos desde 1574 y ha sido reconocido por la UNESCO como **Memoria del mundo**. El

1. Laura Malosetti Costa, “Patrimonio y archivos de arte. Gestión de archivos y colecciones de arte.”, en <https://www.youtube.com/watch?v=-w2bldV16AI>, acceso 15 de diciembre de 2022.

2. Definición del Consejo Internacional de Archivos (ICA), en <https://www.ica.org/es/que-es-un-documento-de-archivo>, acceso 20 de diciembre de 2022.

de la Universidad, originado por los jesuitas en 1664, guarda documentos desde 1613.

Los que llamamos archivos de arte son más escasos: constituirlos demanda una fuerte voluntad política, conciencia patrimonial y comprensión de su importancia como dispositivos de producción de memoria.³ En Córdoba, los que ofrecen los archivos de arte más organizados y en crecimiento constante son los museos por la propia actividad, en tanto necesitan y generan documentación sobre sus colecciones, investigan, organizan exposiciones, producen catálogos y desarrollan actividades culturales, entre otras cuestiones. Es decir, convierten a los archivos en colecciones de documentación de distinta índole, e incluyen la idea de que también las obras de arte son archivos con vastísima información sobre su tiempo,⁴ incluidas las prácticas conceptualistas de las décadas de 1960 y 1970 cuyos archivos dispersos han sido rescatados por investigadores/as y artistas que disputan sentidos críticos con las interpretaciones hegemónicas.⁵

Lo cierto es que, en general, se produce una dinámica de retroalimentación entre la colección, la biblioteca y el archivo, en el entendido de que el rol del museo es generar ideas y pensamiento, tarea para la cual los documentos del archivo de arte resultan clave.⁶

Habría que agregar que no solamente las instituciones producen y conservan archivos de arte, sino quienes solicitan su consulta. El desarrollo y avance de investigaciones sobre el arte en Córdoba hechas, particularmente por historiadores del arte, pero también por artistas, curadores, tesis, etc., arrojan luz sobre zonas artísticas y culturales antes invisibilizadas, y con eso aumentan la necesidad

3. Anna María Guasch, "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar", *Materia*, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, vol. 5, 2005, pp. 157-183, disponible en https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar, acceso 10 de enero de 2023.

4. *Ibidem.* p. 157

5. Cristina Freire, "Artistas/curadores/archivistas: políticas de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo", en Cristina Freire y Ana Longoni (eds) *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*, Sao Paulo, Annablume, 2009, p. 203-218

6. "El archivo de arte y sus fronteras", entrevista a Maite Muñoz, Directora del archivo del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), en <https://www.youtube.com/watch?v=7T925b8M8gY>, acceso 20 de diciembre de 2020.

de accesibilidad a archivos que antes funcionaban al interior de las instituciones. Laura Malosetti Costa ha destacado como principalísima la condición de accesibilidad de los archivos, cuestión que se ha producido relativamente hace poco, gracias a la presión, presencia y persistencia de investigadores/as de arte.⁷ La demanda y el interés por estos acervos documentales y las investigaciones sobre historia del arte han ido activando y constituyendo políticas públicas, y al hacerlo, pusieron de relieve la memoria cultural. La segunda condición que expresa Malosetti Costa es la de la perdurabilidad de las políticas de archivo, es decir, la continuidad en el tiempo.

Por otro lado, hay que destacar la naturaleza abierta de los archivos, que es donde reside su potencial:

Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado.⁸

Los archivos de arte más organizados y accesibles en la ciudad de Córdoba, como se dijo antes, están a cargo de los museos de la ciudad, especialmente del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa y, en bastante menor medida, del Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez. Las instituciones educativas de arte también han generado sus archivos donde, entre otras cuestiones, se encuentran las carreras y sus materias, los legajos de estudiantes y profesores de arte, muy útiles, por ejemplo, para la investigación de la primera parte del siglo XX, o para problemáticas que refieren a la educación artística. En ese sentido, contamos con los archivos de la Escuela Figueroa Alcorta de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba, y el de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Además, los/as investigadores/as cuentan con archivos privados accesibles como, por ejemplo, el del Museo Horacio Álvarez, los de la familia de Ernesto y Rosalía Soneira, la Fundación Roberto Juan Viola y los de coleccionistas con archivos documentales de su colección que pueden facilitar su acceso.

7. Laura Malosetti Costa, op.cit. Por accesibilidad se entiende a las posibilidades y condiciones favorables de consultas a los archivos de arte por parte de investigadores y público interesado.

8. Anna María Guasch, Op.cit. p.158.

En este texto en particular nos centraremos en efectuar un recorrido que, sin pretender ser exhaustivo, posibilita aproximarse a los principales archivos sobre el arte de la ciudad de Córdoba.

El Museo Caraffa y una voluntad temprana de documentar su colección

Los archivos de arte revelan su propia historia en la manera de construir su acervo. Se seleccionan, conservan y difunden los documentos y materiales valorados de interés en el momento de su incorporación. En ese sentido, cada acción va manifestando una mirada sobre lo público que, en términos generales, suele ser la de la Dirección del Museo y sus posibilidades reales de conformar equipos competentes de trabajo, conseguir espacios y presupuesto, cosas que no siempre son entendidas por las autoridades gubernamentales. Para la continuidad y comprensión de la importancia del archivo como dispositivo de memoria cultural, es clave contar con profesionales. En el caso del Museo Caraffa, el archivo tiene como responsables a dos investigadoras de historia del arte que trabajan en equipo.⁹

En ese museo, sus directores llevaron un registro de actividades y exposiciones, pero algunos además fijaron pautas para constituir el archivo actual. Es el caso de Antonio Pedone (1930- 1943),¹⁰ que modernizó el museo en sus espacios y aumentó la colección notoriamente. Pedone llevaba un libro donde registraba los movimientos, documentos y actividades. Lo mismo Víctor Manuel Infante (1953-55; 1956-63), que llevaba un registro anual minucioso de muestras y actividades. Pero le debemos a Carlos Matías Funes (1967-82) el mayor esfuerzo de organizar lo que había hasta ese momento y aumentarlo, entre otras cosas, solicitándoles catálogos, materiales, biografías y donación de obras a artistas locales y nacionales. En una entrevista que le hicieron al artista y restaurador en ocasión de los 100 años del museo, relató las condiciones en que tuvo que trabajar y las soluciones que fue implementando.

Poco a poco fuimos consiguiendo fondos para lo elemental y luego para lo evolutivo; por eso los proyectos se fueron cumpliendo en la

9. Entrevista semiestructurada a Mgtr. Marta Fuentes y Mgtr. Romina Otero, responsables del Área de Colección del Museo donde se encuentra el Archivo, realizada el 21 de diciembre de 2022.

10. Muestra *Antonio Pedone. Un artista moderno, un museo moderno*, en Museo Emilio Caraffa, octubre 2022 a marzo de 2023, con catálogo *on line* en la Web del Museo.



Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa

medida de nuestras posibilidades económicas. [...] El ingreso de armarios, ficheros, archivos ayudó a definir el propósito de ese ordenamiento interno en la importante tarea de contar con **una clara documentación del patrimonio, mediante la catalogación de las obras de arte, su clasificación, fichajes y descripción con mayor precisión que un común inventario de oficina pública**. Es así que todas las piezas del museo fueron verificadas y registradas técnicamente. Este cometido demandó varios meses. Similar necesidad se observó para equipar **un servicio de documentación y archivo, que cubriera las necesidades de investigaciones y consultas del público**, como también para nuestras tareas internas: estudios, búsquedas e información especializada que el movimiento del museo requeriría. Este servicio estuvo acompañado y complementado por el área de biblioteca, que



Archivo del Museo Caraffa. Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores (APE), 1939. Donación familia de Luis Waisman

si bien existía ya, se la dotó de un espacio propio, muy accesible y cómodo para el público, con mesas de estudio, revistas y nuevo material bibliográfico de arte.¹¹

Dos comentarios sobre esta lúcida declaración de Carlos Matías Funes: la conciencia de que el archivo que promovía no podía ser “un común inventario de oficina pública”, sino una herramienta de

11. Entrevista a Carlos Matías Funes realizada por Julia Oliva Cúneo en septiembre de 2014, en el marco de la exposición *Museo Caraffa 100 años- Notas desplegadas*, inaugurada en marzo de 2014, en <http://www.museocaraffa.org.ar/blogcentenario/?p=1096>, acceso 10 de enero de 2023. El destacado es nuestro.



Archivo Museo Caraffa- Boletín APE, 1939, p. 4

trabajo patrimonial y educativo y, en conexión con esa premisa, la importancia de la ubicación de la biblioteca y que contara con un espacio específico de consulta interna y externa.¹²

Actualmente, el archivo del Museo conserva documentación desde 1930 hasta la actualidad y

12. La del Museo Caraffa es una biblioteca de suma importancia para la investigación dado que recibió en donación, entre otras, las bibliotecas de artistas de la talla de Manuel Coutaret y Luis Waisman. Si consideramos que los archivos son una colección de documentos y materiales, también la biblioteca representa la colección de libros de interés del dueño, lo que se podría considerar información útil sobre su perfil.

abarca un conjunto de documentos de diverso tipo, asociados a la colección de obras y a diferentes aspectos de su historia institucional. El material incluye legajos de artistas, legajos de exposiciones, memorias anuales del museo, conjuntos documentales especiales (archivos personales de artistas, archivo Bienales y Salones IKA, archivo de premios y salones realizados en Córdoba, entre otros) y catálogos y otras piezas gráficas de exposiciones y eventos realizados en el museo.¹³

En cuanto a la alimentación externa del archivo, el Museo invita en su página web a la donación de archivos de artistas y destina lugar para ello en la Colección, siguiendo la tradición de admisión y conservación tanto de

piezas documentales aisladas como en conjuntos mayores generalmente asociados a un artista y su producción. [...] ha recibido bajo esta última modalidad varios conjuntos documentales específicos, vinculado mayormente a artistas: Egidio Cerrito, Ernesto Farina, Edelmiro Lescano Ceballos, Horacio Juárez, entre otros.¹⁴

En ese sentido, cabe aclarar que esas donaciones no siempre se hicieron de manera espontánea, sino que fueron gestionadas por el Museo ante familiares y herederos con distintos argumentos que atañen a la necesidad cultural de conservar ese legado en la ciudad donde actuaron los artistas y la seguridad de conservar y difundir ese legado. Por otro lado, sobre todo en los últimos tiempos, las familias donantes pueden comprobar la presencia de investigadores/as que usan efectivamente el archivo, desarrollan investigaciones y las publican.

Por ahora, el archivo está ubicado en el área de depósito destinado a la Colección, en la sección de obras de papel. Pero justamente, al estar compuesto por documentos y materiales mayoritariamente en papel como soporte, requiere un tratamiento específico para la consulta, que se ha intensificado a partir del año 2000. Aunque el archivo está abierto a todo público, la mayoría de las consultas son realizadas por investigadores, docentes y estudiantes de artes y/u otras disciplinas afines.

La conservación tiene un doble objetivo: preservar y dar acceso; son dos aspectos relacionados, interdependientes, en tensión, que demandan un balance constante. Hacia adentro, y en la medida en que los

recursos materiales y humanos lo permiten, el trabajo con el archivo se guía por lineamientos elementales relativos a la conservación de documentos en papel (que es el soporte que prevalece) y recaudos relativos a la conservación de información en soporte digital. Los accesos se ajustan a ciertas pautas: un protocolo que tiende a priorizar las respuestas por canales virtuales (cuando así pueden satisfacerse las consultas) y que, en caso de necesidad, habilita la consulta in-situ de material, en un entorno controlado. Este protocolo es público y se encuentra disponible en la web de colección del museo. Además del canal para acceder al archivo (un formulario online), existe un reglamento de consulta en el que son explicitadas las pautas del acceso.¹⁵

Aunque el archivo no tiene un presupuesto propio, está considerado dentro de los recursos del Museo y cuenta con el apoyo regular e importante de la Asociación de Amigos del Museo Caraffa. Se trabaja en la digitalización de los materiales con más demanda, pero no hay un proyecto específico debido a la escasez de recursos informáticos y de personal destinado a tal fin. Por otro lado, actualmente el funcionamiento del museo se desarrolla con material virtual. La ventaja de este archivo es que las responsables vuelcan en su trabajo diario muchos aportes de sus propias experiencias como investigadoras en el campo de las artes visuales en Córdoba. Entre otras cosas, manejan la literatura específica y han simplificado la búsqueda en los legajos de artistas con una ficha en la primera página de las carpetas con todas las fuentes que dispone el Museo sobre ese artista.

Finalmente, es destacable el diseño dinámico de la página Web del Museo,¹⁶ donde no sólo se explicitan las actividades propias del mismo, sino que además están publicados la colección, los catálogos y muchos materiales de archivo útiles para investigación.

Museo Municipal Genaro Pérez. Archivo desde los artistas modernos

A diferencia del Museo Caraffa, al que los documentos de su fundación fueron llegando con posterioridad a la constitución del archivo, el Museo Genaro Pérez, creado en 1943 por los jóvenes artistas modernos de la época, conserva materiales diversos reunidos desde

13. Entrevista a Fuentes y Otero, Op. cit.

14. Ídem

15. Ídem

16. <https://www.museocaraffa.org.ar/>



Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez

su primer director, Roberto Viola.¹⁷ Aunque cabe aclarar que el material fue disminuyendo hacia los años de la década de 1980, y en la actualidad es escaso dado el desuso del soporte papel y el aumento de información en la red. Así, en el archivo hay

recortes periodísticos sobre inauguraciones y noticias del arte en nuestra ciudad como también biografías y catálogos de artistas. La formación del archivo en el museo es producto más de la natural acumulación de material (y el ejercicio de conservarlo), que de un plan de desarrollo y construcción. El museo no cuenta con un empleado formado en archivos y eso dificulta la constancia en esta gran tarea.¹⁸

De todas maneras, el material documental conservado, cumple funciones como “herramienta de trabajo, por ejemplo, en la búsqueda del origen y forma de ingreso de las obras a la Colección”.¹⁹

17. Carolina Romano y María Cristina Rocca, “Apuntes sobre el pensamiento visual de Roberto Juan Viola en los años ‘40”, *Avances*, Revista del Área Artes del CIFYH-UNC, N° 15, 2010, p. 241-257.

18. Entrevista semiestructurada vía correo electrónico a Blanca Freytes, Técnica en conservación y restauración de obras de arte, a cargo del Centro Integral de Conservación, Restauración, Investigación y Biblioteca de Bienes Culturales y responsable de la Colección del Museo, realizada el 28 de diciembre de 2020.

19. Ídem



Archivo Museo Genaro Pérez

Con la creación del Centro Integral de Conservación, Restauración, Investigación y Biblioteca de Bienes Culturales hace pocos años, se van mejorando las condiciones del archivo, e incluso se lo ha incorporado al presupuesto del Centro, lo que permitió la compra de algunos materiales. Al mismo espacio se trasladaron los documentos como archivo en sus estados originales.

El archivo está abierto a todo público. Lo consultan estudiantes e investigadores principalmente y otros museos. Para ello se pacta una visita o, si no se puede hacer, en casos particulares, se envían imágenes o se digitaliza el documento. Aunque no existe un proyecto de digitalización, desde el Centro Integral de Conservación, Restauración, Investigación y Biblioteca de Bienes Culturales donde está el archivo, se han gestionado herramientas y materiales para proteger el material: se adquirió un escáner y carpetas colgantes para resguardar el material

hasta que pueda ser digitalizado. Cuando hay consultas que demandan escaneo, se hace bajo ciertas de normas que permiten aumentar el material virtual.²⁰

También en este Museo, la presencia de investigadores/as de la Universidad pública proponiendo proyectos y solicitando documentación de archivo generó la búsqueda de materiales guardados o dispersos. A partir de esto, incluso, se plantearon exposiciones de los materiales de la Colección, que promovieron el aumento de documentos de archivo, y se exhibieron cuadros que nunca se habían mostrado antes.²¹ El Archivo y la Colección crecieron con esas intervenciones.²²

Archivos de arte en Bibliotecas de universidades públicas

Las otras instituciones donde es posible consultar archivos relacionados con la actividad artística son la Biblioteca de la Escuela Figueroa Alcora, que depende de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC), y la de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Comenzaremos por el archivo de la Biblioteca de UPC, ya que se trata del antiguo archivo de la Academia de Arte creada en 1896, hoy Escuela Figueroa Alcorta, donde se formaron la mayoría de los artistas que después se consagraron y marcaron pautas artísticas, educativas y culturales. El archivo actualmente cuenta con espacio y recursos propios, y quien está a cargo es archivista profesional. Conserva documentos desde 1916, y fue rescatado por docentes de la institución dado que estaba con cierto grado de desorganización y deterioro por las sucesivas mudanzas de la Academia a edificios inadecuados. Luego del proceso de rescate que

20. Ídem

21. Exposiciones *La Comuna y sus imágenes. Derivas de lo moderno en la primera colección del Genaro Pérez -1943*, curaduría María Cristina Rocca y Carolina Romano, parte de proyecto de investigación, diciembre de 2016 a abril de 2017; y *Fragmentos situados. Artes Visuales modernas en Córdoba entre 1930 y 1970*, curaduría María Cristina Rocca, Cecilia Irazusta y equipo, en el marco de proyecto de investigación, diciembre de 2013 a marzo de 2014.

22. A partir de la exposición y catálogo de *Fragmentos situados*, la familia de Luis Waisman decidió donar una obra al museo. Actualmente la hija ha donado la biblioteca del teórico de los artistas modernos al Museo Caraffa.

[illegible]

Archivo Escuela Figueroa Alcorta- Acta de Examen de la Academia, 1925

llevó un largo tiempo, desde 2005, el archivo está funcionando en el edificio definitivo de la Escuela Figueroa Alcorta en la Ciudad de las Artes. Las autoridades de la Escuela han conseguido equipar de manera adecuada el archivo, y la presencia de la archivista encargada ha sido clave para su organización.

El Archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta – FAD – UPC, conserva el conjunto de documentos que produce, ha producido, recibe o ha recibido la Escuela en el cumplimiento de sus funciones académicas – administrativas. Es decir, los documentos que han sido necesarios para impartir la enseñanza. Es un archivo administrativo de gestión, con documentación de valor secundario²³ que se convierte en fuente de investigación para la historia.²⁴

El archivo está abierto a todo el público y tiene definido un protocolo para hacerlo:

Se envía un mail, con el detalle de la consulta que quieren hacer, a los fines de poder informar si disponemos de documentación de referencia y se informa a la persona que es lo que se tiene para consultar.

Si la consulta es específica se le provee copia de lo que necesita, de lo contrario se coordina un día y horario de visita.²⁵

Actualmente, “se está trabajando en el proyecto de repositorio institucional, para poner a disposición en acceso abierto, todos los documentos de valor secundario”.²⁶ Es decir, se está profundizando y ampliando el archivo para hacerlo más accesible con una política de largo alcance.

El archivo de la Facultad de Artes²⁷ de la Universidad Nacional, todavía en proceso de reunión y organización, se encuentra a cargo de la Biblioteca desde 2019. Allí se “guarda, conserva y preserva el Archivo Histórico de la Facultad de Artes. Contiene las Actas y otros valiosos documentos desde el año 1948 (creación de la Escuela-Taller de Artes) hasta el año 1994”.²⁸ La directora de la Biblioteca

23. En el lenguaje específico de las metodologías de trabajo, hay archivos de valor primario, en uso, activos, y archivos de valor secundario que ya han cumplido la finalidad para la que fueron creados, pero que se conservan porque son potencialmente valiosos para la historia, las artes, la investigación y/o para la sociedad en general.

<http://radtgu.eco.catedras.unc.edu.ar/valoracion-y-seleccion-de-documentos-de-archivo/la-valoracion-documental/valores-primarios-y-secundarios/>, acceso el 17 de enero de 2023

24. Entrevista semiestructurada vía correo electrónico a la Lic. Marcela Varela, encargada del Archivo de la Escuela Figueroa Alcorta, realizada el 2 de diciembre de 2020.

25. Ídem

26. Ídem

27. La Facultad de Artes es de existencia relativamente reciente (2011), continuidad de la Escuela de Artes dependiente de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

28. Entrevista semiestructurada vía correo electrónico a la Lic. María Eugenia Moreira, directora de la Biblioteca de Artes, realizada el 16 de diciembre de 2020.

explica que el criterio de organización de los documentos ha sido temporal y disciplinario y que por ahora, hasta lograr mejores condiciones, personal y presupuesto, la consulta es interna para investigadores, docentes y tesis doctorales. “Lo conservamos porque es nuestra historia, nuestra memoria, uno de los elementos que nos constituye como institución.”²⁹

Aunque todavía no hay una política explícita, la Facultad está armando proyectos para constituir un archivo de cada uno de sus departamentos (Música, Artes Visuales, Teatro y Cine y Televisión) que seguramente complementará el Repositorio Digital que actualmente puede consultarse en su página Web.

En ese sentido, ya existen algunas acciones e intentos de apuntalar el archivo, como es el caso de un equipo de investigación del Departamento de Cine, que realiza el escaneo de los documentos referidos al mismo. A su vez, la Biblioteca adquirió un escáner profesional de alta definición y una notebook para continuar con la constitución de un archivo abierto.³⁰

Aportes privados a las investigaciones:

Archivos, tiempo y dedicación

En la ciudad de Córdoba existen varios archivos de arte privados con accesibilidad para investigadores. Por lo general, se trata de artistas fallecidos honrados por sus herederos con la custodia de sus obras, bibliotecas y/o archivos en espacios y condiciones diversas. Algunos ejemplos son el Museo Horacio Álvarez, la Fundación Rosalía Soneira, la Fundación Roberto Juan Viola, el archivo de Damián Linossi Soneira y el archivo de la familia Cárrega Núñez. También hay archivos de coleccionistas, que no tienen mayor difusión, y muchas veces facilitan su acceso.

Archivo de arte del Museo Horacio Álvarez

El Museo fue concebido a finales de 2002 por la artista y profesora Teresa Markman, viuda de Álvarez, como museo de autor, con la fi-

29. Ídem

30. Ídem

Córdoba. Enero 1947.

Querido Álvarez:

Recibí tu carta, y francamente si no te tuviera en estima, diría que te envidio. Pero este es un sentimiento mezquino y no se puede sentir cuando el que está en el lugar privilegiado es un amigo.

¡Descanso! Necesito tanto un descanso como un taller de "mateo" pero está nudo que tendré que seguir unido a las barras, quiera que no....

Le pongo tu carta. plético de ideas sanas y nuevas y confío en que trabajos y renjas con una buena colección de dibujos...

Me sorprendería que encontraras oro - pero la verdad es que sería mejor que encontraras una rentita a tener la cual se pudiera atisbar las soluciones a los problemas de la vida y el arte.

Yo sigo entusiasmado con los cultivos... en estos días está aquí Luis - quien me solucionó muchos problemas de oficio. El otro lo reo diferente a él - y no nos entenderíamos por lo que mejor es no tocarlo.

Me ha seguido trabajando en el "mateo" la idea de exponer "un rincón del taller" y creo que será a cristalizar en algo de interés...

Parece que se va a ir por las sierras una exposición rodante. Me han pedido que sea jurado y que de una conferencia...

Antes de irte me planteas si algo de la APE difundirá la prensa trabajar? No será mejor hacer "una día en el museo" y en ese día semanal

Archivo Museo Horacio Álvarez-Carta de Roberto Viola a Álvarez-1947

nalidad de preservar y difundir la obra de Horacio Álvarez.³¹ Para el espacio del museo se reformaron salas contiguas al taller del artista, con todas las normas arquitectónicas necesarias para albergar obra, biblioteca y archivo. Este último se fue organizando en función de

31. María Cristina Rocca, "Teresita, Horacio Álvarez y la invención del Museo", *Deodoro. Gaceta de crítica y cultura*. Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, septiembre de 2010. Año 1, N° 1. p. 14-15; Ana Sol Alderete y María Cristina Rocca, "La figuración de síntesis en la plástica moderna de Córdoba. El caso de Horacio Álvarez lector de Romero Brest", en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*. N° 7, segundo semestre, Buenos Aires: CAIA, 2015.

realizar una labor "pedagógica" y cultural?

Esto nos colocaría al margen de preocupaciones monetarias y crearía otro ambiente, otro círculo - porque aquel no dependía por ello de vivir - Si lo que hace es vivir.

Procuró no pisar las riberas - cuidate de las arañas...

Saludos a Oscar.

Un abrazo de Luis

Carinos de la nequita y al tío
como así de Jofre.

la demanda de investigadoras que contaban sus proyectos a Teresa Markman: ella revisaba sus papeles guardados y así surgieron fotografías, correspondencia, cuadernos, catálogos, invitaciones, etc., documentos muy valiosos para retratar las actividades y el pensamiento artístico y crítico de Horacio Álvarez y sus amigos, principalmente de la década de 1940.

En busca de consejos, compartí mi idea con Daniel Capardi para ese entonces Director del Museo Emilio Caraffa. Él había organizado y realizado una muestra antológica de la obra de Álvarez, acompañando esta muestra con un catálogo razonado. Capardi, a través de Jorge Torres, había conocido a Álvarez, las características de su obra, el taller

con la biblioteca, escuchó lo que me proponía hacer y me dijo: “tiene que hacerlo también funcionar como archivo”. A partir de ese momento, cuando yo hablaba de la iniciativa que estaba llevando a cabo, comencé a ofrecer la posibilidad de consultar el material que poseía. Así llegó un equipo de investigación de la Universidad Nacional y empezó a funcionar activamente como archivo. Al ser este un espacio dedicado a un autor, el archivo es acotado. No hay un ordenamiento específico, se conservan agrupados, catálogos de exposiciones, fotografías de reuniones de artistas, cartas de artistas y amigos, algunas revistas, libros de arte y literatura en general. Algunos de estos libros han sido intervenidos por Álvarez con dibujos y anotaciones al margen que, en algunos casos, refutan el pensamiento del autor del libro. En la sede del museo, se puede acceder al material concertando una visita y es utilizado por investigadores y estudiantes que desean profundizar sus conocimientos sobre la personalidad artística y la época en la que Álvarez desarrolló su tarea.³²

El espacio está activo y su dueña ha tomado todas las previsiones para darle continuidad en el tiempo.

Archivos de la familia de Ernesto y Rosalía Soneira

La numerosa familia de Ernesto y Rosalía Soneira, heredera de obras, bibliotecas y archivos, está orgullosa de sus artistas, por lo que tanto las obras como los archivos están en diferentes lugares, aunque es posible consultarlos para investigación.

Específicamente, los principales archivos son dos: el de la Fundación Cultural Rosalía Soneira y el de Damián Linossi Soneira. Son archivos muy diversos, donde se encuentran correspondencia, recortes de diarios, cuadernos de apuntes, catálogos, invitaciones, bocetos, etc.

La Fundación Rosalía Soneira se encuentra en la misma casa donde los artistas organizaban tertulias y encuentros con intelectuales, docentes y artistas de la época. A cargo de Ana Galíndez Soneira, sobrina de los artistas, conserva como patrimonio cuadros, biblioteca, un mural y muebles originales.³³ En cuanto al archivo,

hay algunos documentos que pueden consultarse, sobre todo los referidos a las obras, previa cita con la Fundación.³⁴

El archivo de Damián Linossi Soneira,³⁵ nieto de Ernesto, cuenta con la colección de obras de arte de su abuelo, así como también con correspondencia (tanto en digital como en físico) de Oliverio de Allende, Julio E. Payró, Roberto J. Viola, Manuel Rodeiro, Gaspar Pío, Víctor Manuel Infante, Emilio Eguren, Rosalía Soneira, Ernesto Soneira, Antonio Berni, y otros. Además, el archivo conserva periódicos locales entre 1920 hasta 1998, revistas de arte, catálogos, certificados del recorrido docente de Ernesto, archivos de video de Canal 10, más de 100 fotografías, cuadernos de apuntes docentes de plástica de Ernesto, libros desde 1936 hasta 1970, y escritos e investigaciones (Fantoni/Rocha/ Rocca/ Alderete).³⁶

El archivo de Linossi Soneira es accesible previa solicitud y está apuntando a la continuidad.

A modo de cierre

En este breve recorrido en torno a varios de los archivos de arte con que cuenta la ciudad de Córdoba, hemos podido ver el estado actual de los mismos: algunos con una política y gestión definidos, otros en vías de conformarse, pero con la clara conciencia de su necesidad. Sin embargo, aún son pocos en relación con la actividad

1ª Edición. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2018. p. 51-73; María Cristina Rocca, “Rosalía Soneira en la modernidad artística de los años 30 y 40”, en *Separata «Trayectorias artísticas, concepciones estéticas y producción crítica: Córdoba, primera mitad del siglo XX»*, año XIX, N° 31, Rosario CIAAL/UNR, diciembre 2022, pp. 39-67, URL: <https://www.ciaal-unr.blogspot.com/>; María Cristina Rocca, *Ernesto Timoteo Soneira en Figuras: Ficha y Biografía*, en <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php?p=D2FJ1J525KWV>

34. Entrevista telefónica a Ana Galíndez Soneira, 29 de diciembre de 2022

35. Entrevista semiestructurada vía correo electrónico a Damián Linossi Soneira, realizada el 11 de enero de 2023

36. Guillermo Fantoni, “El mundo imaginado al alcance de la mano”, en el catálogo de exposición antológica *Los mundos de Ernesto Soneira. El esplendor del color y el goce de la vida*, Córdoba, Museo Caraffa, 7 de octubre al 29 de enero de 2017; Ana Sol Alderete, *La Asociación de Pintores y Escultores: arte moderno, emprendimientos institucionales y compromiso social entre 1937 y 1945*, tesis doctoral, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2019; María Cristina Rocca, “Rosalía Soneira...”, op.cit.

32. Entrevista semiestructurada vía correo electrónico a Teresa Markman, realizada el 11 de diciembre de 2022

33. María Cristina Rocca, *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)*.

artística y cultural de la ciudad. En muchos casos, y en grados diferenciados, los recursos con los que cuentan los archivos de arte existentes son escasos. Esto restringe sus posibilidades de acceso y limita no sólo su crecimiento físico, sino también su desarrollo conceptual. Muchos documentos se pierden cuando desaparecen los interesados directos. A medida que nos internamos en el pasado, las dificultades son mayores y las posibilidades de encontrar huellas se dispersan. No sólo los gobiernos y directivos de instituciones públicas y privadas tienen que tomar conciencia de la importancia de los archivos de arte como reservorios de memoria, sino la sociedad civil, que es la principal destinataria de los trabajos de investigación que realizamos. Como dice Natalia Majluf, todavía falta desarrollar una tarea intelectual para decidir qué es lo que queremos guardar y qué se puede desechar.³⁷ Eso es imaginar proyectos del futuro que anhelamos y que está probablemente en potencia en los archivos de arte.

Bibliografía:

- DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.
- FREIRE, Cristina y Ana LONGONI (eds). *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*, Sao Paulo, Annablume, 2009.
- GENTILE, Lucía, “Políticas de archivo: análisis comparativo de los programas del ICAA y Red de Conceptualismos del Sur”, en *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 31, N° 6, Mendoza, Instituto de Historia del Arte, FFyL, UNCuyo, 2018.
- GIUNTA, Andrea, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América latina”, en revista *ERRATA* “Arte y archivo”, N° 1, Bogotá, 2010.

— GUASCH, Anna María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” en *Materia*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, 2005.

Videos de Youtube:

- *Patrimonio y archivos de arte. Gestión de archivos y colecciones de arte*. Laura Malosetti Costa (Argentina)- Natalia Majluf (Perú)-Emiliano Michelena (Patrimonio BA), en <https://www.youtube.com/watch?v=-w2bldV16AI>, acceso el 15 de diciembre de 2022.
- *El archivo de arte y sus fronteras*. Entrevista a Maite Muñoz, Directora del archivo del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), en <https://www.youtube.com/watch?v=7T925b8M8gY>, acceso el 20 de diciembre de 2020.

Entrevistas a:

- Marta Fuentes y Romina Otero, Museo Provincial Emilio Caraffa
- Blanca Freytes, Museo Municipal Genaro Pérez
- Marcela Varela, Archivo Escuela Figueroa Alcorta, FAD, UPC
- María Eugenia Moreyra, Biblioteca Facultad de Artes, UNC
- Teresa Markman, Museo Horacio Álvarez
- Ana Galíndez Soneira, Fundación Rosalía Soneira
- Damián Linossi Soneira, archivo Ernesto Soneira

Agradecimiento especial a todas las personas entrevistadas por la generosidad con que brindaron información sobre sus archivos de arte.

37. Natalia Majluf, en *Patrimonio y archivos de arte. Gestión de archivos y colecciones de arte*; Laura Malosetti Costa (Argentina)- Natalia Majluf (Perú)-Emiliano Michelena (Patrimonio BA), en <https://www.youtube.com/watch?v=-w2bldV16AI>, acceso el 15 de diciembre de 2022

María Cristina ROCCA. Magíster en Arte Latinoamericano (Universidad Nacional de Cuyo), Licenciada en Letras, mención Historia del Arte (Universidad de Los Andes, Venezuela). Docente jubilada, actualmente es Asesora Académica e investigadora en equipo de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue profesora en la misma Facultad y dirigió equipos de investigación y tesis de posgrado sobre artistas modernos en Córdoba. También fue docente e investigadora de la Escuela Provincial de Bellas Artes y, entre 1985 y 1995, de la Universidad de Los Andes. En los últimos años ha publicado *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta* (2ª ed. Editorial UNC, 2017) disponible como *e-book* desde 2019; *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)* (Editorial UNC, 2018); investigación y curaduría de exposiciones, en colaboración con Cecilia Irazusta: *Poéticas latinoamericanas en la Colección IKA-Córdoba. 1958-1966* (Museo Evita-Palacio Ferreyra, 2018-2023) y *Fragmentos situados. Artes Visuales Modernas en Córdoba entre 1930 y 1970* (Museo Genaro Pérez, 2013) y, con Carolina Romano, *La Comuna y sus imágenes. Derivas de lo moderno en la primera colección del Genaro Pérez -1943* (Museo Genaro Pérez, 2016); además de textos en catálogos de exposición, capítulos de libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano. Desde 2021 es académica delegada en Córdoba de la Academia Nacional de Bellas Artes.

EL ARCHIVO FOGONERO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD ESTÉTICA Y POLÍTICA EN EL CHACO

MARIANA GIORDANO Y EMANUEL CANTERO
CONICET/UNNE

RESUMEN

El Fogón de los Arrieros desplegó una notable acción cultural en el Chaco (Argentina), con mayor énfasis entre mediados de la década de 1940 y fines de 1970. Espacio de producción artística, de tribuna intelectual, de coleccionismo y de gestión cultural, su núcleo central se autoidentificó como una elite cultural chaqueña. El espacio arquitectónico moderno se caracterizó por una expografía mutante y ecléctica, un **archivo de curiosidades** donde se montaron visualmente obras de arte, objetos, recuerdos, documentos, fotografías, sin una jerarquía aparente y en un razonado desorden teñido de ironía y de espontaneidad. Ubicado en la planta alta y de acceso restringido a los visitantes, el Archivo Fundación El Fogón de los Arrieros se conforma como un corpus documental donde se inscribe la historia de este colectivo en correspondencias, textos críticos, recuerdos, notas institucionales, recortes periodísticos, listas de amigos y colaboradores, colecciones de catálogos de arte, entre otras series desorganizadas y documentos sueltos. El artículo se centra en la serie de correspondencias y el subfondo de fotografías que forman parte de la agrupación documental, reseñando las prácticas mediante las cuales el colectivo fogonero publica y expone estos materiales centrales para la construcción de su identidad estética y política.

Introducción

Entre mediados de las décadas de 1940 y fines de 1970 El Fogón de los Arrieros se constituyó en una isla de modernidad en la capital del periférico Territorio Nacional del Chaco —provincializado en 1951—. Comenzó como la casa de los hermanos rosarinos Aldo y Efraín Boglietti, comerciantes vinculados a los servicios de la aero-

náutica, a la que se sumó luego el poeta y tallista Juan de Dios Mena. De difícil definición,¹ ese espacio de informalidad, que mixturaba la sociabilidad con los eventos culturales, se fue convirtiendo en un ámbito de producción artística, de tribuna intelectual, de coleccionismo y de gestión cultural, que se apartaba de las formas tradicionales en que estas prácticas se llevaban a cabo. Es por ello que fue definido como caja de sorpresas, club, museo, institución cultural, logia, cofradía, entre otras denominaciones que a lo largo del tiempo se le fueron atribuyendo. Si bien el nombre del espacio alude a lo nativista/telúrico por la influencia de la figura de Mena, el núcleo central del Fogón, autoidentificado como una elite cultural chaqueña, sostenía ideas vanguardistas y, en este sentido, la figura de Hilda Torres Varela, especializada en literatura y teatro en la Sorbona, constituyó un mojón central. El inicial espacio (in)definido asumió luego perfiles institucionales, en particular a partir de 1961 en que proyecta su acción al espacio urbano de la ciudad de Resistencia, cuando se configura la marca de **ciudad de las esculturas**, pero también al constituirse en Fundación privada de bien público en 1968. La época de mayor actividad se proyecta entre mediados de los cuarenta y fines de los setenta, pero su acción continúa hasta la actualidad, por lo que el archivo sigue sumando materiales.

Aun cuando el Fogón podría ser considerado un “archivo general” en términos de Foucault² —en tanto acumulación de tiempos, espacios, objetos—, en este texto nos referiremos al archivo identificado como tal por la misma institución, y reseñaremos sus materiales, para centrar la atención en dos agrupaciones documentales: la serie de co-

1. Emanuel Cantero y Mariana Giordano, “Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros”, *Caiana*, n° 6, 2015. <https://bit.ly/3RdMmle>, acceso 20 de noviembre de 2022.

2. Michel Foucault, “Des espaces autres” (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, Paris, 1984, pp. 46-49.



Aldo Boglietti en el Fogón viejo. AFDA, Subfondo fotografías

rrespondencias y el subfondo de fotografías que pertenecen al Archivo Fundación El Fogón de los Arrieros —en adelante AFDA—. Éstas nos permiten poner de relieve el carácter poético y mutante del archivo fogonero, su expansión al Boletín y a la principal superficie de visibilidad del Fogón: su expografía.

El Fogón: un archivo de curiosidades

El archivo que abordamos se encuentra en la planta superior del moderno edificio del Fogón inaugurado en 1956, que constituyó un hito en la arquitectura moderna del Chaco y la región nordeste argenti-

na. Las colecciones y el archivo que se habían iniciado en el **Fogón viejo** continuaron creciendo en el **Fogón nuevo**, denominaciones que se repiten en los discursos fogoneros y que la documentación visual y textual buscan sostener.³ El mismo Aldo Boglietti parece indicar que el archivo tomó vida y forma al mismo tiempo que el propio Fogón⁴ según una textura calcada de la poética de sus colecciones: un “archivo de

3. En la historia y el discurso fogonero, el **Fogón viejo** se refiere al edificio y la época en que la vivienda de los hermanos Boglietti se ubicaba en Brown 138, una casa chorizo que fue el origen de la aventura fogonera. Con el **Fogón nuevo** el grupo y las actividades que se gestionaron asumieron un claro perfil vanguardista.

4. Entrevista a Aldo Boglietti, s/d. AFDA, Caja 157, “Fogón”.

curiosidades”.⁵ La palabra “curiosidades” aparece con mucha frecuencia en el Boletín de EFDA—en adelante BFA⁶— a modo de etcétera final en la recurrente enumeración de las diferentes series que integran sus colecciones. La fórmula **archivo de curiosidades** destaca la especificidad de un archivo que resulta de la actividad curatorial —en el sentido de *poiesis*⁷—, por parte de Aldo Boglietti y el colectivo fogonero, que resulta en un acervo documental de carácter heterogéneo y mutante, resistente a la forma institucional que quisiera domesticarlo en series, fechas, índices y materialidades continuas, impolutas.

Asimismo, es preciso entender esta actividad curatorial como una actividad vital, toda vez que el Fogón —como espacio de nacimiento, desarrollo y resguardo del archivo— ha funcionado durante más de 40 años como la vivienda particular de Aldo Boglietti y lugar de encuentro asiduo y cotidiano de los amigos. De tal modo, y siguiendo las palabras de Andrea Giunta, se trata de documentos e imágenes: que administran un concepto de vida, que se producen en el tumulto de la vida misma, que apunta a continuarla, no como la reproducción pasiva de aquello que administran las instituciones, sino como instancias que mantienen vivo el recuerdo; dinámicas que tienen por objeto la producción de formas de asociación, es decir, de vida que [se expresan centralmente] en el momento efímero y social de una acción conjunta.⁸

Historia, contenido y estado de conservación

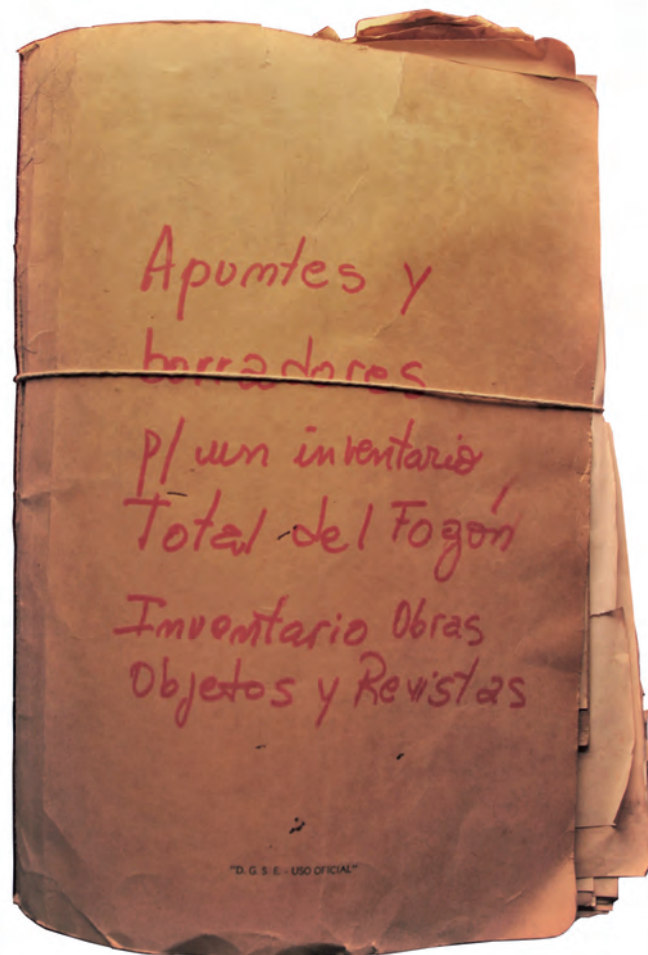
Hilda Torres Varela fue quien comenzó a organizar en los primeros años de la década de 1950 el archivo del Fogón, y quien sostuvo

5. BFA, n° 33, año III, septiembre 1955, p.5

6. Cabe señalar la escasa atención que ha tenido este Boletín en los proyectos de recuperación y análisis crítico de revistas culturales argentinas, donde se desconoce el Boletín. Algunos avances sobre el mismo se encuentran en Mariana Giordano, “Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno”, *Temas de la Academia*, n°10, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 57-64. Emanuel Cantero, *Atlas fogonis: aparatos y constelaciones de El Fogón de los Arrieros (1943-presente)*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, 2020; Mariana Giordano y Alejandra Reyero, “Arte, cultura y vanguardia en el Chaco: El Fogón de los Arrieros”, en Carlos Altamirano (ed.), 2023, en prensa.

7. Adriana Almada, “La curatoría como poiesis. Sobre una práctica de bordes inciertos”, en Ticio Escobar (comp.), *Escrituras en tránsito*, Asunción, Museo del Barro, 2008, p.7.

8. Andrea Giunta, *Objetos mutantes: sobre arte contemporáneo*, Santiago de Chile, Palinode, 2010, p. 18.



Volumen documental “Apuntes y borradores para un Inventario total del Fogón”. AFDA

hasta su muerte en 2002 los trabajos de organización y clasificación del mismo. Luego del fallecimiento de su compañero Aldo Boglietti en 1979, se profundizó la racionalización de las prácticas archivísticas y el ordenamiento de las series y documentos que conformaban en ese momento el acervo fogonero.⁹ El ordenamiento de las series y

9. Muchas de las prácticas archivísticas fueron llevadas a cabo por personas que cumplían otros roles en la Comisión directiva de la Fundación, como Elsa Dellatorre (Secretaria) o Adriana Segot de Larumbe (personal administrativo) en las décadas de los ochenta y noventa. Desde 2004 la producción de documentos en papel se ha restringido prácticamente a documentación burocrática y anecdótica, pasando por completo al formato digital.



Espacios de guarda de AFDA

documentos pendula entre criterios archivísticos, temáticos y administrativos: ello se debe a que los materiales del archivo resultaron de las actividades de un colectivo cuyo origen y desarrollo se dio de manera deliberadamente informal y cotidiana en la vivienda particular de Aldo Boglietti, que en ciertos contextos se institucionalizaron. En relación con el alcance y contenido de los fondos, el conjunto da cuenta de la historia y acción cultural del espacio/institución, los actores centrales y colaboradores, un proceso ligado íntimamente al desarrollo del campo cultural y artístico de la ciudad de Resistencia y la región.¹⁰ La agrupación documental presenta materialidades y formatos variados como ser: correspondencia, obras de arte,¹¹ catálogos, textos críticos, recuerdos, colecciones de etiquetas y tickets, notas institucionales, recortes periodísticos, listas de amigos y colaborado-

10. Si bien la serie y el subfondo que abordan este artículo pertenecen al Archivo Fundación El Fogón de los Arrieros, cabe mencionar que la agrupación documental incluye los subfondos correspondientes a los archivos personales de Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela. Por otro lado, el Inventario General del Archivo, elaborado por Elsa Dellatorre en 2004, es el único instrumento encontrado donde se pretende dar cuenta de las series, índices y contenidos de la agrupación de documentos, e incluye series de documentos y publicaciones que forman parte de la Biblioteca y Hemeroteca.

11. Aun cuando la mayoría de las obras artísticas enviadas al Fogón fueron incorporadas a las colecciones y exhibidas en su espacio, otras formaban parte de la correspondencia, o incluso se hallaban inscriptas en el propio soporte acompañando el texto. Algunas de estas cartas-obras se encuentran exhibidas, mientras que el resto forman parte del Archivo.

res, colecciones de catálogos de arte, entre otras series desorganizadas y documentos sueltos. Las fotografías están exclusivamente en soporte papel, y han tenido una organización temática.

En cuanto a la conservación, el estado crítico del edificio y las instalaciones del Fogón representan el mayor factor de riesgo, ya que presentan graves problemas de humedad ascendente, filtraciones en muros y cubiertas, y falta de instalaciones de seguridad y contra incendio. A esto se suma la inadecuación y el deterioro de los espacios donde se ubican los materiales documentales: la secretaría lindante con la Biblioteca Juan de Dios Mena, los placares de las habitaciones particulares y un espacio utilizado históricamente de modo mixto —reserva, exposición, alojamiento— llamado el Galpón de los crotons. El estado de conservación de los materiales de archivo es malo y con riesgo de mayor degradación, dados los factores ambientales y biológicos que afectan la materialidad de los sistemas de guarda y documentos.

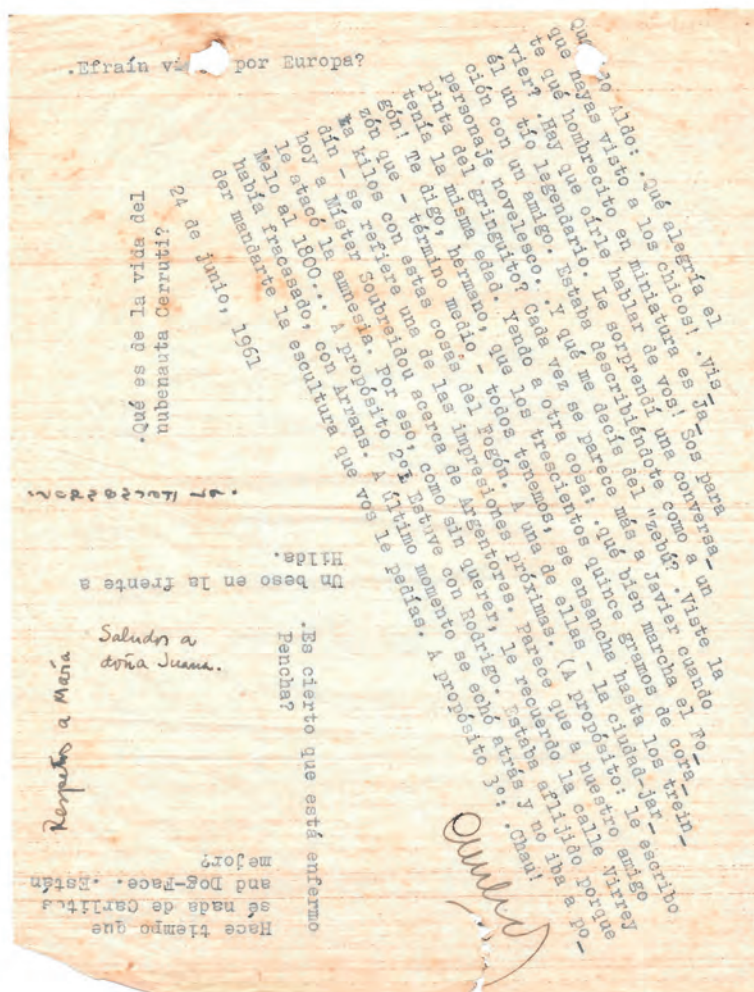
El subfondo de fotografías también se encuentra en riesgo ya que es el que menos intervención ha tenido: continúa su guarda en placares de madera en los dormitorios de la planta superior, sin ventilación y expuesto a la humedad. Si bien a partir de 2021 se iniciaron acciones de organización, reubicación, conservación preventiva, descripción (índices) de las series de correspondencias y recortes periodísticos,¹² trasladándose para su guarda al área de reserva técnica creada en la ampliación del edificio realizada en 2014, la mayor parte del acervo documental requiere una intervención urgente en términos de conservación y guarda, además de la implementación de procesos de digitalización que permitan su puesta en acceso y consulta pública.

La correspondencia del Fogón y la expansión del archivo al Boletín

Escribannos cartas. Buenas cartas. Nos alientan y nos ponen en cortocircuito. Pero no escriban pensando que las vamos a publicar. Les pasaría lo que a los poemas: se almidonarían de “literatura”. Y nos pondrían en un dilema de clasificación, porque nosotros tenemos dos archivos: uno, el bibliorato. Y otro, el canasto! Au revoir!!¹³

12. Proyecto “Conservación preventiva y digitalización de archivo documental-artístico”, financiado por la Ley de Mecenazgo de la Provincia del Chaco y llevado a cabo por Emanuel Cantero, Olivia Gover y Andrea Ypa.

13. BFA, n°75, Año VII, marzo de 1959, Editorial, p.1.



Carta de Emilio Novas a Aldo Boglietti, s/f. AFDA. Caja correspondencia "N"

Las series de correspondencia del Fogón ocupan un lugar neurálgico en el archivo fogonero. Dan cuenta de un abanico de intereses culturales, políticos, intelectuales que se revisitaron en diversos momentos, incluso en el mismo contexto de recepción de las misivas. Es que el archivo cuenta con las versiones originales de textos que en algunas ocasiones se publicaron en el Boletín del Fogón, que inició su publicación en 1953 como órgano de difusión de la actividad fogonera, para convertirse en pocos años en una síntesis del proyecto cultural e intelectual del **Fogón nuevo** mediante la expresión de contenidos textuales e icónicos, estilos, lenguajes gráficos y enunciados formales vanguardistas.



Documentación del AFDA publicada en el Boletín nº 57, Año V, septiembre de 1957, pp. 10-11

Esa trasposición del documento a la edición del boletín es la referencia aludida en el cita que inicia este apartado: la editorial del Boletín de 1959 trataba precisamente de la correspondencia recibida, del perfil de los poemas y escritos que se seleccionaban, pero especialmente de lo que se esperaba recibir ante un alud de "poesías de tipo 'vernáculo'" o una "catarata de poesías 'sobre el Fogón'", incitando a que nos traigan un pato del oxígeno de afuera... Esperemos pues, que nos canten, o nos cuenten lo de "otra cosa" que no sea El Fogón en el Fogón. Cuéntenos aunque sea su inclinación por Isabel Sarli. En versos libres y también desnudos. Sin retórica. Sin métrica ni consonancias. Y

aunque sea sin ideas, como hacen los poetas de la nueva sensibilidad pro existencialista.

No obstante, antes que los versos, preferimos la prosa. Oh! la prosa. Y, aún más que la prosa, preferimos las cartas. Oh las cartas! Las recibimos por toneladas. Recibimos epístolas en las que el ingenio que irradian sus autores, nos tienta a ponerlas en nuestras páginas.¹⁴

De hecho, en el archivo documental nos encontramos con una caja catalogada como “Boletín” que contiene parte de los textos que ingresados desde la correspondencia se publicaron en el órgano de difusión fogonera porque fueron expresamente enviados para ello;¹⁵ también en las cajas de correspondencia organizadas con criterio alfabético se encuentran poemas, textos varios, caligramas que fueron incorporados al BFA. Además, éste tenía una sección denominada “Arrimaron su tizón”/“Nos escriben” que constituye un *link* al archivo documental y a la colección que fue conformando el Fogón, en tanto que da información sobre la recepción de publicaciones, objetos, muebles, recuerdos, obras, documentos, fotografías, etcétera.

El archivo expandido a las colecciones y al Boletín permite (re) construir las dinámicas internas de la casa, los vínculos de amistad, las historias de los bienes, las prácticas de coleccionismo, y el mapa que el Fogón fue entretejiendo entre actores del campo de la producción artística, de la Academia, de la gestión cultural, de la política, de colaboradores y amigos, tanto en la escala local como nacional e internacional. Si bien en la publicación de correspondencias o fotografías en el Boletín operan recursos de diagramación que desacralizan humorísticamente estos documentos, los originales se conservan en el archivo respondiendo a criterios ordenados y sobrios. Esta contradicción se corresponde con un discurso y una práctica fogoneros que oponían la erudición a la banalidad, la ironía a la seriedad, el original a la copia, el arte consagrado a los objetos cotidianos, el valor sagrado del documento a su desarticulación, en una revista que podía colocar un texto crítico junto a una referencia mordaz —y hasta destructiva— sobre el mismo.

14. Ídem.

15. Entre otros, los textos de Gyula Kosice “Sobre Arte Madí” (BFA, n° 25, año III, enero de 1955, p. 4) y posteriormente “Los primeros quince años de Arte Madí” (BFA, n° 108, diciembre de 1965, p. 16). Y los del crítico Cayetano Córdova Iturburu, “Pettoruti a la Ofensiva” (BFA n° 50, año V, febrero 1957, p. 3) y “El Fogón, Aldo y el Urbanismo” (BFA, n° 104, agosto de 1961, p. 3).

El acervo fotográfico: entre el registro y la colección

Uno de los ejes de la organización del subfondo fotográfico es el registro de los eventos sociales y culturales desde los inicios del **Fogón viejo** a mediados de la década de 1940 y que responde a la dinámica casa-espacio cultural. Por ello contiene documentación de lo que fue la primera casa de los hermanos Boglietti, una casa chorizo donde se observan las primeras colecciones que se conformaron, como también los inicios de una acción cultural *sui generis* en tanto acusaba la informalidad que el perfil de quienes habitaron la casa imprimió a esa primera época. Así, se documentan incluso las primeras convocatorias públicas a eventos culturales, con imágenes que muestran una pizarra en el frente de la casa donde se anunciaba quién ocupaba la tribuna ese día y el tema que abordaría. Pero también estos registros muestran la cotidianeidad de la casa, con escenas construidas de Boglietti y Mena que conjugan ese inicio de un espacio donde la amistad se conformaba en elemento identitario.

El paso del **Fogón viejo** al **Fogón nuevo** amplió el universo del registro: la misma construcción del edificio —el primero que seguía los mandatos de la arquitectura lecorbusiana en el Chaco—, la multiplicación de actividades que desde 1956 se produjeron (conferencias, exposiciones, funciones del teatro experimental del Fogón, conciertos, entre otros), pero también la vida de la casa conforman el discurso visual de



Jorge Luis Borges. Efraín y Helvecia de Boglietti en el Fogón Viejo, 1950 (Fotografía Estudio Boschetti). AFDA, Subfondo fotográficos



Emilio Pettoruti, Rosa Gonzalez, Aldo Boglietti y Cayetano Córdova Iturburu en el patio del Fogón, octubre de 1962. AFDA, Subfondo fotografías

las fotografías generalmente obtenidas por fotógrafos comerciales de la época, entre los que sobresale Pablo Boschetti. Estos registros, que luego se extendieron a las actividades extramuros a partir del Plan de Embellecimiento de Resistencia iniciado en 1961, se complementaron con prácticas de coleccionismo de fotografía destinadas a enriquecer la expografía y a ser difundidas mediante la reproducción en postales, libros, tarjetas y/o tapa del Boletín del Fogón.

Son un ejemplo de estos intereses respecto de la fotografía los proyectos llevados a cabo por Grete Stern: registros del interior del Fogón para la venta de sobres con copias de “porciones” del espacio; fotomontaje para la tapa del Boletín, y en particular el ensayo fotográfico de las esculturas de la ciudad que lleva adelante en 1964.¹⁶ También se le encarga una serie de retratos de los integrantes del núcleo central local del Fogón y sus familias de los que sólo se con-

16. Ver Mariana Giordano, “El Chaco como experiencia institucional, artística e intercultural en la producción de Grete Stern”, *Separata*, n° 28, en <http://bit.ly/3Jh6uHF>, acceso 6 de marzo de 2023. Este texto también aborda otras imágenes obtenidas por la fotógrafa en el Fogón que se encuentran en otros archivos.

servan en el archivo las de Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela, y el retrato ampliado del primero de ellos expuesto en la sala principal del Fogón. Coincidente con la primera estancia de Grete en Resistencia, se encontraba el artista y poeta Eduardo Jonquières alojándose en el Fogón, de quien también realiza retratos que se encuentran en el archivo. Estas imágenes contribuyeron a crear y difundir la identidad del espacio, del colectivo fogonero y de las actividades extramuros que llevaban adelante.

Un archivo expandido: humor y política en la expografía fogonera

Hal Foster se ha referido al “impulso de archivo”¹⁷ en alusión a la motivación de los artistas contemporáneos en utilizar el material de archivo en sus obras. Podríamos extrapolar esta idea a la expografía fogonera, ya que si bien desde la construcción del edificio moderno del Fogón se le dio al archivo una localización específica, muchos de los documentos y fotografías fueron expuestos en distintas superficies junto al resto de las colecciones, tanto accesibles al público que asistía a eventos como en áreas privadas del espacio. Progresivamente, la expografía fogonera fue expandiéndose de las paredes a elementos funcionales de la arquitectura, como escaleras, ventanas y puertas: espacios creativos y lúdicos que no eran exclusivamente utilizados por los artistas, sino también por gestores, amigos y visitantes del Fogón. De este modo, y según una poética y política expositiva tan mutante y lúdica como razonada, en todo el espacio del Fogón se hallan documentos y fotografías del archivo en vecindad con obras pictóricas, escultóricas y objetos, convirtiéndose en una “expografía que es en sí misma un montaje ecléctico y discontinuo, con series irregulares y objetos únicos, contextualizados en la densidad atiborrada de paredes en las que cada vistazo encuentra algún detalle imprevisto”.¹⁸ Un ejemplo es el montaje de un pastel de Gino Severini junto a la reproducción de una carta de la crítica y periodista Blanca Stábile —cuyo original se encuentra en el archivo—, donde se refiere a la donación de la obra y la historia de la misma.¹⁹ Más allá de convertirse en una prueba de origen y de autenticidad,

17. Hal Foster, “An archival impulse”, *October*, n° 110, 2004, pp. 3-22.

18. Emanuel Cantero, *Atlas fogonis: aparatos y constelaciones de El Fogón de los Arrieros (1943-presente)*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, 2020.

19. Ver Alejandra Reyer, “Figuras abstractas”, en Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach (eds), *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera parte*, Resistencia, IIGHI-FADyCC, 2018, 129-131.



Expografía de EFDA – Planta alta

el documento se convierte en un cuadro en el contexto de pinturas y dibujos que lo rodean.

En algunas secciones, la fotografía es lo que se convierte en el elemento expográfico central y unos pocos textos del archivo integran el montaje: esto ocurre tanto en los paneles cercanos al bar de planta baja como en las paredes previas al acceso de los dormitorios de planta alta, la pared lateral de la rampa de acceso al atelier y la mesa circular de este



Expografía de EFDA – Planta baja

último espacio. En ellas el Fogón fue montando/desmontando/remontando una narrativa visual-fotográfica que articula la práctica fotográfica, el coleccionismo y la construcción visual de su identidad colectiva.

La poética expográfica del Fogón se apoya en la ironía y el humor como recurso para presentar y organizar las piezas expuestas, como sucede en el panel junto a la barra del bar bajo un cartel de la Policía Federal titulado “Defraudaciones y estafas”. En este panel se montan

visualmente documentos y fotografías de los visitantes ilustres que concurrieron al Fogón, incluyendo a personajes de las más diversas ocupaciones y orígenes: artistas, deportistas, historiadores, el perro Fernando, militares y políticos. Una serie de los presidentes argentinos expone una construcción de la historia nacional y en cierto modo habilita a ubicar al núcleo fogonero en ese contexto: por inventarios previos²⁰ se deduce que el panel incluía las fotografías de los presidentes Arturo Illia, Pedro Aramburu, Alejandro Agustín Lanusse, Juan Carlos Onganía, Arturo Frondizi y Jorge Rafael Videla, y del gobernador de facto del Chaco Antonio Facundo Serrano. Hoy varios de esos visitantes han sido **bajados**, pero las imágenes se conservan en el archivo. De este modo, el panel de “Defraudaciones y estafas” puede entenderse desde una poética mordaz al colocar en el mismo pedestal al perro Fernando y a diversos presidentes argentinos. Pero también como un “sistema de discursividad”²¹ —el archivo— a otro —la expografía—, que en esa mutación/expansión juega en (des)ocultar sujetos, eventos y en reconfigurar estructuras de poder. El material en guarda y el expuesto también se deben cotejar con documentos que se encuentran en otros archivos y que permiten poner en discusión el antiperonismo del que era señalado el núcleo fogonero en las décadas de 1950 y 1960 por parte de la sociedad resistenciana,²² aun cuando pregonaban estar “por encima de cualquier bandera partidaria”.²³ Es en otros espacios donde en algunas oportunidades activan la defensa de su posición política y, en correspondencia, del modo en que se exponen ciertos materiales de archivo. Como lo hizo Hilda Torres Varela en una carta pública en un diario local, ante lo que consideró una “afrenta” de parte del poder político que cuestionaba una declaratoria patrimonial sobre el Fogón fundado en su antiperonismo. En esa

20. Ver Alejandra Reyer, “Figuras abstractas”, en Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach (eds), *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera parte*, Resistencia, IIGHI-FADyCC, 2018, 129-131.

21. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1990.

22. Un texto de Hilda Torres Varela da cuenta del pensamiento sobre lo que en sus términos fue la “dictadura peronista” (*El Territorio*, Resistencia, 7 de agosto de 1956, pp. 6-7). Asimismo, esta figura central del Fogón se desempeñó entre 1957 y 1958 como Directora de Cultura de la Provincia del Chaco durante el gobierno de facto del interventor federal Pedro Avalía. Desde lo expográfico, la presencia del libro de Eva Perón *La razón de mi vida* en uno de los baños, sujeto al porta-papel higiénico, se convirtió en acto simbólico a la vez que en un mito institucional y de señalamiento del antiperonismo, que comenzó a ser superado en las últimas dos décadas.

23. Adolfo Petraglia, “Homenaje a Mena y Aldo e inauguración de la temporada cultural del Fogón de los Arrieros”, AFDA, caja n° 159, “Discursos y homenajes”.



Panel “Defraudaciones y estafas” – Bar del Fogón

ocasión, señala que el hecho de que “ni Perón, ni Alfonsín, ni Menem hayan visitado nunca el Fogón sólo es atribuible a la falta de interés o de curiosidad, o la sospecha de que, con esa visita, obtendrían muy poco rédito electoral”.²⁴ Sin dudas estas ausencias también son parte de la construcción de una identidad política fogonera.

24. Hilda Torres Varela, “El Fogón de los Arrieros no merece ninguna afrenta”, *Diario Norte*, Resistencia, 14 de agosto de 1997.



Montaje "Sin comentario" con fotografías del atentado realizado al frente del Fogón en 1967

De tal modo, ciertos materiales que hoy se encuentran en guarda, en algunos contextos histórico-institucionales estuvieron expuestos. Un caso significativo es la documentación periodística y fotográfica de los tres atentados que sufrió el edificio en 1959, 1960 y 1967. Las fotografías del último de estos atentados, que se encuentran en el archivo fotográfico, se replican en un montaje titulado "Sin comentario", está fechado el 17 de octubre de 1967 —fecha conmemorativa del peronismo—, y presumiblemente fue expuesto ese año ya que presenta señales

de haber estado enmarcado. En la actualidad ninguno de estos hechos se expresa en la expografía.

Epílogo. Re(visitando) la identidad fogonera

El Fogón construyó un paradigma de un espacio donde la amistad se convertía en el eje de su identidad grupal, que se materializaba

en la producción artística, la discusión de ideas, la sociabilidad, el coleccionismo y la gestión cultural. Esa identidad a la vez habilitaba una autoidentificación del grupo como elite cultural: el archivo en su conjunto es también constructor de esa identidad fogonera.

Los intercambios epistolares entre Hilda Torres Varela y Aldo Boglietti como los principales gestores del espacio con diversos intelectuales, artistas, gestores culturales; los textos críticos recibidos para ser publicados y las fotografías que documentan visitantes **ilustres**, no sólo permiten reconstruir idearios políticos, adscripciones a ideas de la modernidad artística o posicionamientos epistemológicos, sino que atendiendo a la larga duración de la producción del materiales de archivo —tanto textuales como visuales— nos habilitan a delinear los avatares de la historia política y cultural de la Argentina, la peculiaridad del Chaco en esa historia, el rol y lugar de la elite cultural local en el entramado político en las décadas de 1940 a 1970. El antiperonismo del que era señalado el Fogón no era explícito en su órgano de difusión, el *BFA*, que buscaba una estrategia de vanguardia despolitizada.²⁵

25. Ver Alejandra Reyero, “El Fogón de los Arrieros ¿una vanguardia despolitizada? Algunas consideraciones acerca de la modernidad artística en Resistencia (1940-1960)”, *Folia Histórica del Nordeste*, n° 21, Resistencia, 2013, pp. 121-140.

Sin embargo, el archivo conserva documentos que plantean no sólo idearios políticos que también se vislumbran en las referencias que el *Boletín* hace de textos de fogoneros publicados en otros órganos, sino también materiales que tensionan con otros documentos extra-archivo fogonero. Su análisis contrastivo permitirá revisitar la (des)politización del Fogón, delineando nuevas hipótesis al respecto.

Del mismo modo, también entendemos que este archivo asume nuevas interpretaciones y construcción de poéticas en los nuevos montajes, como el *Atlas Fogonis*,²⁶ o en la vinculación del archivo con las colecciones de obras del Fogón,²⁷ o este mismo artículo y el de otros colegas que puedan vincular estos materiales con otros archivos de artistas, intelectuales o políticos cuyos textos u obras se encuentran en el Fogón. Estas aristas que habilita el trabajo de/con el archivo permitirán (re)visitar la identidad fogonera.

26. Atlas visual e hipertextual, disponible en www.atlasfogonis.com.

27. Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach (eds), *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera parte*, Resistencia, IIGHI-FADyCC, 2018; Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach y Guadalupe Arqueros (eds.), *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Segunda parte*, Resistencia, IIGHI-FADyCC, 2022, disponibles en <https://iighi.conicet.gov.ar/libros/>.

Mariana GIORDANO. Doctora en Historia, Investigadora Principal del CONICET y Profesora Titular en la UNNE. Dirige el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET/UNNE). Delegada por el Chaco en la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Sus investigaciones abordan diversas problemáticas vinculadas a la Cultura visual y el patrimonio artístico del Nordeste argentino. Publica regularmente en revistas especializadas. Algunos de sus libros son: *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Segunda Parte* (Resistencia, IIGHI-FADYCC, 2022), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (Resistencia, IIGHI-FADYCC, 2018), *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos* (Buenos Aires, Biblos, 2018), *Memoria e imaginario en el Nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen* (Rosario, Prohistoria, 2013); *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860-1970* (Buenos Aires, El Artenauta, 2012); *Identidades en foco. Fotografía e investigación social* (Resistencia, IIGHI-FADYCC, 2011); *Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad*, Buenos Aires, Nueva Trilce, 2010); *Mena* (Buenos Aires, El Ateneo, 2005); *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño* (La Plata, Al Margen, 2004 reeditado en 2008); *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural* (Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2004).

Emanuel CANTERO. Licenciado en Sociología (UNVM) y Doctor en Artes (UNC). Diplomado en Gestión y Conservación de Archivos de Arte (UNSAM / Fundación Espigas). Docente de la Licenciatura en Artes Combinadas (FADYCC-UNNE), en las cátedras “Estética” y “Sociología y antropología del Arte”. Becario postdoctoral de CONICET integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la imagen (NEDIM-IIGHI/CONICET). Sus trabajos se orientan a las Humanidades digitales. Ha desarrollado el *Atlas Fogonis* (2020), producción multimedial que integra colección y archivo. Desde esa perspectiva se encuentra desarrollando el *Catálogo de Actividades Artísticas y Culturales del Chaco (1908-1988)*. Ha realizado tareas de conservación preventiva, diagnóstico y descripción de archivos de arte (El Fogón de los Arrieros, Museo provincial de Bellas Artes “Rene Brusau” – MUBA).

LOS ROSTROS DE LA TIERRA. EFECTOS DE ARCHIVO

LUIS ABRAHAM

Un panorama de los archivos fotográficos en La Pampa

La provincia de La Pampa cuenta con varias instituciones, tanto públicas como privadas, dedicadas al archivo: el Archivo Histórico Provincial Profesor Fernando E. Aráoz; el Archivo Histórico Municipal Hilda París, de la ciudad de Santa Rosa; el de las Bibliotecas Populares de varias ciudades, algunas con más de un siglo de existencia y en continuo crecimiento; los archivos pertenecientes a los diarios *La Arena*, *La Reforma* y *El Diario de La Pampa*; la Fototeca Bernardo Graff. También existen archivos notariales, judiciales y policiales, como en todas las provincias. Entre estas instituciones, se destaca la Fototeca Bernardo Graff, que forma parte del Archivo Provincial, y es de suma importancia en lo que respecta a la fotografía y el cine.

En la Fototeca Bernardo Graff se conservan, entre muchas otras obras, las de este fotógrafo alemán nacido en 1858, que realizó la primera serie fotográfica de Santa Rosa en 1895. Otras colecciones fotográficas son la de Alicia Carmen Brudaglio, nieta del profesor y artista Ludovico Brudaglio, que consiste en fotografías familiares; el archivo familiar del señor Juan Fernández Acevedo, fundador del diario *Gobierno Propio* de Santa Rosa; un importante grupo de fotografías del año 1964 registradas por Joaquín Rodríguez; la colección fotográfica *Enriqueta Schmidt*, la primera y más antigua colección de imágenes de Santa Rosa; fotos de Pedro Monmany, considerado el primer reportero gráfico de La Pampa; y un importante grupo de obras de los fotógrafos Domingo Mauricio Filippini y Domingo Filippini (h), entre ellas, las conocidas como *La caída de ceniza en General Pico* en abril de 1932, fenómeno producido por la erupción de varios volcanes, como el Descabezado Grande y el Descabezado Chico, situados en Chile. Estas últimas fotos han sido reconocidas y mencionadas en varios trabajos por prestigiosos historiadores.¹

Fueron muchos los fotógrafos que han trabajado en la provincia,² aun antes que se fundara como tal, desde los pioneros que registraban la dura vida en los comienzos, hasta los que se desempeñaron en pequeñas comunidades de unos pocos habitantes o viajaban cientos de kilómetros recorriendo poblaciones, estancias, escuelas rurales o hasta familias que vivían en lejanos parajes solo rodeados de sus cabras y sus vacas.

Después, los que nutrieron sus fotos con conceptos artísticos y además de seguir registrando la vida social que lentamente se desarrollaba comenzaron a participar en salones de arte fotográfico o mostraron sus obras en diversos medios culturales. Asimismo, aquellos que pusieron su oficio a disposición de la ciencia y auxiliaron a botánicos, naturalistas, zoólogos, biólogos, historiadores, y en general a muchos escritores.

Muchos de ellos, nacidos en 1858 como Bernardo Graff y Alberto Meuriot, en 1878 como Ludovico Brudaglio, en 1881 Pedro Monmany y Domingo Mauricio Filippini en 1886, han fallecido hace muchos años, y en esos casos gran parte de sus archivos fotográficos han sido rescatados y resguardados especialmente por la fototeca ya mencionada. Esto resulta de importancia porque en esos casos han transcurrido con holgura el plazo establecido en el artículo 5 de la ley nacional 11.723 de propiedad intelectual con las reformas de la ley 24.870.

1. Benicio D. Pérez, Historia de la Pampa Central; Irma Zanardi, La caída de Ceniza en La Pampa; Armando Forteza, Ciudad de General Pico, 75 aniversario; Luis Roldán, la "Lluvia de Cenizas" en La Pampa.

2. Por ejemplo, Horacio Echaniz, Rodolfo Arias, Omar González, René De Cristóforo, Rafael Martín, Rafael Echaniz, Mariano Fernández, Juan Pablo Morisoli, Alejandro Tosso, Rodolfo Hecker, además de los nombrados en el texto o en otras notas.



Algunas de las obras de Domingo Mauricio Filippini y de su hijo Domingo Mario han interesado a colecciones fuera de la provincia como el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, que ha integrado a su patrimonio copias de filmes históricos de ellos. El programa Argentina Pinta Bien contó con imágenes de fotógrafos pampeanos.³

Los libros y diferentes publicaciones regionales, nacionales o internacionales son otro medio de resguardo de las fotografías, que son parte también de archivos digitales internacionales como Shutterstock y Flickr.⁴

3 Santiago Echaniz, Guillermo López Castro, Joaquín Rodríguez, Alicia Vignatti y Manifiesto Sur Realista formado por Albertina Sales y Silvio Tejeda.

4. En Flickr hay carpetas de Gustavo Gatto, pampeano radicado en México, y de Gabriel Rojo, y la revista *National Geographic* ha comprado material directamente a este último.

Quienes se han desempeñado en medios gráficos⁵ tienen otra forma de protección, dadas por los archivos de esos diarios. En este sentido se destaca en la provincia el gran archivo del suplemento Caldenia del diario *La Arena*, y los de los tres mayores diarios de la provincia. También hay que tener en cuenta los salones, como el de la Fundación Banco de La Pampa, la cual conserva en su patrimonio copias de las obras de muchos fotógrafos de la naturaleza que han participado de los mismos.⁶

En diferentes publicaciones de historia, antropología e historia del arte muchos habitantes de los territorios pampeanos han quedado registrados en forma permanente, como las conocidas fotos a Vicente Catrunau Pincén y su familia, tomadas por Antonio Pozzo en 1878,

5. Por ejemplo, Julio y Raúl Genovesio, Joaquín Rodríguez, Esteban Silva, Rodrigo Pérez.

6. Eduardo Pérez, Mario López, Mario Fiorucci, Javier Ernesto Adam, entre otros.

con la colaboración de Francisco Pascasio Moreno que se encuentra en el Archivo General de la Nación, o los retratos de Panguitruz Guor (Mariano Rosas), de Epugner, Epu Ngürü, o Juan Calfucurá o Kalfukurá, entre otros. También es posible que por alguna región de la llanura pampeana transitara Modesto Inacayal. Todos ellos fueron fotografiados o dibujados por artistas de su época y sus imágenes quedaron preservadas gracias a publicaciones especializadas.

Muchos otros archivos, fotográficos y en algunos casos cinematográficos, han corrido otra suerte. Conflictos familiares han ocasionado, por ejemplo, que hijos destruyeran completamente todo el material que guardaba en su laboratorio un reconocido fotógrafo con muchos años de trayectoria, o que herederos de otros trataran de resguardarlos pero sin los debidos cuidados ocasionando su lenta destrucción por efecto de la humedad, del moho y la acción de insectos y roedores. Se sabe de casos en que herederos de un fotógrafo fallecido entregaron a un particular en custodia cientos de negativos, y a causa de ello se ha perdido el acceso al material y ni siquiera se sabe si han sido bien resguardado.

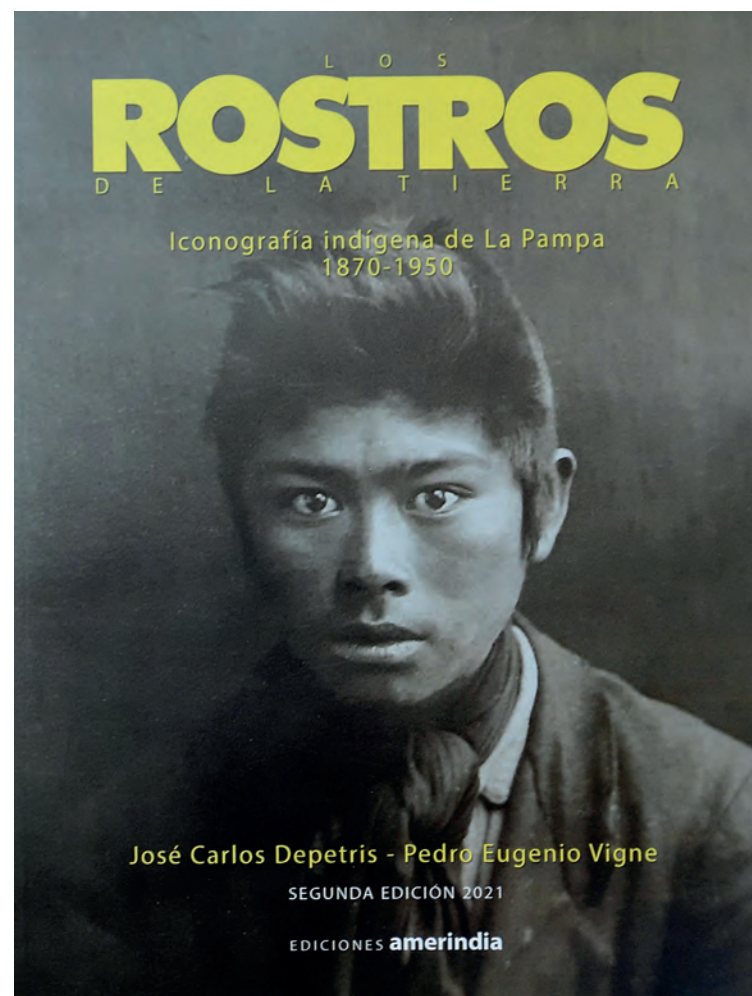
De otras fotos del pasado poco se conoce y se investiga con mucha dificultad. Dónde fueron a parar esas fotos que se tomaban a mediados del siglo veinte en las fiestas de las ciudades de la provincia o en los bailes de campo o en las fiestas de carnaval. Las celebraciones tradicionales de domas y carneadas, eventos deportivos registrados por fotógrafos independientes, fiestas de disfraces y de egresados, reuniones familiares en estancias muy apartadas de los centros urbanos, etc. Un rescate de este tipo de registro es el libro *Participan a Ud.* de Stella Maris Prado y Joaquín Rodríguez que nos muestran fotos de casamiento de varias décadas en distintos pueblos.⁷

Un último grupo está formado por esos archivos que, después de un tiempo, y a causa de diferentes factores fueron destruidos, seguramente por el fuego. En algunos casos, como el que se relata al final de este artículo, el azar logra salvarlos y sacarlos a la luz.

El libro como archivo

Hay diferentes soportes para la conservación de documentos que resultan fundamentales para el acervo de una comunidad. Por supues-

to, se requiere de edificios, con sus salas con espacios de guardado y acceso adecuados, pero también hay otras formas de conservación, otras estructuras, otras tecnologías, sobre todo en esta época en que también se denominan archivos a esos pequeños objetos del ingenio humano que caben en la palma de la mano como los *pendrives*, memorias usb, discos y otros medios de almacenamiento digital. Voy a referirme al libro como un dispositivo que también puede ser pensado como un archivo, en tanto es uno de los más importantes elementos de la cultura de los últimos siglos. Hay libros que reúnen archivos desperdigados, incluso en riesgo, que los sistematizan, ofrecen un sentido posible y, al hacerlo, echan luz sobre una parte del pasado que es de difícil acceso.



7. Stella Maris Prado y Joaquín Rodríguez, *Participan a Ud.*, Santa Rosa, Nexa Di Nápoli, 1998.

Cuando comencé este trabajo, mi propósito era el de investigar sobre la Fototeca Bernardo Graff, incluso me entrevisté con algunas personas que conocen mucho sus diversos detalles. Pero en esos días me llegó la invitación para asistir a una gran muestra que se haría a propósito de la 2ª edición de *Los rostros de la tierra. Iconografía indígena de La Pampa, 1870-1950*,⁸ y sobre las obras que, inspirados en ese libro, realizamos varios artistas. *Los rostros de la tierra. Iconografía indígena de La Pampa, 1870-1950*, de José Carlos Depetris y Pedro Eugenio Vigne, es una publicación distribuida por el Banco de La Pampa en bibliotecas populares, escuelas y otras entidades de toda la provincia, que se agotó a poco de aparecer y mereció una segunda edición en 2021.

Después de casi tres años de pandemia me pareció muy estimulante volver a ver expuesta una de mis principales obras, realizada en equipo con mi esposa, Rosa Audisio, en una de las mayores salas de la provincia de La Pampa, pero también hubo otro factor que hizo que cambiara el rumbo en la escritura: *Los rostros de la tierra* es un caso valioso del buen uso de los archivos. Saber cómo eran las personas que habitaron antes que nosotros en la región enriqueció no sólo la memoria colectiva, sino que también produjo muy buenas experiencias en los descendientes de los fotografiados y en los artistas que se vieron inspirados por esta obra. Son estos algunos de los efectos y sentidos posibles de la tarea de sacar a la luz archivos escondidos en lugares de difícil acceso, salvarlos de la destrucción, ponerlos a disposición.

En el trabajo de investigación que hizo posible este libro, se recurrió a los archivos genealógicos de la Iglesia de los Santos de los últimos Días, al Registro Civil Provincial, a fotografías que pertenecen al Archivo Franciscano de Río Cuarto (incluso con imágenes tomadas por el fotógrafo pionero Alfredo Meuriot), a la Colección Paladino Giménez, al Archivo General de la Nación, al Archivo Histórico de Santa Rosa, a fotos familiares, a la colección *Caras y Caretas*, a la colección Luis Ruez y a archivos policiales.

A partir de la consulta de estas fuentes, se realizaron estudios genealógicos de los grupos familiares Baigorrita, Fraga, Yancamil, Cabral, Raniqueo, Carripilón, Pichihuinka, Canhué, Tripailao y Rosas. En ellos se mencionan a importantes personajes de la historia

como los caciques Yanquetruz, Baigorrita, Mariano Rosas, Carripilón, Epumer Rosas, Ramón Cabral y Yancamil, entre varios otros.

Pero también el registro fotográfico fue clave. Esta obra incluye un total de aproximadamente 308 fotografías, más otras 10 incluidas en uno de los prólogos de la segunda edición, de varias familias. Además de las ya mencionadas hay registro fotográfico de las familias de Blanco, Calfuan, Calvete, Cayupán, Curruqueo, Huenchul, Huequé, Huinchinao, Lucero, Maliqueo, Manquillán, Marihual, Mariqueo, Melideo, Millapan, Morales, Relmo, Yancamil, Zabala, entre otras.

Con la circulación de la primera edición, que supuso la sistematización y la puesta en acceso de este vasto registro fotográfico y de la información acerca de quienes habitaron los territorios pampeanos, se produjeron dos efectos significativos. Por un lado, historiadores, antropólogos, sociólogos y otros estudiosos se vieron alentados a seguir ahondando en el conocimiento de la historia de estas comunidades. Por el otro, muchos descendientes de los pueblos originarios de la provincia y de otras provincias limítrofes se reencontraron con la memoria de sus ancestros, observaron y pudieron comparar sus fisonomías con las de aquellos hombres y mujeres que fueron retratados por los fotógrafos pioneros que recorrieron los pueblos de la llanura.

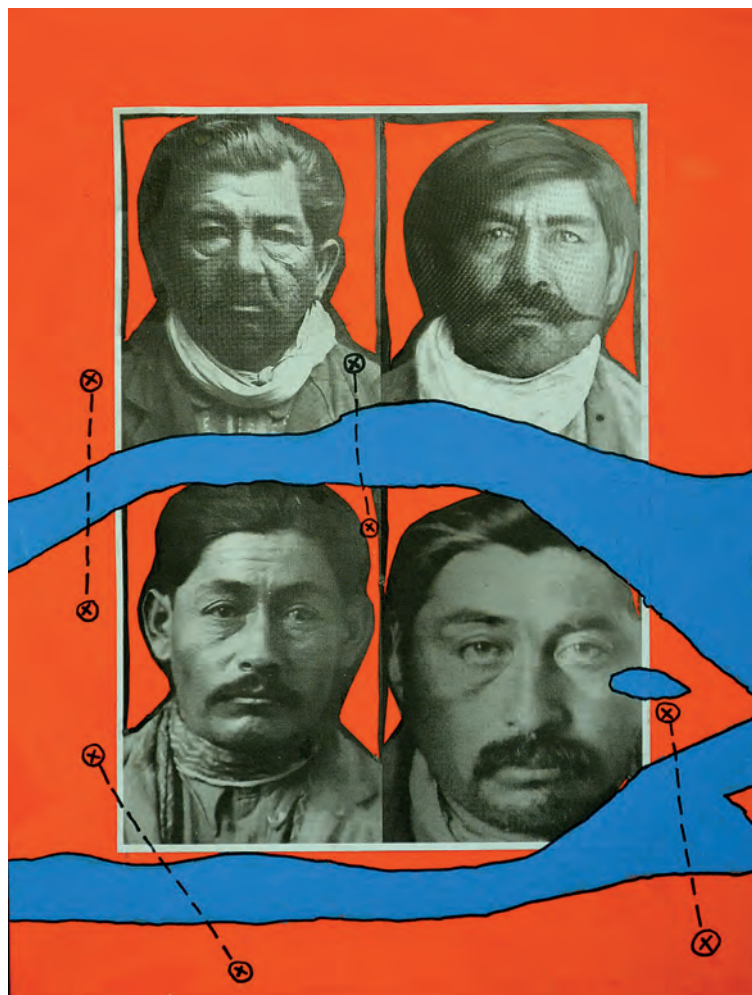
El señor Depetris, uno de los autores de este libro, expresó en un reportaje su emoción al encontrar una foto de Luis Baigorrita, de quien tantas veces había tratado de imaginar su rostro a partir de canciones que lo nombraban o de las descripciones en *Una excursión a los Indios Ranqueles* de Lucio V. Mansilla. En esa ocasión, además, contó una anécdota sobre un hombre que se acercó a él casi llorando para decirle que por fin había podido ver las caras de “todos mis antepasados, esos seres queridos que había guardado en mi memoria y nunca más vi. Estoy viendo las caras de los que me hablaban cuando yo era chico y jamás imaginaba cómo eran”.⁹

El profesor Cazenave, quien escribió uno de los dos prólogos de la 2ª edición de *Los rostros de la tierra. Iconografía indígena de La Pampa, 1870-1950*, alude a este doble interés, el científico, que trabaja en la recuperación y sistematización de los archivos, y el emocional:

Veinte años atrás se me confirió la distinción de hacer el prólogo de un libro que marcó una nueva forma de entender la historia de la provincia, al tiempo que se inscribía con mérito propio en la nómina de trabajos

8. José Carlos Depetris y Pedro Eugenio Vigne, *Los rostros de la tierra. Iconografía indígena de La Pampa, 1870-1950*, La Pampa, Ediciones Amerindia, 2021.

9. Suplemento Caldenia, *Diario La Arena*, Santa Rosa, día 10 de enero de 2022.



que, desde hacía mucho tiempo, impulsaban aquella tendencia [...]. Su surgimiento se produjo dentro del impulso de un movimiento, ya maduro, que marcó un cambio en la cultura de La Pampa, edificado sobre una base de mirar hacia adentro de su historia y realidad, no con un sentido pintoresquista y superficial sino como algo pasible de encuadre científico y -¿por qué no?-también emocional, como que se trataba de un conjunto de elementos que se hundían en aspectos de la prehistoria americana, ordenando lo supérstite y poniéndolo a disposición de otras ciencias y técnicas.¹⁰

10. Págs. 7 a 18.



Pero hay otro aspecto de la obra que recupera el poeta Edgar Morisoli en la escritura del segundo prólogo –póstumo– de la 2ª edición: su valor cultural: “Han pasado veinte años de la publicación original de este libro. Las dos décadas transcurridas desde entonces han acrecentado su valor y su significación dentro de la cultura pampeana”.¹¹ Numerosos artistas se vieron inspirados por las imágenes de este libro. Durante la presentación de la 2ª edición, se pudieron ver, entre otras, reproducciones de los trabajos de Luis Bedit (Buenos Aires), y obras originales de Gabriel Vázquez (Río Negro), Carlos

11. Págs. 5-6.

Giusti (Provincia de Buenos Aires), Miguel García (Toay), del propio José Depetris, del grupo Tierra Ranquel, integrado por los artesanos Juan Pérez y Natalia Martínez, residentes en Santa Rosa, y del Equipo “A” (*Equa*) que integro junto a Rosa Audisio en la ciudad de General Pico, reunidos en la sala principal del centro Medasur de Santa Rosa, y acompañadas en una sala contigua por obras de la grabadora Dini Calderón.

Con frecuencia, el encuentro entre la mirada del investigador, que detecta y/o construye un archivo, los documentos, y su comunidad, tal como sucedió con *Los rostros de la tierra*, no se produce. Las razones son múltiples, muchas de ellas están abordadas en los artículos de la presente edición de la revista TEMAS, y responden a la aplicación de tecnologías inadecuadas, la falta personal idóneo, de gestión y/o de políticas de conservación y acceso. De esta manera piezas valiosas resultan inhallables, quedan olvidados en cajas y estantes, se deterioran por acción de la humedad, bacterias, etc., se destruyen, y con ellas, partes de la historia de una comunidad, de una disciplina, de un artista.

Como dije más arriba, de vez en cuando, el azar opera en sentido inverso y entonces salen a la luz materiales que de otra manera se habrían perdido para siempre. Tal es el caso del que se ocupa una historia que circuló con la aparición de la 1ª edición de *Los rostros de la tierra*. *Iconografía indígena de La Pampa, 1870-1950*, cuya veracidad es de difícil constatación, como todo relato de transmisión oral. Esta historia cuenta que un importante funcionario policial o judicial a mediados del siglo pasado, o un poco antes o un poco después, advirtiendo los viejos prontuarios policiales de treinta o cincuenta años de

existencia ocupaban demasiado espacio en los edificios que los contenían, decidió disponer su incineración para hacer lugar a los nuevos legajos que iban apareciendo. El funcionario aclaró que sólo se destruirían los expedientes que referían a delitos de poca entidad, como pequeños hurtos de aves de corral, de aperos, incluso de choclos u otras sustancias comestibles, ostentación de armas, rencillas familiares o vecinales, amenazas, duelos a cuchillo sin heridos de gravedad.

Los empleados subalternos advirtieron lo ilógico e injusto de la situación, y se propusieron salvar del burocrático fuego las fotos que contenían los expedientes –incluso algunos de los rostros retratados les resultaban vagamente conocidos–. Salvaron los retratos, entonces, pero cumplieron la tarea de quemar los expedientes y la mañana siguiente, todos pudieron ver la prueba del trabajo realizado, en la forma de una gran pila de cenizas.

La nueva historia agregaba un elemento más, y mostraba que los nuevos Sófocles pampeanos eran bastante románticos, ya que decía que aquellos émulos de la valiente Antígona al llegar a sus casas habían mostrado las fotos a sus esposas o a sus madres, y ellas habían reconocido a algún primo, o a un tío o a algún abuelo, lo que habrían agradecido como el mejor regalo que sus maridos o hijos le habían hecho en mucho tiempo.

No sé si el funcionario nombrado en la historia se parecía un poco o mucho al Creonte de la clásica tragedia griega, pero lo que sí me imagino, es que sólo un juez muy necio podría haber pensado en aplicar algún tipo de sanción a aquellos valientes conjurados.

Luis ABRAHAM. Nació en Fortuna (San Luis - Argentina) en 1955, y reside en General Pico (La Pampa - Argentina) desde 1960. Ha participado en más de 600 muestras individuales o colectivas en el país y en Polonia, España, Italia, Francia, Japón, Estados Unidos, Inglaterra, Chile, Puerto Rico, México, Rumania, Bulgaria, Noruega, Países Bajos, Cuba, Uruguay y Venezuela, entre otros países. En Argentina su obra se ha expuesto en prácticamente en todos los museos del país como el Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, Museo Sívori, CC Recoleta, CC Borges, Palais de Glace, Castagnino de Rosario, Rosa Galisteo de Santa Fe, Caraffa de Córdoba, etc. Ha obtenido hasta el momento 109 premios en pintura, dibujo, grabado, escultura y fotografía. Sus obras o referencias sobre su carrera artística se han publicado en aproximadamente 70 libros y diccionarios. Cofundador del Centro Cultural “A” destinado a la difusión de las artes plásticas en el centro del país. Premio Ugarit 2009. Premio Mención de Honor Domingo F. Sarmiento del Senado de la Nación (2017). Desde 2012 es académico delegado para la provincia de La Pampa (Academia Nacional de Bellas Artes). Publicó los libros *La cuenta regresiva* (1994), *Artes visuales de La Pampa* (2014) y *Primer Diccionario de Artes Visuales de La Pampa* (2014), estos dos últimos en coautoría con Rosa Audisio, *Arte. 1000 textos cortos* (2017), *Los artistas homicidas y otros textos sobre arte (y delito)* (2020) y *El cine y las artes visuales* (2021).

ARCHIVOS DE ARQUITECTURA

— MÉNDEZ

— DIEZ

CEDODAL: UN ARCHIVO QUE RECUPERA LA MEMORIA ARQUITECTÓNICA LATINOAMERICANA

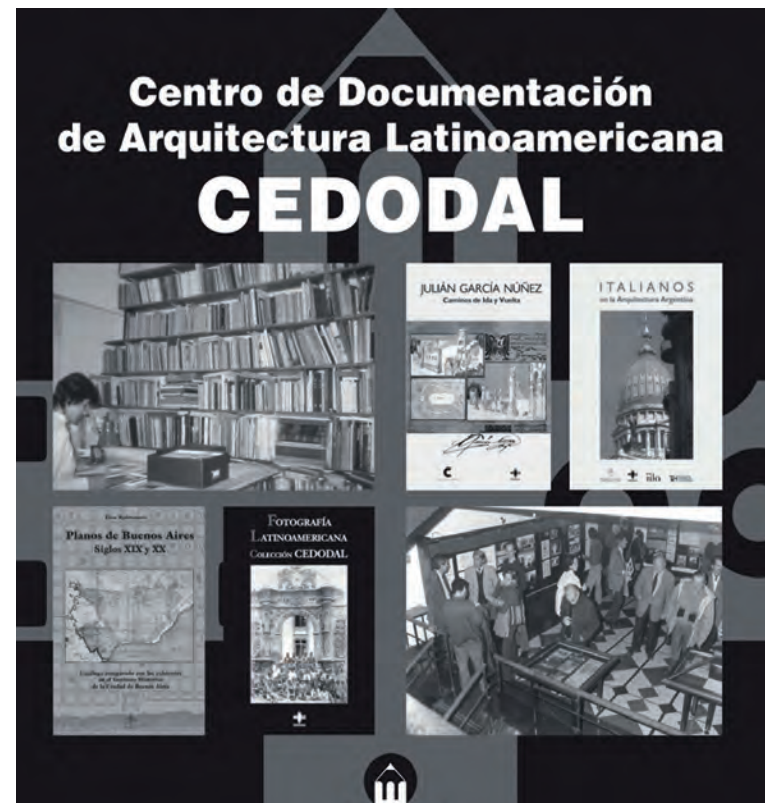
PATRICIA MÉNDEZ

*No hay archivo sin un lugar de consignación,
sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad.
Ningún archivo sin afuera.¹*

RESUMEN

Este artículo refleja la trayectoria del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, CEDODAL, el archivo dedicado a la arquitectura y el urbanismo latinoamericanos más importante del continente. La investigación de arquitectura en sí misma es fuente y motivo del objeto de este acervo y, por lo tanto, referirse a una institución de esta naturaleza disculpa que la presentación de este texto no se realice bajo la estructura habitual de un artículo académico de investigación. La formación del Centro se remonta a fines del siglo pasado, en coincidencia con la vorágine que embebió globalmente los anhelos de preservación y de guardado del material documental de la arquitectura en todos sus aspectos. Los párrafos que siguen describen las secciones que lo componen (biblioteca, hemeroteca, fondo documental), los modelos de gestión implementados, sus vínculos interinstitucionales y sus proyecciones, demostrando con ello el abanico de posibilidades que permite el ejercicio de políticas eficaces desarrolladas desde un archivo de arquitectura. Ante la pérdida y expurgo de fuentes primarias disciplinares, junto con la escasez de políticas nacionales de defensa archivística patrimonial, este acervo se yergue no solo como el principal y más completo en el continente, sino como eslabón fundamental de la memoria arquitectónica y cultural latinoamericana.

Han transcurrido poco más o menos de cincuenta años desde que tomaran estado público las preocupaciones por reunir y preservar la documentación relativa a la arquitectura y sus disciplinas afines. Acercarse a este proceso implica remontarse hasta fines de la década del '70 del siglo pasado cuando, transitando un momento sincrónico y global, una suerte de conciencia colectiva y profesional intentó subsanar la amnesia que, hasta ese momento, había menospreciado el valor de los documentos que respaldan una obra arquitectónica.



1. Jacques Derrida, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta, SA, 1997, p. 19.

Por supuesto, no se trata de que los archivos de arquitectura no existieran, pero a todas luces no encajaban dentro de la conceptualización contemporánea. Sobre todo en el contexto latinoamericano y hasta entonces, las historias de vida de una obra o de sus autores reposaban como antecedentes administrativos, almacenadas en estanterías o gabinetes en sus lugares de producción o, en el peor de los casos, fueron consideradas como desechos.² La falta de interés, las urgencias operativas y la carencia de tuteladas específicas provocaron que carpetas, correspondencia, planos, bocetos, fotografías, maquetas y comprobantes de todo tipo fueran acopiados en depósitos de organismos públicos, administrativos, privados, de estudios profesionales, tal vez en manos de exclusivos coleccionistas y, como mucho, compilados en algunos institutos universitarios³ devenidos en receptores de variopinta documentación. Fue así que, hasta el último cuarto de siglo pasado, el escenario de búsqueda para los interesados en los procesos creativos de una obra se complejizaba toda vez que el campo se ampliaba en una diversidad de ámbitos de consulta, sumando a ello la frustración ocasionada por la pérdida y la fragmentación documental de muchos de los testimonios.⁴

Aún enfrentados a estas incomodidades, varios de estos ejercicios podrían considerarse como prístinos archivos disciplinares. Acciones como las comentadas, concentradas en **almacenar** o **coleccionar**, fueron cimentando la que implica **archivar** y, más allá del ordenamiento común que estas acciones concentran, en arquitectura, presupusieron la reorganización de un universo documental heterogéneo con soportes y técnicas diversas.⁵ Estos intentos de guardado y la necesidad de contar con antecedentes originales, alimentaron las condiciones de una sinergia global que alertaría sobre la importancia del

redescubrimiento del pasado arquitectónico a través de sus fuentes e inicialmente, en el ámbito septentrional,⁶ acordó principios fundando organismos dedicados a albergar, ordenar y conservar conjuntos documentales de arquitectura.

En Latinoamérica, el proceso no fue muy distante en el tiempo. Sus ecos se oyeron en diversas instituciones y uno de esos ejemplos puede situarse en Argentina, cuando en 1995 se cristalizaba la formación de uno de los archivos, sino el más completo, dedicado a la arquitectura y el urbanismo con espectro continental: el CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana).

CEDODAL, su creación

En 1990 uno de los fundadores tuvo la oportunidad de visitar el CCA (Centre Canadien d'Architecture).⁷ Allí, y sosteniendo su convicción de que solamente revisando el conjunto de las revistas de arquitectura se puede entender la arquitectura continental del siglo XX, planteó a sus autoridades efectuar la microfilmación de las publicaciones periódicas de arquitectura latinoamericana. Sin embargo, a los fines sistemáticos para realizar esta tarea, una condición era que el material debería reunirse en un único lugar, en algún sitio de América Latina. Esta propuesta fue el puntapié inicial para congregarse en la sede argentina los ejemplares físicos de las revistas publicadas en cada uno de los países del continente y el resultado actual ofrece la posibilidad de consultar la colección hemerográfica más completa a nivel mundial en temas de arquitectura, de urbanismo y disciplinas afines de origen latinoamericano.

En 1995, momento en que sus promotores se radicaban definitivamente en la ciudad de Buenos Aires, tomó consistencia definitiva el CEDODAL. Su objetivo central fue el de contribuir al desarrollo de la investigación histórica, la formación teórica, la capacitación de

2. Ramón Gutiérrez, "Los archivos de arquitectura en el contexto latinoamericano", *arquitectos*, año 01, 008.08, Sao Paulo, 2001, <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.008/933>

3. Pueden citarse a modo de ejemplo las actividades que desarrollarían el Instituto de Investigaciones Estéticas, en la UNAM (1936); el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, en la Universidad de Buenos Aires (1946); el Instituto de Historia de la Arquitectura, desde la Universidad de la República (1948); el Instituto de Historia, en la Universidad de Chile (1952); y muchos otros que, sucesivamente fueron operando desde distintos rincones del continente y con idéntico espíritu.

4. Nina Mansion, "Faire et refaire l'histoire de l'architecture: le rôle des archives d'architecture face aux erreurs de la recherche", *Essais [En línea]*, 8, 2016, p. 89.

5. Anna Maria Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, p. 8.

6. Algunos de ellos son el Centre d'Archives d'Architecture, dependiente del IFA (Institut Français d'Architecture), creado por el presidente francés en 1977, y el ICAM (International Confederation of Architectural Museums) y el CCA (Centre Canadien d'Architecture), operativos desde 1979.

7. Ramón Gutiérrez, "El Instituto y el surgimiento del CEDODAL", en Ramón Gutiérrez y Graciela M. Viñuales (dirs.), *La búsqueda de la arquitectura nacional y americana. El Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, 1978-1995*, Buenos Aires, CEDODAL, 2022, p. 238-240.



Instalaciones del CEDODAL en Buenos Aires, c. 1995 (Fuente: colección CEDODAL)

recursos humanos y la difusión de la arquitectura, el arte y el urbanismo latinoamericanos. Inicialmente, estuvo integrado por los arquitectos Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales en la dirección del centro, la bibliotecaria Nelly Di Salvo y quien esto escribe en la coordinación técnica. A ellos y en distintas etapas, se integraron numerosos colaboradores.

Desde su formalización y en concordancia con sus propósitos, el CEDODAL adoptó como logotipo una gráfica monocromática diseñada por el español Luis Gómez Tovar quien, dentro de un sistema cartesiano, recreó algunos de los formatos analógicos que conforman un archivo de arquitectura: manuscritos, bocetos, imágenes, gráficos y audios. Asimismo, su organización administrativa inicial estuvo respaldada bajo el modelo jurídico de una Fundación,⁸ pero luego optó por mantener su razón social como centro privado, acelerando así alianzas institucionales con raíz iberoamericana que le permitieron, coherentemente con sus programas de gestión y propósitos de ejecución, desarrollar sus múltiples producciones.

8. En términos jurídicos, el CEDODAL formalizó su Fundación desde el 22 de abril de 1998 hasta diciembre de 2001 y estuvo integrada por cerca de 200 socios oriundos de países iberoamericanos.



Logotipo CEDODAL, diseño de Luis Gómez Tovar

En sus 28 años de trayectoria, el Centro fue incrementando sus objetivos y evolucionó con creces su condición de archivo, constituyéndose en motor de nuevas relaciones entre pasado, presente y futuro de la arquitectura continental gracias a la promoción que ejecuta a partir de estudios académicos, de exposiciones públicas y como editor de publicaciones enroladas en sus ejes de trabajo.

CEDODAL, sus colecciones

La naturaleza de las colecciones que componen el CEDODAL reconoce muy diversos orígenes y coincide con su ámbito de estudio, centrado en el contexto latinoamericano. En una primera instancia,

se reunificaron las colecciones privadas de sus fundadores, y a ellas continuaron la adquisición de archivos particulares, muchas veces gracias a la recepción de apoyos externos, como el de la biblioteca de Martín Noel y parte de la que perteneciera a Alejandro Bustillo. Más tarde se integraron otros repertorios de distinta procedencia, generosamente donados por familiares de los profesionales, entre los cuales pueden mencionarse los de Antonio Fernández Alba, Héctor Greslebin, Luis M. Morea, Enrique Marco Dorta, Carlos Villalobos, Ricardo J. Alexander, Antonio San Cristóbal, Andrés Kálnay, del estudio que formaron Sánchez, Lagos y de la Torre, además de documentación de Mauricio Cravotto, Alberto Prebisch, Emilio Vattuone, Ernesto Vautier, Raúl Gómez Crespo, Andrés Kálnay, Alula Baldassarini y Héctor Velarde, junto con las de muchos otros latinoamericanos actuantes durante el siglo XX.⁹

En coincidencia con el propósito fundacional de congregar material originado en el ámbito continental, el Centro promovió el canje de publicaciones y se convirtió en receptor activo de donaciones¹⁰ de producciones bibliográficas. De esta manera, se fue consolidando aquel anhelo inicial de reunir en la sede porteña la documentación en favor de toda investigación transversal a Latinoamérica y concentrada en arquitectura, arte, urbanismo o sus disciplinas afines.

El acervo resultó entonces ordenado en unidades documentales, cuya organización responde primero a las características de su sopor-



Biblioteca, CEDODAL. Fotografía: Julieta Pestarino

9. Algunas de las referencias a las tareas realizadas por CEDODAL pueden revisarse en: *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 12-13 (50), p. 77. Recuperado en <https://www.journals.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/20355>; *Hábitat*, año 4, N° 16, Mundo Editorial, Buenos Aires, feb. 1998, Buenos Aires. p. 34-35; *Fotovisión. Una revista para aprender fotografía*, Buenos Aires: CIFHA, p. 6; *Butlletí d'arqueologia industrial i de museus de ciència i tècnica*, N° 37, verano 1998, Barcelona, Associació del Museu de la Ciència i de la Tècnica i d'Arqueologia Industrial de Catalunya; *Arquitectura, diseño & decoración*, Buenos Aires: El Cronista, miércoles 28 de julio de 1999; Marta García Falcó "El CEDODAL y la investigación sobre archivos documentales" en *arq.urb, Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu*, N° 9, primer semestre, 2013 <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/359>; "Cedodal, diez años dedicados a investigar" en *La Nación*, 1 de marzo de 2006, <https://www.lanacion.com.ar/arquitectura/cedodal-diez-anos-dedicados-a-investigar-nid784713/entre-otros>.

10. Una importante cantidad de volúmenes surgió de los intercambios realizados en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) y de los cuales el CEDODAL ha sido y es integrante activo en todas sus reuniones.

te físico. Así se cuenta, por una parte, el material publicado en papel (reunidos en la biblioteca y en la hemeroteca) y, por otra, el Fondo Documental que agrupa noticias y producciones diversas como planos, recortes periodísticos, correspondencia, gráficos, etc., además de piezas informáticas, grabaciones filmicas y sonoras. Luego, ambas secciones fueron ordenadas según su procedencia geográfica y, finalmente, ajustada según la temática a la que aluden (arquitectura moderna, urbanismo, patrimonio cultural, vivienda popular, arquitectura vernácula e historia general, entre otras).

Al momento de preparación de este texto, las unidades físicas de la Biblioteca principal, entre las que pueden hallarse desde primeras y hasta únicas ediciones de diversa procedencia, superan los 30.000 ejemplares. La versatilidad de datos que emergen de estos documentos impresos también hizo un importante lugar al sector dedicado a la fotografía latinoamericana que, incrementando el conjunto anterior en un millar de volúmenes más, informa acerca de la edificación continental a través de imágenes de reconocidos autores.

La Hemeroteca del CEDODAL fue causa y efecto institucional. Fue semilla en la generación de este Centro y resulta uno de sus argumentos centrales para la proyección de conocimiento de la cultura arquitectónica latinoamericana. Se trata de la colección más completa radicada en el continente, ya que reúne en ella la casi totalidad de publicaciones periódicas editadas en Latinoamérica desde el siglo XIX hasta la actualidad. El conjunto atesora ediciones enroladas en



Fondo documental, CEDODAL. Fotografía: Patricia Méndez

publicaciones académicas, comerciales, institucionales y estudiantiles publicadas en el ámbito continental,¹¹ respeta idéntica organización a la del resto del acervo y compila algo más de 600 títulos de revistas¹² reunidos en poco más de 14.000 ejemplares.

Dada la heterogeneidad de sus soportes, el Fondo Documental resulta el más complejo de categorizar. La sección aglutina desde co-

rrespondencia, apuntes de clases o conferencias de los fundadores del Centro hasta fichas de lectura personales de diversos autores. Sus distintos apartados superan las 15.000 unidades, compilando folletos de empresas constructoras, recortes periodísticos, mapas, cartografía histórica, iconografía, cartulinas de arte o de arquitectura, manuscritos de arquitectos o de artistas, microfilms, algunos documentos fechados entre los siglos XVII al XIX e inclusive algunos objetos. Estos últimos, arribaron al CEDODAL como fruto de viajes o integrando las donaciones recibidas y, por su contenido didáctico y expresivo, fueron ejes de estudio en investigaciones especiales, así como también integraron algunas de las exposiciones realizadas. Completando el Fondo Documental, se encuentra la sección de planos de arquitectura que concentra, entre copias heliográficas y originales, varios centenares de documentos. Este

11. Esta sección del archivo se encuentra disponible en el Espacio Cultural OEI, sito en calle Paraguay 1514, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina). Visitable en <https://oei.org.ar/espaciocultural/>

12. Para un detalle de estas series cfr. Méndez, Patricia. *Ideas, proyectos, debates. Revistas latinoamericanas de arquitectura*, Buenos Aires, Dostercios/CEDODAL, 2020.



La directora del Centro Barro, Dra. Graciela M. Viñuales en su sede institucional

conjunto planográfico, además de la información específica que encierra, se enriquece tanto por la variedad de soportes físicos que reúne, por las variedades de papel (canson, cartulina, obra, ferroprusiato, vegetales, etc.), por la diversidad de intervenciones manuscritas y por las técnicas gráficas empleadas que dan cuenta tanto de la destreza de sus autores,



Barrografía, creación de Jaime Suárez (Puerto Rico) que sirvió de logotipo al Centro Barro

como por los signos de expresividad de su tiempo a través del uso del lápiz, acuarelas, tintas, tizas o *collages*, entre otros.

El CEDODAL también ha alojado un núcleo de investigación autárquico y que, aunque de formación previa a él, se unió con la finalidad de complementar el acervo con sus saberes especializados. Se trata del Centro Barro, dirigido por la arquitecta Graciela M. Viñuales, creado en 1989 y dedicado a las arquitecturas de tierra, las técnicas tradicionales de construcción y otros temas conexos como la conservación patrimonial y el léxico de la edificación. Sus labores principales han sido las de investigar sobre la construcción con tierra, asesorar a quienes construían y restauraban con estos materiales, formar un centro de documentación coherente con sus objetivos e integrar grupos interesados en cuestiones afines. Este Centro fue parte de Red Habiterra y del Proyecto Competitivo Proterra, ambos del Cyted (Ciencia y Tecnología para el Desarrollo). Hoy, integra la Red Iberoamericana PROTERRA y la Red Protierra Argentina.¹³ En ambas redes se editan libros, se dictan cursos y talleres, así como también se participa en diversas actividades en Iberoamérica. El Centro Barro mantiene enlaces con otras instituciones internacionales similares, gracias a las cuales congrega material originado en libros o en publicaciones periódicas, también carpetas con noticias de congresos y cursos sobre estos temas, folletería organizada por países,

13. Ver: <https://redproterra.org/es/> y <http://redprotierra.com.ar/>

recortes de periódicos y una importante colección de CD's. En abril de 2018, gran parte de este repositorio fue donado a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán, sitio que lo ha habilitado a la consulta pública dentro de su Biblioteca de Posgrado Arquitecto Alberto R. Nicolini.¹⁴ Mientras tanto, han quedado en el Centro Barro las publicaciones propias en papel y en otros soportes, también la documentación que avala los trabajos desarrollados por el Centro y los que están en marcha, así como material fotográfico analógico y digital. La actividad del Centro Barro no ha cesado, continúa participando en las redes antes citadas y asesorando a otras entidades vinculadas con sus ejes programáticos.

CEDODAL, su gestión

De un tiempo a esta parte, cuando el acceso al saber está a un *click* de las voluntades del conocimiento, los archivos se han convertido en metáforas materiales o informáticas de todo tipo de evocación. Sin dudas, la fortaleza de un archivo como institución no radica únicamente en constituirse como activador mnemotécnico de la historia, ni tampoco sus documentos sólo aguardan recompensar las inquietudes del investigador. Por el contrario, el derecho de acceso a esa información ha facilitado la interpretación de nuevos relatos y también ha comportado obligaciones de gestión y de difusión que aseguran, de cara a la sociedad, un eficaz funcionamiento archivístico. Y la tarea ejercida por el CEDODAL puede leerse alineada con estos supuestos, toda vez que asentó su quehacer en dos ejes programáticos tales como los enlaces interinstitucionales y la comunicación pública.

En el primer ámbito, un abanico de labores de investigación académica, actividades abiertas a todo público y con objetivos concretos en cada oportunidad, consuman los resultados de convenios elaborados con distintos organismos latinoamericanos. Y, si bien la nómina completa de acuerdos excede el marco de este texto, deben destacarse entre ellos el primero de la serie firmado con la Sociedad Central de Arquitectos en 1995, al cual continuaron los rubricados con distintas agrupaciones internacionales como la UNESCO y la OEA, la SYT (Madrid), FUNARTE (Brasil), el Instituto Andalúz del Patrimonio

Histórico y el Archivo del Banco de la Provincia de Buenos Aires, además de un extenso listado de articulaciones con facultades, centros de investigación y universidades del ámbito iberoamericano.

Otro rol fundamental en la trayectoria del Centro lo constituyó el aliento que, desde su seno, impulsara hacia el afianzamiento de una red de archivos de arquitectura. En el ámbito argentino, la fuga de acervos disciplinares hacia centros internacionales encendió luces de alerta hacia 1996, y precipitó la constitución de la Red de Archivos de Arquitectura Argentina (REDAR),¹⁵ desde la cual se establecieron políticas de resguardo, sistemas de organización interna, parámetros para cuidado y líneas de clasificación para con la documentación profesional. De mayor proyección por su carácter internacional, algo similar sucedió en la ciudad de Minas Gerais en 2008, cuando el CEDODAL también rubricaba su participación en la Rede Latinoamericana de Acervos de Arquitetura e Urbanismo (RELARQ) en la sede de la facultad de Arquitectura de la UFMG y que, anualmente, continúa estableciendo políticas de resguardo para con los archivos de arquitectura latinoamericanos.

En coincidencia con las estrategias de preservación del patrimonio documental de la arquitectura y su difusión a través de publicaciones y exhibiciones públicas, el CEDODAL también facilitó la proyección descentralizada de sedes similares a la propia y que se recogen con resultados exitosos a través de sus libros y los catálogos de sus exposiciones. Gracias a la concertación con distintos organismos, en distintos emplazamientos y sucesivamente, fueron formalizadas la filial de Rosario (2003),¹⁶ iniciando trabajos con la FAPyD/UNR y la DNA¹⁷

15. Además del CEDODAL, en la formulación de esta red participaron los archivos de la SCA, del Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el CEDIAP, el Centro Documental de la FADU/UBA, el Archivo de Aguas Argentinas, el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

16. Estuvieron a cargo de esta sede los arquitectos Noemí Balmaceda, Analía Brarda, Daniel Birchner, Silvia Bugnone, Roberto De Gregorio, Martín Ferrer, Elina Heredia, Pablo Mercado, Viviana Mesarnich, Ricardo Miranda, Ana María Sánchez, Carolina Rainero y las licenciadas Alejandra Ramos y Susana Valiente.

17. Ese fondo conservaba documentación planimétrica, fotográfica y legajos de obra de edificios públicos construidos desde fines del S. XIX, como escuelas, hospitales, instalaciones portuarias y sitios declarados MHN. La gestión rosarina instaló también el proyecto PEDRO (Patrimonio Eclesiástico de Rosario) con campañas de puesta en valor y difusión con visitas guiadas, muestras y publicaciones diversas, así como también acompañó la "Semana del Patrimonio" con el Colegio de Arquitectos del distrito 2 de Rosario.

14. Visitable en: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/768588/actualidad/para-reconocida-investigadora-preservar-patrimonio-general-no-nos-interesa.html>, y en: <http://revista-habitat.com/la-biblioteca-de-arquitectura-de-tierra-mas-importante-del-pais-estara-en-tucuman/>

para la recuperación de la documentación de obras ejecutadas bajo el ámbito de esta última y más tarde sucedería lo propio en Mar del Plata congregando un equipo¹⁸ articulado con la FAUD/UNMdP. La gesta continuó replicándose y trascendió fronteras. Se instalaron delegaciones en Granada (España), en Montevideo (Uruguay) –en coincidencia con la recuperación de la casa de Vilamajó¹⁹ dependiente de la FAU/UDELAR–, en 2006, fruto de un acuerdo con la Universidad Ricardo Palma de Lima, quedaría constituido el CEDODAL-Perú y al siguiente año fue el turno de la apertura en Bogotá.²⁰

La difusión a través de distintos medios fue uno de los propósitos fundacionales entre las tareas programadas por el CEDODAL. Dan cuenta de ello las más de 40 exposiciones públicas que fueron dedicadas a un profesional o a un colectivo de ellos y que han quedado registradas en sus ediciones respectivas, generando la popularmente conocida “Serie Blanca”. De mayor alcance son las ediciones de sus *Boletines* trimestrales, iniciados en agosto de 1996 en soporte papel y de distribución gratuita, continuados en formato digital desde el N°16 (octubre de 2000) y que, en marzo de 2023, alcanzó su edición N° 95. El conjunto se completa con las ediciones de la revista *DANA*,²¹ serie periódica que retomó la labor del IAIHAU y, desde su edición doble 39/40, compone el canal de comunicación académico promovido por el CEDODAL. Finalmente, el ímpetu concentrado en la difusión de conocimiento a partir del acervo documental que el Centro resguarda fue complementado con el dictado de cursos y seminarios, la asistencia técnica en temas patrimoniales y el apoyo a becarios e investigadores internacionales con quienes la institu-

18. Entre sus integrantes iniciales, provenientes de diversas disciplinas, se cuentan Ana María Bóscolo, Juan Garamendy, Franco Manes, Carlos Mariani, Mónica Martínez, Alejandro Novacovsky, Felicidad París, Gonzalo Pidal Magno, Luis Porta, Manuel Torres Cano, José María Zingoni.

19. En octubre de 2006 participarían en esta gesta los arquitectos Mariano Arana, Willy Rey, Andrés Mazzini, Ricardo Cordero, Laura Alemán y Nelson Inda, además de autoridades de la Facultad.

20. El Acta constitutiva estuvo firmada por Jorge Ramírez Nieto, Fabio Zambrano, Ana Patricia Montoya, Beatriz García, Arístides Ramos, Jaime Salcedo S, Emilio Flórez Ruiz, Silvia Arango, Luis F. González, Juan Luis Isaza Londoño y Lina Beltrán.

21. Patricia Méndez, “La revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana (DANA). Convergencia latinoamericana: la voz editorial del Instituto”, en Ramón Gutiérrez y Graciela M. Viñuales (dirs.), *La búsqueda de la arquitectura nacional y americana. El Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, 1978-1995*, Buenos Aires, CEDODAL, 2022, p. 104.



Boletín CEDODAL, ediciones en papel entre 1995 y 2000

ción, desde sus distintas instalaciones, comparte su infraestructura y acompaña el conocimiento de la arquitectura continental.

Asimismo, aplicando políticas de preservación, el material documental que atesora el CEDODAL ha sido objeto de cuidado y de conservación preventiva gracias a distintos patrocinios. En 2018, y



Hemeroteca, instalada en el Espacio Cultural OEI, Buenos Aires. Fotografía: Gabriela Gaona

a través de la XVIª convocatoria el Programa ADAI²² de Iberarchivos, fue posible la informatización (datos e imágenes) de una sección importante del Fondo Documental de arquitectos del siglo XX. Una diligencia similar fue asumida luego por la Fundación Bunge y Born, entidad que auspició la digitalización de varios de los álbumes de fotografías que forman parte del acervo.

CEDODAL, futuro archivístico con responsabilidad social

Gracias a la convicción solidaria y de responsabilidad social que sostienen los fundadores del CEDODAL, las últimas dos gestiones realizadas por ellos han demostrado que un archivo —y este en particular— es capaz de superar con creces la instancia de sitio de aco-

pio documental. Esta colección se dio permiso para crecer no solo en volumen, sino para abandonar el hogar propio y para proyectarse externamente, impulsando con ello el resguardo de la memoria de la cultura arquitectónica nacional y latinoamericana.

El paso inicial fue dado el 29 de abril de 2016, cuando con la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) se acordó la instalación de una importante fracción de la Biblioteca y de la Hemeroteca del CEDODAL instalando estos volúmenes al Espacio Cultural que la institución posee en la ciudad de Buenos Aires.²³ De esta manera, un sinnúmero de series periódicas organizadas y resguardadas bajo las nor-

22. Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos.

23. Ver nota 11 de este mismo texto, además de <https://oei.org.ar/espaciocultural/in-auguracion-hemeroteca-cedodal-espacio-cultural-oei/> y <https://oei.org.ar/espaciocultural/se-inauguro-la-hemeroteca-del-cedodal-espacio-cultural-oei/>



Hemeroteca, instalada en el Espacio Cultural OEI, Buenos Aires. Fotografía: Gabriela Gaona

mativas actuales de conservación, esperan la finalización de su implementación al sistema biblioteconómico institucional y podrán ser consultadas públicamente una vez que se integre a internet la puesta a punto de sus catálogos.

Se suma a ello otro acuerdo de colaboración mutua, firmado el 31 de agosto de 2021 y que vinculó a las instituciones antes citadas con la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina (BCNA).²⁴ El proyecto “Archivo CEDODAL BCN” quedó integrado entonces por la donación de material del Fondo Documental CEDODAL y es supervisado por el Departamento Documentación, Información y Archivo (DDIA), dependiente de la Subdirección de Estudios y Archivos Especiales de la BCNA. Las políticas de salvaguarda de la memoria documental iberoamericana afirmadas desde el organismo nacional resultan coincidentes con el espíritu del CEDODAL y estas razones han acelerado distintas acciones operativas como el inventario, microfilmación y digitalización del material recibido, así como también el proceso de acondicionamiento de un ámbito especial de guardado, conservación y restauración en las instalaciones del edificio que fuera sede de la Caja Nacional de Ahorro y Seguro. Asimismo,

24. El acuerdo fue rubricado por Alejandro Santa, Director Coordinador General de la BCNA; Luis Scasso, director de la OEI; y los arquitectos Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, representantes del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL).



BCN difusión de documentos reunidos en la exposición pública realizada en noviembre 2022

mo, y prolongando la propuesta de difusión que mantuvo el CEDODAL en su trayectoria, el DDIA ha iniciado una serie de actividades periódicas, con exposiciones públicas bajo un guion curatorial, y secundadas por ciclos de conferencias *ad-hoc*.

La tracción que el CEDODAL imprimiera a los archivos de arquitectura confirma cuán distante ha quedado esa definición que enrolaba este tipo de repositorios como sitios privilegiados y cuya función central era conservar el material para trabajos de interés histórico. Los archivos se enarbolan hoy como promotores de saberes, cual fuentes primarias abiertas que, solidariamente, acercan conocimiento a la sociedad toda y el CEDODAL cabe en esta definición.

A lo largo de casi tres décadas de funcionamiento, la invocación de Derrida podría leerse también traducida en las acciones emprendidas por el CEDODAL. Su labor pudo sortear todo rincón mezzuino al utilizar sus recursos ampliándose en forma ecuaníme y convocando el *afuera* para alcanzar otras dimensiones sociales. Las mismas que hoy, a más de dos décadas del siglo XXI, enriquecen no solo las huellas documentales de la profesión, sino que su acervo retroalimenta la memoria cultural de la comunidad latinoamericana.

Y, por sobre todo y además, echa por tierra aquellos discursos asentados en el desconocimiento de lo local y que insisten acerca de la imposibilidad de consultar documentos de arquitectura en el ámbito latinoamericano.

Bibliografía:

DERRIDA, Jacques, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Editorial Trotta SA, 1997.

GARCÍA FALCÓ, Marta, “El CEDODAL y la investigación sobre archivos documentales” en *arq.urb, Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu*, N° 9, primer semestre, 2013, <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/359>

GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Ediciones Akal.

GUTIÉRREZ, Ramón, “Los archivos de arquitectura en el contexto latinoamericano”, *arquitextos*, año 01, 008.08, Sao Paulo, 2001, <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.008/933>

GUTIÉRREZ, Ramón y Graciela M. VIÑUALES (dirs.), *La búsqueda de la arquitectura nacional y americana. El Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, 1978-1995*, Buenos Aires, CEDODAL, 2022.

MANSION, Nina, “Faire et refaire l'histoire de l'architecture: le rôle des archives d'architecture face aux erreurs de la recherche”, *Essais [En línea]*, 8, 2016.

MÉNDEZ, Patricia, “CEDODAL” en *Butlletí d'arqueologia industrial i de museus de ciència i tècnica*, N° 37, Associació del Museo de la Ciencia i de la Técnica i d'Arqueologia Industrial de Catalunya, Barcelona, verano 1998.

MÉNDEZ, Patricia. *Ideas, proyectos, debates. Revistas latinoamericanas de arquitectura*, Buenos Aires: Dostercios/CEDODAL, 2020.

“Cedodal, diez años dedicados a investigar” en *La Nación*, 1 de marzo de 2006, <https://www.lanacion.com.ar/arquitectura/cedodal-diez-anos-dedicados-a-investigar-nid784713/>

<https://www.lagaceta.com.ar/nota/768588/actualidad/para-reconocida-investigadora-preservar-patrimonio-general-no-nos-interesa.html>

<http://revistahabitat.com/la-biblioteca-de-arquitectura-de-tierra-mas-importante-del-pais-estara-en-tucuman/>

Patricia MÉNDEZ. Arquitecta (UBA), Máster en Gestión Cultural (Universidad de Barcelona) y Doctora en Ciencias Sociales por FLACSO (Argentina). Investigador Independiente CONICET, Académica de la Universidad del Bio-Bio, Coordinadora Técnica del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) y fundadora y miembro del Núcleo Coordinador de la red ARLA (Asociación de Revistas de Arquitectura Latinoamericana). Sus investigaciones se concentran en las distintas expresiones de la arquitectura latinoamericana a través de los medios de difusión del siglo XX, así como en la defensa del patrimonio arquitectónico y urbano del continente a los cuales, recientemente, ha incorporado temas de género. Docente de grado y posgrado, impartiendo asignaturas enroladas en la Historia de la Arquitectura, el Patrimonio y Metodología de Investigación en universidades nacionales e internacionales. Dirige trabajos de grado y posgrado, integra tribunales de tesis, además de ser jurado en premios de investigación y participar en proyectos de investigación internacionales como investigador responsable, varios de ellos premiados en la VI° BIAU (2008), en la Universidad de Belgrano (2009), en ARQUISUR (2019). Evaluadora de diversas publicaciones de arquitectura latinoamericana y organismos de evaluación académica. Participe en congresos y jornadas internacionales, ha ofrecido conferencias y cursos de posgrado en universidades argentinas y extranjeras. Sus trabajos y resultados de investigación se registran en más de 70 artículos de revistas, además de otras producciones como capítulos de libros y actas de congresos de la disciplina. Asimismo, el libro de su autoría, *Ideas, proyectos, debates. Revistas latinoamericanas de arquitectura* (2020) fue distinguido con el Premio Trienal del Sur (2021).

MARTHA LEVISMAN Y LOS ARCHIVOS DE ARQUITECTURA

FERNANDO DIEZ

RESUMEN

El nacimiento institucional de los archivos de arquitectura en Argentina está indeleblemente unido a la figura de la arquitecta Martha Levisman (1933-2022), quien fundara ARCA, institución que cobijó archivos de gran relevancia, guardando el legado del arquitecto Alejandro Bustillo. La organización de la histórica exposición sobre Bustillo en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1988 fue uno de los hitos que marcaron la revalorización de su obra, tarea que culmina con la publicación del libro *Bustillo, Un Proyecto de Arquitectura Nacional*, donde Levisman logró condensar la obra del arquitecto y reflexionó sobre su legado y su influencia en la arquitectura y las ciudades argentinas. Martha Levisman, quien se había graduado como arquitecta en la Universidad de Buenos Aires en 1958, fue también autora de los tres edificios de la Fundación Antorchas en Buenos Aires y realizó el diagnóstico y propuesta de refuncionalización de la Biblioteca Nacional en Buenos Aires para su terminación y puesta en marcha. Fue fundadora y directora del ARCA Asociación Civil para el Archivo de Arquitectura Contemporánea Argentina entre 1998 y 2002.

“En este artículo se da cuenta de su trabajo en pos de constituir un archivo para conservar documentación clave relativa a la arquitectura moderna en Argentina”.

A fines de los años 80 necesité hacer un dibujo de la fachada de una obra de Alejandro Bustillo. Recurrí a Martha Levisman que guardaba su archivo y así, sencillamente, me permitió fotografiar el original en el estudio que entonces tenía en la Avenida Figueroa Alcorta. Eran los primeros tiempos de un archivo que creó para custodiar los documentos de arquitectura que ya cuidaba en calidad de depositaria, entre los que el de Bustillo era el más importante. Cuando en 1988

Martha inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes la muestra *Alejandro Bustillo Arquitecto 1889 – 1982*, de la que fue organizadora y promotora, ya había ordenado razonablemente el archivo como para editar el catálogo que, con sólo sesenta páginas, constituyó un formidable documento sobre la obra de Bustillo.¹ Había conseguido el respaldo del arquitecto Alfredo Casares, entonces presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, que escribió el prólogo, y de Ernesto Katzenstein (quien le había allanado originalmente el acceso a Bustillo), arquitecto de incuestionable prestigio entre sus pares, que en el texto con que contribuye al catálogo abre su alegato sobre Bustillo con una cita de Borges: “Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos finalmente lo somos. Nadie... ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado. No hay obra que no sea de su tiempo”.² Hace un elogio de la neutralidad creciente en la obra de Bustillo para reconciliarlo con la evolución de la modernidad. Estaba planteado allí el tema. Cómo salvar la dificultad para reconocer los valores de Bustillo desde una tradición moderna que tantas veces se había planteado como una oposición al clasicismo, al pasado, a la tradición. Dice Martha en el texto que firma en el catálogo y que es un *racconto* de su aproximación a Bustillo, a quien había conocido en 1979: “Fue difícil comprenderlo desde mi formación antihistoricista y crítica hacia el clasicismo; este hombre tan ligado a la búsqueda de la Belleza clásica en su origen griego, que en su opinión es donde alcanza la perfección”.³ Había llegado a él a través de su interés en la única obra moderna de Bustillo, la casa para Victoria Ocampo en Pa-

1. Martha Levisman, con la colaboración de Clara Braun, Adrian Ten Hoeve, Alberto Campolonghi, Gustavo Aloy, Bruna Kohan y María José Eyra. Prólogo de Alfredo Carlos Casares y textos de Martha Levisman y Ernesto Katzenstein, *Alejandro Bustillo Arquitecto 1889 – 1982*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1988. La exposición se realizó entre el 18 de agosto y el 18 de septiembre de 1988.

2. *Ibídem*.

3. *Ibídem*.



lermo, de 1929. Pero al ver los documentos que conservaba y entendiendo que transcurrían sus últimos años (Bustillo tenía ya 90 años) comprendió la necesidad de ahondar en una investigación sobre toda su obra. Tuvo una visión sobre el valor cultural de ese legado que había sido condenado al olvido por el tono dominante de la afectada modernidad arquitectónica argentina.

Es que si la inseguridad y lo que antes he llamado la furia de los conversos no permitían a buena parte de la sensibilidad moderna argentina apreciar la calidad, consistencia e importancia cultural de la obra de Alejandro Bustillo, era por esa actitud impostada que tantas veces se refugiaba en el gesto y la apariencia. Hizo falta que alguien más allá de las posturas y las convenciones abrazara la tarea de rescatar los documentos y la obra de quien había sido el mayor arquitecto

ecléctico de la última argentina patricia para redimirla de su origen (académico y de clase), elevarla sobre los prejuicios y colocarla en el justo lugar de su relevancia cultural. Esa persona fue, por sensibilidad y convicción, Martha Levisman. Es cierto que nadie se hubiera atrevido a cuestionar las credenciales modernas de Martha, vinculada a figuras como Horacio Baliero y Gerardo Clusellas, pero debe reconocerse su valentía y su tenacidad si pensamos en el ambiente cultural cargado de clasificaciones esquemáticas del tiempo en que comenzó esta tarea, a fines de los años 70. En palabras de la propia Martha, lo que la empujó a llevar adelante tan difícil tarea fue:

[...] el convencimiento de que Alejandro Bustillo, aislado y alejado de sus colegas, había construido una gran parte de los edificios importantes de este país, cuya documentación estaba a punto de desaparecer por el desinterés típico de los cambios culturales y políticos, eso me llevó a asumir la responsabilidad de desentrañarlo, estudiarlo, pensarlo y difundirlo.⁴

Entendió entonces el riesgo que corría el archivo del arquitecto, sin destino ni custodia segura.

El Estado argentino había sido poco diligente en relación con la conservación del patrimonio cultural. En el caso de los archivos y bibliotecas privadas, las mejores colecciones se habían visto diezmadas por la necesidad de sus propietarios y la insensibilidad del Estado, cuando no habían pasado a manos de instituciones extranjeras, destino ingrato pero, al fin, menos lamentable que la dispersión o la pérdida definitiva de los legados. Si esa situación ha mejorado, se debe a la acción de muy pocas personas. Martha Levisman fue, sin duda, una de las más importantes.

Los archivos de arquitectura apenas existían en la Argentina de fines del siglo XX. Los planos y documentos de las obras de los grandes arquitectos que se conservaban estaban en manos de los descendientes en el mejor de los casos. La creación de ARCA, Archivo de Arquitectura Contemporánea Argentina, que comenzó antes, pero que en 1997 tomó forma definitiva como asociación civil,⁵ venía a

4. *Ibídem.*

5. Así se declara en la solapa del libro *Bustillo. Un Proyecto de Arquitectura Nacional*. Martha Levisman, *Bustillo. Un Proyecto de Arquitectura Nacional*, Prólogos: José Manuel Bustillo, Norberto Chaves. Epílogo: Claudia Schmidt, Buenos Aires: ARCA Archivos de Arquitectura Contemporánea Argentina, 2007 (2ª edición, 2010), 24 x 30 cm, 504 páginas.

llenar ese vacío y a darle entidad institucional a una tarea que Martha ya había afrontado personalmente. Como ha señalado Claudia Shmidt: “creó algo que no existía”.⁶

ARCA adquirió cada vez mayor envergadura y fue aceptando la custodia de cada vez mayor número de colecciones y de piezas huérfanas, por así decirlo, sin destino seguro. Consciente de que su esfuerzo personal y su propio estudio podían conservar los archivos sólo por un tiempo limitado, Martha Levisman se dedicó a buscar una sede adecuada para ARCA. Forjó una alianza con la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, lo que le permitió, entre 1998 y 2002, avanzar en la catalogación y organización de los ya numerosos archivos y piezas de que era depositaria ARCA, aunque esa colaboración no pudo prolongarse en el tiempo por las limitaciones de la FADU para proveer los lugares y garantías que Martha consideraba necesarios.

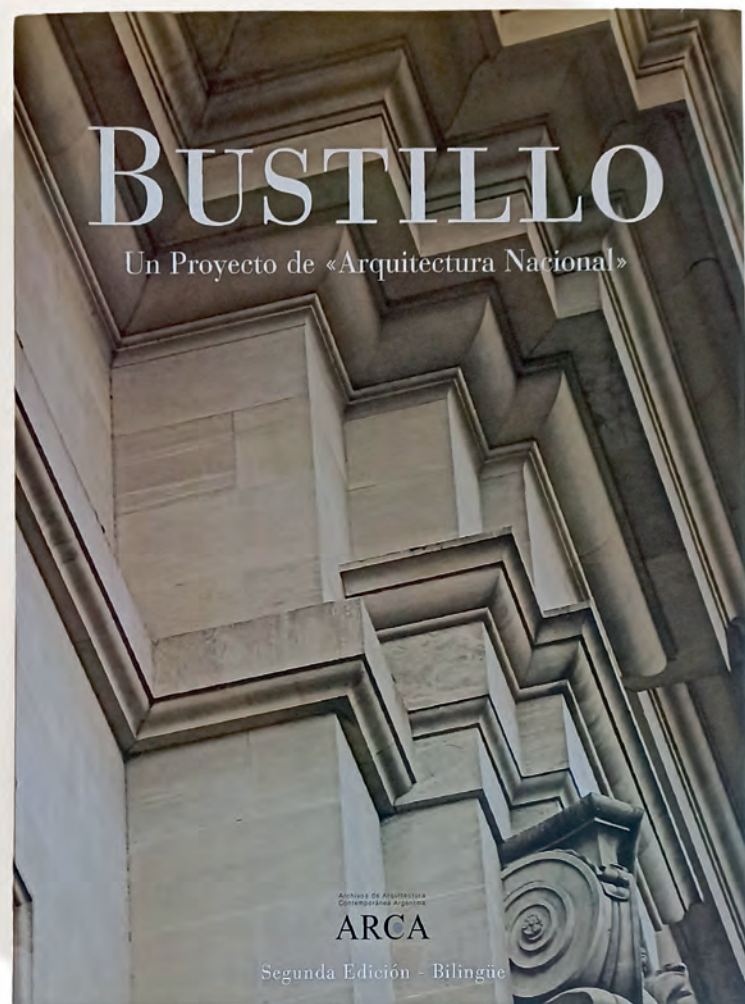
En 1999, cuando *Summa+* publicó una nota con su firma, ARCA incluía, además de la de Bustillo, las colecciones de Alberto Prebisch, Raúl Birabén y Lacalle Alonso, Enrique Roitzat, documentos del estudio Casado Sastre y Armesto, Carlos Coire, Augusto C. Ferrari, Eduardo Ellis y Claudio Caveri y del estudio Aslan y Ezcurra.⁷ En ese momento, integraban también ARCA la arquitecta Victoria Braustein (vicedirectora), Alicia Gracia (Secretaria), Fabio Grementieri y Horacio Prebisch (socios), Silvio Plotkin (colaborador), Flavia Balán (conservación), Ricardo Santoconno (informática), Florencia Ludueña y Carolina Schavelzon (diseño gráfico), además de diversos asesores.

Pero la conservación de los documentos fue sólo el más urgente y primer aspecto de la tarea encarada por ARCA. Martha concebía la catalogación y la organización como pasos necesarios para dar carácter público al archivo, para convertirlo en una fuente abierta de consulta. La difusión cultural era un objetivo que se encararía a través de exposiciones como la que organizó en 1999 en la FADU, cuando afirmó que “es un objetivo inmediato la difusión de las colecciones y liberar su potencial como material educativo en todos los niveles de la enseñanza, especialmente en el ámbito de la universidad”.⁸

6. Claudia Shmidt, “Avasallante, Tenaz, Única. Martha Levisman (1933-2022)”, en *Summa+* 193, Buenos Aires: Donn, 2022, p.128.

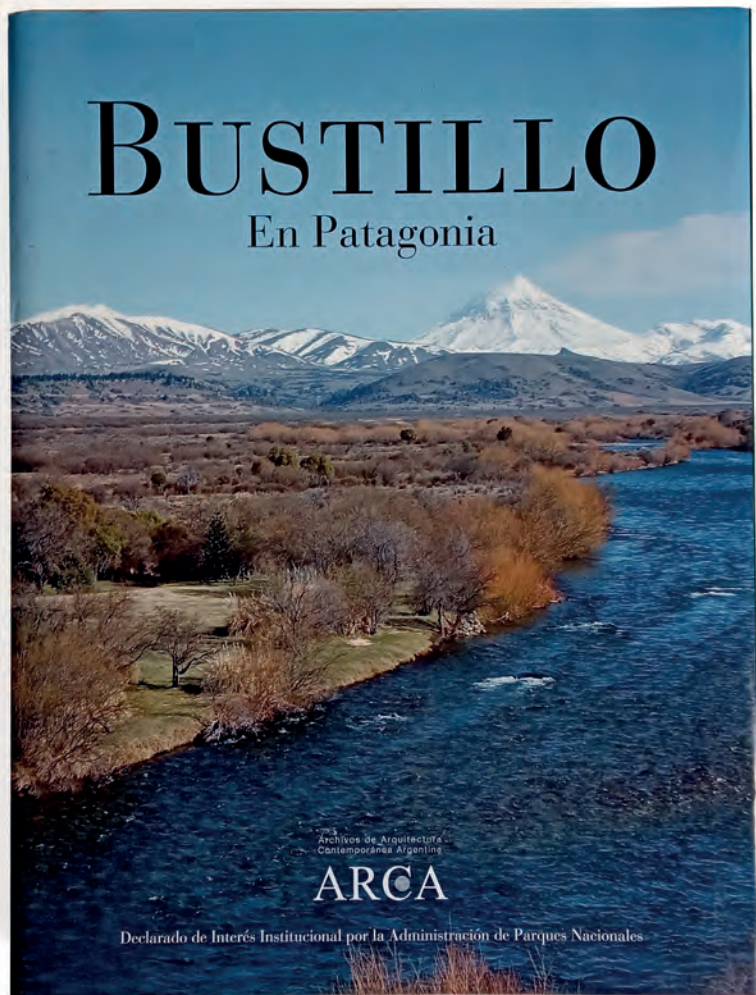
7. Martha Levisman, “Documentos Dibujados”, en *Summa+* 40, Buenos Aires: Donn, 1999, pp. 140-145.

8. *Ibidem*, pp. 140-145.



El otro desafío que afrontó con igual decisión incluía la publicación de libros que dieran una versión razonada de las colecciones del archivo. El libro es una condensación de los documentos y del conocimiento histórico en torno a ellos, a las figuras que los produjeron y a las condiciones históricas de esa producción. Una síntesis inigualable por su portabilidad y accesibilidad, como se diría ahora. Por su permanencia, el libro es una suerte de documento final, del estado de la cuestión.

Martha tenía muy clara esa noción, por lo que se empeñó en producir un libro que reflejara el monumental legado de Bustillo: 9569 dibujos originales, 600 copias fotográficas y 9 álbumes de las foto-



grafías que Bustillo tomó en su primer viaje a París, en 1921. Debido a la altísima vara que se había puesto, le demandó muchos años culminar *Bustillo, Un Proyecto de Arquitectura Nacional*, un libro de 504 páginas, finalmente impreso a dos tintas negras con un cuidado diseño y encuadernación, al que contribuyeron Pedro Hermida y Rubén Fontana.⁹ El gran formato permitió, precisamente, dar un tratamiento generoso a la reproducción de los documentos, acer-

9. Martha Levisman, *Bustillo. Un Proyecto de Arquitectura Nacional*, Prólogos: José Manuel Bustillo, Norberto Chaves. Epílogo: Claudia Shmidt, Buenos Aires: ARCA Archivos de Arquitectura Contemporánea Argentina, 2007 (2ª edición, 2010), 24 x 30 cm, 504 páginas.

cando al lector a la experiencia de la consulta de los originales. El libro resultó así el documento que hizo visible el trabajo de Martha detrás de la escena. Por un lado el rescate documental, la clasificación, el análisis y contextualización históricos. Por el otro, el trabajo ideológico que constituyó la revalorización de la obra de Bustillo, al rescatar su valor artístico, patrimonial y emocional para la cultura argentina. Un acto que también marcaba una distancia con esa veneración nostálgica de un tiempo pasado, teñida de una frivolidad y vanidad de clase, igualmente desenfocada, aunque simétricamente opuesta a los prejuicios ideológicos de aquella miopía modernista que le había negado su intrínseco valor artístico, para ponerlo en el justo y riguroso punto de su significación cultural. El esfuerzo de Bustillo procurando una **arquitectura nacional** para el paisaje y los sitios argentinos fue coronado por un éxito, no con la academia, sino, paradójicamente si pensamos en su origen conservador, con el pueblo. Porque la obra de Bustillo era ya un patrimonio de la cultura popular cimentado en la exitosa multiplicación en postales y recuerdos de algunas de sus obras más emblemáticas, indiscutiblemente fundidas en el imaginario colectivo, como el caso de la playa y la montaña argentinas, identificadas, quizá para siempre, con su obra urbanística y arquitectónica en la rambla de Mar del Plata y en el Parque Nacional Nahuel Huapi. El vehemente trazo de Bustillo no se interesó tanto en el detalle como en las cuestiones de carácter. Su eclecticismo era el recurso para establecer una relación con el sitio y el paisaje, y si su maestría le había permitido incursionar también en un desapasionado modernismo, lo practicó como una forma más de asimilación a las circunstancias. Su interés más profundo estuvo en el encuentro entre lo local y lo universal, y la búsqueda de esa identidad es lo que queda como el legado más fuerte de su obra, expresada en la poderosa presencia urbana y paisajística de edificios como el hotel y casino de Mar del Plata, el Banco Nación o el Hotel Llao Llao. Es ese legado el que Levisman rescata ya no como una simple realidad histórica, sino como una fuerza activa tanto de la cultura popular como del patrimonio.

Impulsó también otros libros relacionados con las colecciones custodiadas por ARCA: *Hirsz Rotzait. Arquitecto* (2001) —en conjunto con Sandra Méndez Mosquera y Graciela Silvestri—; *Bustillo en Patagonia* (2010); y *Diseño y producción de mobiliario argentino. 1930-1970* (2015). Y también, exposiciones como *Las Artes y la Arquitectura Italiana en la Argentina, siglos XVIII/XIX* (1998) y *Diseño argentino de autor* (2013), ambas en la sede de la Fundación Proa.

No sería justo pasar por alto las obras de arquitectura que realizó Martha Levisman construyendo la Fundación Antorchas (1984-1985) y la Fundación TAREA (1987), ya que estaban íntimamente ligadas al propósito de la conservación cultural, la restauración y, en especial, la conservación de archivos. Lo mismo puede decirse de su trabajo para la finalización de la Biblioteca Nacional. Es decir, que también a través de esta producción arquitectónica (que considero de muy alta calidad) contribuyó a la restauración y la conservación de obras y documentos del patrimonio cultural argentino. Es difícil

hablar separadamente de ARCA y de Martha Levisman, me valgo de las palabras de Claudia Shmidt para concluir esta crónica, tal vez incompleta, pero sincera y emocionada:

Literalmente, donde iba Martha, iba ARCA. Por ello luego de intensos peregrinajes, la donación de ese acervo a la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella... es un gesto loable que habla de su audacia y su visión de futuro, legando a las generaciones más jóvenes la tarea de estudiar su propia contemporaneidad a través de los archivos.¹⁰

10. Claudia Shmidt, "Avasallante, Tenaz, Única. Martha Levisman (1933-2022)" en *Summa+* 193, Buenos Aires: Donn, 2022, p.128.

Fernando DIEZ. Nació en Buenos Aires, en 1953. Es arquitecto, editor, crítico y profesor especializado en urbanismo y teoría de la arquitectura. Obtuvo su grado de arquitecto en la Universidad de Belgrano (1979) y de doctor en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Brasil (2005). Desde 1979 ejerció la docencia y la investigación en las universidades de Belgrano, de Buenos Aires y de Palermo. Actualmente es profesor en la Universidad Torcuato Di Tella y profesor de posgrado en diversas universidades nacionales y del extranjero. Es autor de *“Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas”* (Editorial de Belgrano, 1996 / AcAU, 2021) *“Crisis de autenticidad”* (Summa+, 2008); *Unsettling Agenda* (Austin Texas, 2016). Jurado en numerosos premios, entre otros, Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, Premios Vitruvio, Bienal Iberoamericana, Premio Rogelio Salmona y Holcim Awards. Es Director Editorial de Summa+ desde 1994 y columnista en el diario La Nación sobre urbanismo y medio ambiente desde 2001. Es académico de número de la Academia Argentina de Ciencias del Ambiente, la Academia Nacional de Bellas Artes, y la Academia de Arquitectura y Urbanismo.

POÉTICAS E IMAGINARIOS DEL ARCHIVO

— OLIVERAS

— FRESSOLI

— BAUR

ARCHIVISMO Y ESTÉTICA DEL ARCHIVO ENTRE EL *STUDIUM* Y EL *PUNCTUM*

ELENA OLIVERAS

RESUMEN

En tiempos de *fake news* la utilización del archivo se vuelve imprescindible. Es parte del *studium*, es decir que tiene un interés general y a través de él ampliamos nuestro conocimiento.

Señala Roland Barthes que el documento que sólo transporta información es “monótono”. Pero sucede que, en algunos momentos, puede volverse *punctum*, advenimiento, reservado a unos pocos.

El *punctum* interrumpe el *studium*. Nos “pincha”. Desgarra el continuum de la información. Si el *studium* produce placer, lo propio del *punctum* es el goce. Y es esto lo que sucede cuando una obra de arte nos llega profundamente, sacándonos de la cómoda habitualidad.

El documento puede compartir la magia y misterio de la obra de arte haciendo que los significantes circulen sin detenerse en un sólo significado, sin que el sentido cierre. En un mundo regido por algoritmos, el *punctum* establecerá con el lector un pacto de confianza inédito.

En términos barthesianos diríamos que el *punctum* produce un encuentro no premeditado o calculado entre el Operator y el Spectator, entre el autor y el receptor. Spectator es aquel que acepta el desafío de la imagen “de goce” que lo atrapa en la franja de lo aún sin nombre.

Si bien la recepción del archivo pertenece al *studium*, es decir al campo del conocimiento, y persigue información de valor cultural-mnemónico, no por eso su trabajo se reduce al placer del conocer y de ningún modo es “monótono”.

Se han elegido ejemplos de Fernando Bryce y Cristina Piffer para mostrar el pasaje del *studium* al *punctum*. Ellos subrayan, comentan, critican y perturban códigos habituales de decodificación para resaltar relaciones de poder implícitas.

Asimismo, las obras de Bryce y Piffer muestran el impulso archivista hacia el futuro. Son parte de una estrategia política de la memoria que, en sus múltiples inscripciones, hacen pensar en un mundo de felicidad futuro.

El archivo permite ir a las cosas y si bien sabemos, al menos desde Nietzsche, que no hay cosas o hechos sino interpretaciones, no es menos cierto que a través de los archivos podemos encaminarnos a la exactitud de lo dado (entendido en el sentido de dar = ofrecer materia para algo).

No es casual que en tiempos de *fake news* la presencia del documento se vuelva imprescindible al permitir un contacto con lo referido en una línea de contigüidad empírica. En otras palabras, un catálogo, un afiche, una carta de intención o una tarjeta de invitación son sinédoques, es decir, partes reales de un todo. En esto se diferencian de otra figura retórica, la metáfora, que pertenece al reino de la ficción.

El archivo revela una doble actualidad con complejas relaciones entre pasado y presente. Si bien no es novedoso en la configuración de la cultura occidental, su protagonismo se disemina hoy de modo sorprendente. Por un lado, despunta como conjunto ordenado de documentos fidedignos que sirven para acreditar algún acontecimiento y, por otro, es la base de una opción artística conocida como “estética del archivo”, término acuñado por Benjamin Buchloh.¹

A partir del nuevo siglo, el afán archivista se multiplica en el campo del arte. Al ser la base de muchas propuestas *artistas*, contribuye a la disolución de la frontera que separa al arte de la política. Es lo que pudo observarse en la documenta 15 de Kassel (2022) con ejemplos como el del colectivo colombiano MAMA y el del cubano INSTA

Como decíamos, el impulso archivista no es nuevo. Lo demuestran Anna María Guasch² y Hal Foster,³ entre otros. En *Arte y Ar-*

1. Benjamin Buchloh, “Gerhard Richter’s Atlas”. *The Anomic Archive*, *October*, The MIT Press, Vol. 88, Verano 1999, pp. 117-145.

2. Anna María Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

3. Hal Foster, *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Madrid, Akal, 2017, p. 42.

chivo, 1920-2010. *Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Guasch observa que en las primeras vanguardias –junto a la ruptura formal, al efecto de shock y a la multiplicidad– se encuentra el “paradigma del archivo”. Su vigencia continuará a lo largo de todo el siglo XX y XXI con el trabajo de artistas que registran, coleccionan, almacenan o crean imágenes a partir de inventarios, tesauros, atlas o álbumes. Ellos ven en el archivo un territorio fértil para el desarrollo teórico e histórico y como un lugar para reconstruir visiones utópicas.

Por su parte, Foster demuestra el interés que tuvo el archivo en artistas como Aleksandr Ródchenko, John Heartfield y Hannah Höch. Sus iniciativas se reactivan, más adelante, con las *Combine paintings* de Robert Rauschenberg, los films-ensayos de Chris Marker, los videos de investigación de Dan Graham, las fotos rescatadas por artistas feministas y los montajes de información del arte conceptual. A estos ejemplos agregaremos, entre otros notables, el proyecto *Hombres del siglo XX* de August Sander y el *Atlas* de Gerhard Richter.

El archivo en los espacios de arte

¿Qué hace que hoy tanto en el museo como en otros espacios de arte no veamos sólo obras de arte, sino documentos de todo tipo (papeles, manuscritos, esbozos, dossiers, fotos documentales)?

Tal sorprendente proliferación pudo ser constatada en la documenta 15 de Kassel (2022), y si es verdad que allí se anticipan los futuros desarrollos del arte –al menos los que sellarán los cinco años que disten de la edición siguiente–, podríamos conjeturar que la penumbra en la que hasta hace poco se sumergían los archivos dará paso a una inusitada visibilidad.

En efecto, los documentos parecen evadir su tradicional destino: descansar en estantes o vitrinas reservadas a expertos investigadores. Se ofrecen ahora a la mirada del público que puede apreciar cómo el admirable temblor del tiempo, al que hacía referencia Gaëtan Picon, ya no se posa solamente en la tela del pintor, sino en los restos de historia, en sus más minúsculos detalles.

Gracias al archivo, el público podrá ampliar su conocimiento de la obra de arte y del artista. Por ese aporte de conocimiento, el archivo puede ser asociado al campo barthesiano del *studium*, que detallaremos más adelante.

Tomemos el caso de la muestra Francesc Tosquelles, *Como una máquina de disección en un campo de trigo*, presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2022-2023).

Centenares de fotografías, filmes, postales, carteles, revistas, libros, cartas, informes, publicaciones desarrolladas en hospitales y testimonios orales, presentados en 11 salas de la planta 3 del edificio Sabatini, rescataron aportes del psiquiatra e intelectual catalán Francesc Tosquelles (1912-1994) en el campo de la psiquiatría y del arte.

Su concepto de terapia como un trabajo integral basado en la escritura, el arte y el teatro hizo que en el Hospital Psiquiátrico de Saint-Alban-sur-Limagnole, Francia, participaran artistas de vanguardia como Paul Éluard o Tristan Tzara. De este modo cuestionó tanto la división tradicional entre normalidad – patología, como los alcances del término arte. Consecuente con su concepto expandido de arte, en la muestra del Reina Sofía se pudieron ver obras de artistas muy reconocidos, como Dalí, Miró, Dubuffet o Michaux, junto a creaciones de pacientes totalmente desconocidos.

El título de la exposición remite a una frase de Lautréamont que inspiró a los surrealistas en su defensa del azar: “bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser con un paraguas sobre una mesa de disección”. Con la expresión: “como una máquina de coser en un campo de trigo” se sintetiza un concepto de psiquiatría, defendido por Tosquelles, con base en la tierra, el trabajo colectivo y el impulso de la imaginación que abonó el terreno para el nacimiento del *art brut*.

El modelo de Eduard Fuchs

Lo que define al archivista es su pasión por el documento. Mientras el coleccionista se interesa en un conjunto ordenado de cosas de todo tipo, reunidas por su especial interés o valor, el archivista es un tipo de coleccionista interesado en el rescate, la guarda y conservación de la memoria a través de documentos que le sirven de registro.

Hoy muchos archivos se encuentran guardados en la memoria de la computadora, de allí que la RAE consigne, entre los significados de la palabra archivo, el relacionado con la informática: “conjunto de datos almacenados en la memoria de una computadora u otro dispositivo electrónico, que puede manejarse con una instrucción única”.

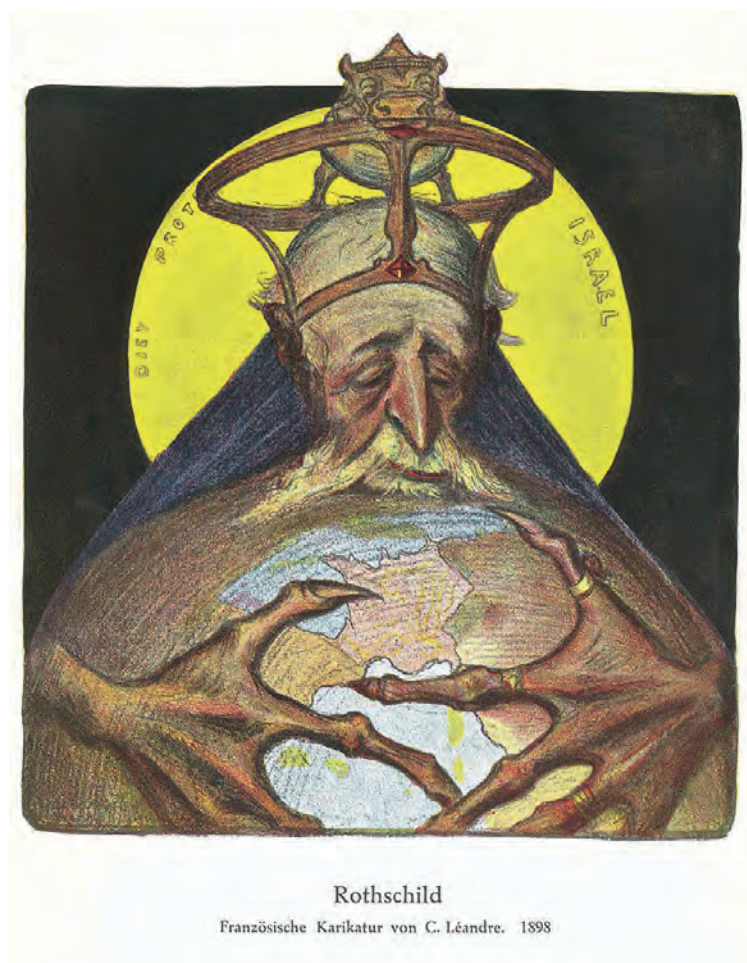


Eduard Fuchs. *Die Juden in der Karikatur* (Los judíos en la caricatura), Munich, Albert Langen, 1921

Entre los rasgos del archivista, como también del coleccionista, se encuentra la obsesión por el trabajo asumido. Walter Benjamin encontrará en Eduard Fuchs un modelo de archivista obsesivo, sujeto a “una pasión rayana en lo maníaco”.⁴

A pesar de haber tenido que emigrar en 1933, Fuchs fue un intelectual judío alemán destacado de la República de Weimar. Escribió *La mujer en la caricatura*, *La Guerra Mundial en la caricatura* y *Una historia ilustrada de las costumbres*. En *Los judíos en la caricatura* consi-

4. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 134.



Rothschild
Französische Karikatur von C. Léandre. 1898

guió mostrar el modo en que el judío fue figura del odio en distintos países y culturas.

En “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” dice Benjamin que: “Hay muchas especies de coleccionistas y además, en cada uno de ellos opera una profusión de impulsos” y lo que mueve a Fuchs es el desarrollo del “carácter específico del arte de masas”.⁵

Al valorar géneros poco considerados –como la caricatura, el cuadro de costumbres y el arte erótico–, Fuchs contribuyó a la extensión del

5. *Ibíd*, 132.



Max Slevogt. *Retrato de Eduard Fuchs*, 1905, óleo sobre tela, 180 x 75 cm

concepto de arte, ligándolo al gusto de las masas. La cultura le parece algo cosificado; de allí que se animara a transitar por terrenos donde ya no cuenta la belleza o la armonía, ni ninguna jerarquía de valores. Fue así que se convirtió en un archivista creador que abrió la perspectiva del conocimiento hacia lo que, hasta su intervención, no había sido valorado.

Al igual que un artista, Fuchs se interesó en la exhibición de su trabajo. Benjamin lo define como un gran coleccionista exhibicionista que, en cada uno de sus libros, mostró material de archivo gráfico inédito que, casi sin excepción, procedía de su propiedad.

Asimismo, observa Benjamin que tan importante como la fascinación por el pasado y la memoria, fue el interés de Fuchs por el futuro. Su impulso archivista le permitió imaginar un mundo mejor por venir. Un mundo donde lo invisibilizado y desvalorizado pudiera ser incluido.

Debemos agregar que, en términos más generales, no resulta casual que archivismo y arte crítico vayan de la mano. En efecto, sobre la base del archivo, el artista logrará construir un pensamiento crítico proyectado al futuro. Es lo que veremos a través de la obra de Fernando Bryce y Cristina Piffer.

El *studium* como conocimiento y el *punctum* como secreto

¿En qué medida los conceptos de *studium* y *punctum*, tal como los entiende Roland Barthes, pueden ayudarnos en la problemática del archivo? Recordemos que en *La cámara lúcida* distingue con estos términos dos modos de recepción de la fotografía. En tanto *studium*, ella aporta conocimiento, es decir que nos da información sobre un determinado tópico. Es lo que sucede en el caso del archivo fotográfico.

Afirma Barthes que el *studium* provoca “un interés general y por decirlo así educado”. Un Interés “liso”, que pertenece a “la categoría del *to like* y no del *to love*”.⁶ Recordemos que *studium generale* (en plural *studia generalia*) es la institución que precede a las primeras universidades.

En tiempos de la cultura de masas, el *studium* resulta prevalente en la mayor parte de las imágenes que nos llegan a través de los medios de comunicación. Si gustamos de ellas, es porque comprendemos, con mayor o menor precisión, qué nos quieren decir.

6. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 30.

Barthes calificará de “monótonas” a aquellas fotografías que solo transportan información clara y simple, es decir que se agotan en el *studium*. De modo general, la propia realidad se volverá monótona cuando se diluye en pura información consumible.

El *studium* se abre a un amplio espectro de receptores. Tanto el “ojo común” como el “ojo crítico” (según la clasificación de Guido Ballo) se deslizan, soberanos, sobre el amplio espectro de la información sin disponerse necesariamente al “advenimiento” o *punctum*, reservado a unos pocos.

Lo particular del *punctum* es que interrumpe el *studium*. Surge cuando algo rompe con lo habitual, cuando sale de la escena como una flecha y viene a punzarnos. Nos pincha y así la herida desgarrá bruscamente el *continuum* de la información.

Si el goce está del lado del *punctum*, el placer está del lado del *studium*. En un caso, agujero en el tejido de representaciones que nos excita; en el otro, contentamiento, fruición, calma deleite dentro de un sistema amortiguador de las emociones.

El conocimiento, procurado a través de la facultad del entendimiento, pertenece al campo del *studium*. Se diferencia de la emoción profunda que obtenemos cuando en una obra de arte, por ejemplo, descubrimos el *punctum*: eso que a cada uno de nosotros, de modo personal, nos sacude y hace que se nos ponga la piel de gallina.

La teoría de la fotografía que expone Barthes puede aplicarse al arte, en general, como lugar privilegiado del *punctum*. Un espacio de magia y misterio, de efusión, de vibración profunda. Para que esto ocurra se requiere concentración extrema y, sobre todo, silencio. Sólo bajo estas condiciones lo misterioso aflora; los significantes circulan sin detenerse en un sólo significado, sin que el sentido cierre. En un mundo regido por algoritmos que modelan nuestros deseos, el *punctum* establecerá con el lector un pacto de confianza inédito.

Debemos animarnos al *punctum*, dado que nos coloca en el plano de lo imprevisible y abre el camino a la libertad que, de acuerdo con Sloterdijk, es “la disponibilidad para lo improbable”.⁷

En términos barthesianos diríamos que el *punctum* produce un en-

cuentro no premeditado o calculado entre el *Operator* y el *Spectator*, es decir entre el autor y el receptor capaz de encontrar en la imagen el punto que sorprende y desestabiliza. *Spectator* es aquel que acepta el desafío de la imagen de goce que lo atrapa en la franja de lo aún sin nombre.

El archivo, entre el *studium* y el *punctum*

De lo antedicho podría deducirse que la recepción del archivo pertenece al *studium*, es decir al campo del conocimiento. Sin embargo, es necesario hacer algunas observaciones. Si bien el archivista persigue información de valor cultural-mnemónico, no concluiremos que su trabajo se reduce al placer del conocer y menos aún que es “monótono” (Barthes).

No obstante las diferencias entre las prácticas del artista y del archivista, los efectos de sus productos podrían ser comparados. También el receptor de documentos, ante un descubrimiento, podrá sentir una suerte de sacudimiento similar al que experimenta el *Spectator*. Pero, a diferencia de éste, será por lo general llevado de la mano del archivista. El *Spectator* barthesiano, en cambio, debe llegar al descubrimiento por sí solo, subrayando su autonomía.

Aún dadas estas diferencias, el receptor de documentos podría sentir algo similar al goce del *Spectator* ante el *punctum* de archivos en los que descubre situaciones imprevisibles, como las que reveló el “Archivo documenta” acerca de decisiones e indecisiones del curador Arnold Bode.



Arnold Bode, con el presidente alemán Theodor Heuss en la primera documenta de Kassel. 16 de septiembre de 1955 (foto de archivo)

7. Peter Sloterdijk, *Estrés y libertad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2017, p. 68.

La edición 15 de *documenta* (2022) develó las intenciones de Bode, quien había confesado que la primera *documenta* de 1955, de la que fue curador, tenía como objetivo curar las heridas de la guerra y reinstalar a Alemania en el panorama internacional. Para ello seleccionaría obras que el nazismo calificó de “arte degenerado”. Sin embargo, hubo importantes artistas censurados que no estuvieron en la selección de Bode, por ejemplo, los del grupo *nueva objetividad*. Sobre un total de 570 trabajos de 148 artistas, ellos no fueron incluidos.

Antes de la inauguración de la edición N° 15, los encargados del *Archivo documenta* revisaron la composición de la mega exhibición de 1955 junto con el Centro para Arte Perseguido de Solingen. Nació así la muestra *La primera documenta 1955 y el olvido de una generación de artistas*, inaugurada en Solingen en el mes de mayo de 2022, y prevista para el año siguiente en Kassel.

Gracias a los archivos, se pudo comprobar que Bode tenía una lista de artistas y movimientos escrita a máquina donde figuraban nombres de cubistas, surrealistas y otros importantes grupos, como *Blaue Reiter* o *Die Brücke*. También se pudo constatar que, con agregados manuscritos, añadió *nueva objetividad* y *primitivismo*. Es decir que, si bien no los olvida, “tampoco los incluye”, como señala Jürgen Kaumkötter, director del Centro para Arte Perseguido.

Recordemos que Gustav Friedrich Hartlaub, quien acuñó el término “nueva objetividad”, aclaró que su origen fue “el disgusto hacia la sociedad burguesa de la explotación”. Probablemente artistas como Otto Dix o George Grosz iban muy lejos en sus denuncias y resultaban demasiado disruptivos para ciertas intenciones conciliatorias de Bode en tiempos de paz.

En síntesis, el *Archivo documenta* sacudió presunciones y sorprendió al mostrar prejuicios insospechados. Produjo un efecto similar al del *punctum* barthesiano que, ligado al secreto y al silencio, nos punza desautorizando la cómoda linealidad de la información reconocida.

¿Qué es lo que en la obra de Bryce nos punza?

Los trabajos de Fernando Bryce (Lima, 1965) y Cristina Piffer (Buenos Aires, 1953), que analizaremos a continuación, ponen de manifiesto la particular convivencia del *studium* y el *punctum* dentro de sus estéticas del archivo.



Fernando Bryce. *Reseña de Asia Oriental*, 2006. Serie de 40 dibujos. Tinta sobre papel, 21 x 30 cm. Colección Burger, Zürich.

Desde fines de la década de 1990 Bryce meticulosamente copia archivos a mano utilizando tinta sobre papel. Su método de trabajo, que él llama “análisis mimético”, se basa en el dibujo como herramienta de montaje, discusión, comentario y cuestionamiento de la ideología que subyace en los discursos publicitados y aceptados.

Un sinfín de *ready-mades* —documentos oficiales, diarios, revistas, panfletos, afiches, catálogos, volantes, logotipos, folletos turísticos, panfletos, anuncios de publicidad— constituye la materia prima del análisis mimético.

“Me siento tan cerca del pintor de historia y de los cronistas como de ciertas prácticas artísticas contemporáneas”, confiesa Bryce. Entre esas prácticas, se encuentra la apropiación como primer estadio de la postproducción. Dice Nicolas Bourriaud a propósito de la postproducción: “La apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica”.⁸

Es preciso observar que el trabajo de posproducción de Bryce no sólo cuenta con la apropiación, sino también con la ironía y el sarcas-

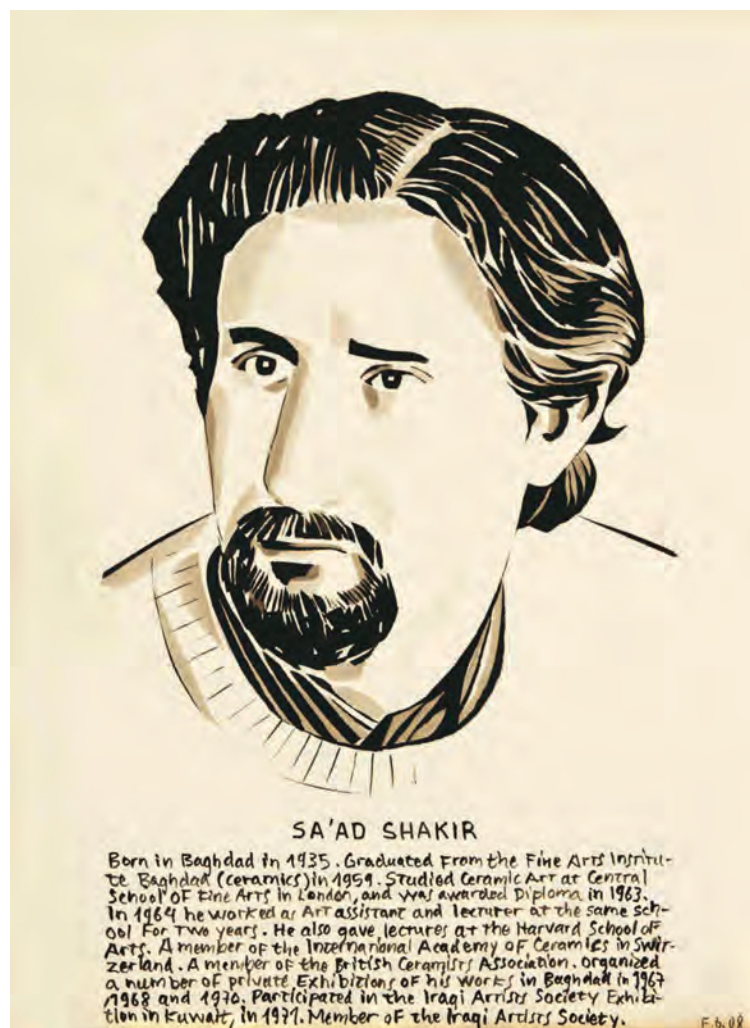
8. Nicolas Bourriaud, *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 24.



Fernando Bryce. *Cuba*, 2002. Tinta sobre papel, 32 x 24 cm.
Colección Beth Rudin DeWoody, Nueva York.

mo. También con el humor que, en alguna de sus asociaciones, juega con el contraste sin perder objetividad.

Muchas series temáticas de Bryce construyen sus sentidos a través del juego de la acumulación. Es el caso de *Atlas Perú* (2000-2001), compuesta por más de 500 dibujos en los que reproduce imágenes de revistas y diarios peruanos que jalonan la historia visual del Perú del siglo XX. Con la publicación del *Atlas Perú* en formato de libro, en el que se reproducen todos los dibujos de la serie, Bryce considera haber cerrado un ciclo de trabajo.



Fernando Bryce. *Iraqi Art Today*, 2008. Tinta sobre papel, 31 x 22 cm.
Colección MALBA, Buenos Aires.

Series más pequeñas, como *Iraqi Art Today* (2008), develan la influencia de la cultura colonial europea en la modernización de los países árabes. En el caso del artista Sa'ad Shakir el efecto lupa de la copia de su biografía descubre que, luego de haber estudiado en el Instituto de Bellas Artes de Bagdad, se forma en Londres, Estados Unidos y Suiza.

Si bien, como el historiador, Bryce parte de la biblioteca y el archivo, el acento estará puesto en los rastros de ideología que subyacen

en el poder político conformando una suerte de estetización de la política. Siguiendo a Benjamin en la conclusión del célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, podríamos decir que el lema de Bryce es: No a la estetización de la política, sí a la politización del arte. La cercanía conceptual con el filósofo alemán nos permite afirmar, asimismo, que su serie *Walter Benjamin* (2002) no sólo resulta un homenaje, sino también una declaración de principios.

La práctica historiográfica de Bryce es de tipo “revisionista”, como él mismo lo reconoce:

Si tú abres un periódico o una revista ilustrada, la vecindad entre imágenes dramáticas y otras aparentemente banales, entre la política y la publicidad es un hecho desde fines del siglo XIX más o menos. En ese sentido no hay invención en mi trabajo, si no es la de presentar desde una mirada particular aquello que siempre hemos visto. Nuestra memoria y la del archivo son como un limbo donde el pasado y el presente se encuentran de manera difusa. Me interesa reactivar ese encuentro de una forma concreta y consciente. De alguna manera, mi trabajo es una práctica revisionista.⁹

Frente a la fugacidad del medio masivo, Bryce busca su exhumación y conservación. Para evitar que el tiempo lo desvanezca, lo ingresa en el terreno del arte a través de un gesto irrepetible.

Recordemos la frase acuñada en torno al periodismo gráfico: “Nada es más viejo que el diario de ayer”. Sin embargo, la noticia pacientemente copiada y vivificada por una huella irrepetible, vence lo perecedero. Esta irrepetibilidad no dejará de sorprendernos. Nos obligará a detenernos. Y es allí donde comienza a actuar el *punctum*.

En efecto, si el contenido de la nota periodística elegida por el artista peruano puede ser asociado al *studium*, la forma nos lleva al *punctum*. Por un lado, información propia de los medios de comunicación; por otro, mensaje artístico.

Formas inéditas de recortes y letras movidas, junto al fuerte contraste blanco-negro y a la iluminación darán pie al *punctum*, a ese momento donde se rompe con la monotonía de la información. Todo comienza con el instante –*quasi* mágico– donde la distancia de la reproductibilidad técnica se vuelve cercanía del movimiento de la mano. Así, siguiendo a Benjamin diremos que la obra adquiere aura, un aquí y ahora irrepetible que hace a su autenticidad.

9. Cf. “Dibujando la Historia Moderna”, Buenos Aires, MALBA, 2012.

Bryce informa y transforma. Produce una “erectibilidad del signifiicante”, según la expresión de Francis Gandon¹⁰. Esa “erectibilidad” nace de una hipérbole de la forma capaz de inaugurar nuevos marcos referenciales que confrontan con un discurso unívoco.

En otras palabras, los cambios formales que introduce Bryce afectan profundamente al contenido. Con ellos subraya, comenta, critica y perturba códigos habituales de decodificación para resaltar relaciones de poder implícitas junto a la penetración de la propaganda que beneficia a los poderosos.

En *Atlas Perú* hay cantidad de firmas, marcas y empresas ya desparecidas pero que, en su momento, conformaron la ilusión de un tipo de identidad de estado-nacional moderno artificialmente inserto en un remodelado sistema global de poder.

Como en Fuchs, la intención de Bryce –y también la de Piffer– es no sólo conocer lo que fue. También vemos en ellos el impulso archivista hacia el futuro. De este modo, son parte de una estrategia política de la memoria que, en sus múltiples inscripciones, hacen pensar en un mundo de felicidad futuro. Hoy ese requerimiento está marcado, además, por la urgencia en resolver los graves problemas de la humanidad.

¿Qué es lo que en la obra de Cristina Piffer nos punza?

Al igual que Bryce, Cristina Piffer encuentra en la memoria histórica la base conceptual de su obra. A partir de la reconstrucción de la trama política invisible que teje la historia argentina, entra en complicidad con el receptor para poner en crisis las narrativas dominantes.

Piffer trabaja con fragmentos que traen al presente una historia silenciada de violencia. Una historia ominosa que parte del siglo XIX, con la oposición unitarios–federales y la organización del Estado argentino a fines de ese siglo. Especial atención tendrá la concentración de la propiedad de las tierras productivas tras el genocidio de los pueblos originarios durante la llamada Conquista del Desierto.

Un episodio trascendente fue el que tuvo por protagonista al cacique mapuche Inacayal en el contexto de la Conquista del Desierto

10. Francis Gandon, *Sémiotique et Négativité*, Paris, Didier Érudition, 1986, p. 56.



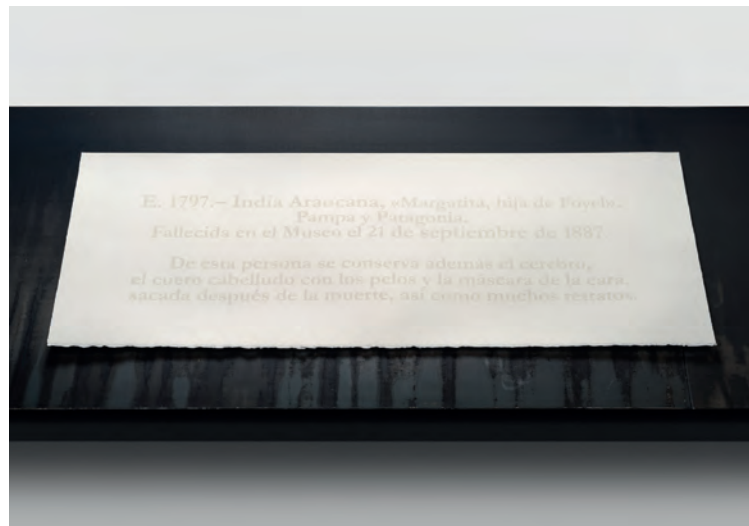
Cristina Piffer. *Des / inventario*, 2018, impresiones de grasa vacuna sobre papel de algodón, mesa de hierro negro y acrílico. Medidas: 2,50 x 0,45 x 0,85 m. Foto: Luis Migliavacca

donde se disputaban tierras que para el “hombre blanco” eran desérticas y para el indígena productivas.

Inacayal fue uno de los últimos jefes indígenas que resistieron la campaña militar de Julio Argentino Roca, quien fue presidente de Argentina entre 1880-1886 y 1898-1904. Su campaña, desarrollada en la Patagonia entre 1879 y 1885, hizo posible la apropiación de grandes extensiones que se encontraban en poder de los pueblos originarios, que aún hoy siguen luchando por recuperarlas.

El destino de Inacayal fue inhumano. Tomado prisionero en 1885, fue luego asignado al Museo de Ciencias Naturales de La Plata por gestiones de su primer director, el perito Francisco P. Moreno. Allí, junto con otras once personas, estuvo encerrado y obligado a trabajar. Luego de su muerte en 1887, el cuerpo del cacique fue diseccionado y exhibido en el museo como una pieza de antropología más.

Es evidente que el trabajo de archivo en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata fue crucial para la gestación de *Des / Inventario*



Cristina Piffer. *Des / inventario*, 2018, impresiones de grasa vacuna sobre papel de algodón, mesa de hierro negro y acrílico. Medidas: 2,50 x 0,45 x 0,85 m. Foto: Fabián Cañas

(2018), una instalación de Piffer en la que da cuenta de quienes fueron capturados y depositados allí. También de quienes murieron en ese lugar.

Parte de los datos fueron obtenidos por la artista al consultar el Catálogo de la Sección de Antropología del citado museo de La Plata, donde se encuentra el registro de restos humanos indígenas realizado en 1911 por el médico y etnólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche. A esto se suma la investigación realizada por Piffer para encontrar la identidad de los muertos, las causas del deceso y las circunstancias en que fueron obtenidos los restos.

Un elocuente uso de la materia, combinada con técnicas de impresión, fotografía, calado y transferencia, permite a Piffer enfatizar contenidos. En algunas de sus obras utiliza sangre deshidratada, tripa, grasa, carne y cuero para hacernos sentir a través de la sinécdoque —parte que nombra al todo— la dimensión real de lo evocado.

En *Des / Inventario* la grasa vacuna sirve de metáfora de violencia animal en un mundo de seres humanos ávidos de poder. Asimismo, si bien parece una obra abstracta, de factura minimalista, no lo es en tanto replica los dispositivos museográficos. Un aire de museo campea en una especie de laboratorio con mesas metálicas de chapa negra



Cristina Piffer. *Des / inventario*, 2018, impresiones de grasa vacuna sobre papel de algodón, mesa de hierro negro y acrílico. Medidas: 2,50 x 0,45 x 0,85 m.
Foto: Fabián Cañás

y vitrinas que contienen información documental protegidas por una cúpula de acrílico. Y aquí el *studium*, que sería objeto de interés histórico, se convierte en *punctum*. En efecto, la obra pega de lleno cuando se descubren insospechados relatos de violencia impresos con grasa vacuna sobre papel de algodón.

De este modo, la inicial apariencia minimalista de la instalación, con sus connotaciones de orden, racionalidad y “civilización”, da paso a oscuros contenidos. La cara oculta tras la apariencia de orden será la de la “barbarie”. Una barbarie sentida como herida, como *punctum* que nos punza y nos sacude.

Para acceder a los contenidos, soportados por una materia significativa (grasa vacuna) el espectador debe realizar un esfuerzo especial de lectura. Y esta dificultad puede ser vista, por su parte, como metáfora de la dificultad que conlleva la lectura de la historia no oficial.

Luego de acercarse y de tomarse un tiempo para ver qué dicen los textos en blanco sobre blanco, el espectador podrá leer: “India araucana, Margarita. Fallecida en el Museo el 21 de septiembre de 1887. De esta persona se conserva además del cerebro, el cuero cabelludo con los pelos y la máscara de la cara sacada después de la muerte, así como muchos retratos”. Sorprende “fallecida en el museo”. Es decir

que no solo se habían traído restos humanos. Algunos vivieron allí. Eran objetos de investigación, convertidos luego en piezas de museo. Se calcula que entre doce y veinte miembros de los pueblos originarios vivieron en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Una última observación relativa al archivo como memoria. Podríamos concluir que el archivista es el custodio o el salvador de la memoria de las cosas. Sin embargo, cuando la memoria es encauzada por un artista, se convierte en experiencia, es decir, en situación vivida que el artista ambiciona compartir con el espectador.

Como experiencia, y frente a la des-información de las historias oficiales, Piffer confirma que lo olvidado siempre retorna, que los fantasmas de los vencidos vuelven una y otra vez reclamando visibilidad. Al igual que Bryce, apunta no solo a la información, sino al saber. No a un saber de oídas, sino a un saber profundo que pueda rescatarnos en un mundo donde se toma nota de todo sin completar una expe-

riencia, sin cerrar un contacto con el otro, sin sentir que somos parte necesaria de una comunidad.

Bibliografía:

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 30.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 134.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 24.
- BUCHLOCH, Benjamin. "Gerhard Richer's Atlas". *The Anomic Archive*, *October*, The MIT Press, Vol. 88, Verano 1999, pp. 117-145.
- FOSTER, Hal. *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Madrid, Akal, 2017, p. 42.
- GUASCH, Ana María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.
- SLOTEDIJK, Peter. *Estrés y libertad*, Buenos Aires, Godot, 2017, p. 68.

Elena OLIVERAS. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste. Doctora en Estética por la Universidad de París. Catedrática en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y en la Universidad del Salvador. Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Asesora editorial de la revista *Art Nexus*, Bogotá. Fue distinguida con el Diploma al Mérito de los Premios Konex en el área de Estética, Teoría e Historia del Arte, 2006. Autora de *La levedad del límite*, *La cuestión del arte en el siglo XXI*, *Arte cinético y neocinematismo*, *La metáfora en el arte*, *Cuestiones de arte contemporáneo (ed.)*, *Estéticas de lo extremo (ed.)*, *Estética. La cuestión del arte*, que recibió el Premio al Libro del Año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Colaboró en varias ediciones de la revista *Temas de la Academia*, en la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en J. Jiménez (ed.) *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Taurus y en S. Marchán (ed.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós. Actualmente se encuentra en edición su libro *Distopías y microutopías en el arte del siglo XXI*, Paidós.

REFLEXIONES EN TORNO A LAS PRÁCTICAS DEL TALLER DE ARTISTA COMO ARCHIVO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO LOCAL

MARÍA GUILLERMINA FRESSOLI

RESUMEN

La reflexión sobre la relación entre la noción y prácticas de archivo y su vínculo con las producciones artísticas contemporáneas compromete aspectos diversos: los archivos como fuentes de las producciones; el archivo como procedimiento artístico; y la relación entre memoria e historia que las obras interpelan, producen y/o reelaboran. Más tangencialmente, surgen preguntas sobre los archivos futuros que permitirán el acceso a estas obras cuando ya no sean actuales y se transformen en archivos personales.

Ambas cuestiones requieren del análisis de las obras a fin de descifrar los conceptos que allí se elaboran junto a una reflexión sobre los métodos con que las y los historiadores del arte se aproximan al estudio de lo contemporáneo. Un archivo atento al taller de artista, que atienda al mismo tiempo a las herramientas, colecciones personales, documentaciones diversas de los procesos de producción junto a sus testimonios contribuye a agudizar la visión de las obras.

Este trabajo indaga en la cuestión a partir del estudio de un conjunto de obras realizadas en Buenos Aires en el período 2014-2019: *El viaje del acero* (2014), de Gachi Rosati; *Casas sin gente* (2016), de Elisa O' Farrell; y *Piano Piano si va lontano* (2019), de Aimé Pastorino. Éstas se caracterizan por establecer revisiones y ampliaciones de la historia y la memoria social en un gesto que cuestiona la construcción de diversas acepciones de lo nacional, a la vez que aspectos específicos de la configuración del sistema artístico local. En esta ocasión, el análisis se recorta a partir del estudio específico de las técnicas artísticas elaboradas en la constitución de las mentadas obras con el objeto de establecer las particulares economías temporales que los procedimientos plantean, las diversas operaciones de rememoración allí implicadas y, finalmente, la función que adquiere la experiencia histórica como asunto de las obras.

La reflexión sobre la relación entre la noción y las prácticas de archivo y su vínculo con las producciones artísticas contemporáneas compromete aspectos diversos. Centralmente es posible mencionar: los archivos como material o fuentes de las producciones artísticas; el archivo como procedimiento en sí mismo (en el modo de producción de documentos, montajes de las obras, categorías y clasificaciones que estas plantean y/o tensionan); y la relación entre memoria e historia que se expresan en prácticas de conexión y desconexión de las materialidades (y sujetos) que las obras interpelan, producen y/o reelaboran.

Más tangencialmente, pero no por ello menos relevante, se plantean preguntas sobre los archivos futuros, que permitirán el acceso a estas obras cuando ya no sean actuales y requieran transformarse en archivos personales; en el mejor de los casos, disponibles a la consulta como parte de un patrimonio singular, público y estatal.¹

A grandes rasgos, ambas cuestiones comprometen el análisis de las obras a fin de descifrar los conceptos, tesis y teorías que allí se elaboran junto a una reflexión sobre los métodos con que las y los historiadores del arte se aproximan al estudio de lo contemporáneo

1. "El legado de un artista constituye un **patrimonio singular** integrado por un conjunto de bienes y derechos, incluyendo los derechos patrimoniales y morales sobre las obras de su autoría, cuya vigencia se extiende 70 años después de su muerte. Aquello que un artista produjo, sin dudas, ocupa el lugar central: su obra artística (con las particularidades de su materialidad y de su volumen), su archivo personal (más o menos cuantioso y ordenado), su biblioteca. Pero su legado puede incluir también otras cosas que le hubieran pertenecido: sus objetos personales, herramientas, obras de otros artistas, inmuebles, e incluso, distintos tipos de colecciones". Cf: Victoria Lopresto, "La importancia del archivo personal de artista en el marco de la gestión de su legado. El caso del Archivo Taller Heras Velasco", en *Conceptos*, Año 95/ N° 510, Buenos Aires, Diciembre 2020, pp. 15-50.

artístico. Asuntos que, a su vez, se entrelazan. Este trabajo intentará dar cuenta de cómo el análisis de las obras se apoya y enriquece notablemente a partir de la contrastación y revisión de los materiales que los y las artistas proveen, develando lo que hoy se podría comprender como una caja negra de las obras, aquella que puede instruir a la mirada en el repertorio de problemas y conceptos que sus asuntos-procedimientos traman.²

El acceso al intercambio con las y los artistas en sus espacios de trabajo y experimentación ofrece las claves para indagar qué visualidades, tradiciones y técnicas conforman los procesos creativos, cuál es la relación que en ellos se manifiesta entre la invención y la voluntad de registrar una realidad determinada, cuáles son las diferencias y continuidades entre los procesos de rememoración singulares y colectivos, y –desde allí, finalmente– cuál es el vínculo que estos figuran entre memoria e historia para proveer a una contemporaneidad reflexiva.

Es en el mismo acto en que nos aproximamos al reconocimiento de los criterios singulares que organizan y clasifican los materiales de trabajo en el taller cuando comenzamos a comprender cómo se configuran las experiencias de las obras.

La fisonomía del taller en sí misma está plagada de conceptos relevantes para la historia del arte. Para desentrañarlos resulta fundamental el intercambio entre las y los historiadores del arte y las y los artistas. En cuántos pasos se disgrega la elaboración de un documento recolectado o producido, qué ajustes o disposiciones técnicos fueron necesarios para llegar a determinada forma de representación, en qué orden se sucede en ese espacio la relación entre lo sintético, lo digital y/o lo analógico; entre lo industrial, lo artesanal y las Bellas Artes, cómo el artista manipula condiciones climáticas para trabajar el papel, si pinta sentado o en movimiento, con el papel sobre el bastidor o sobre una mesa, son todas condiciones que además de objetivarse en el resultado final del trabajo contienen comentarios y elaboraciones sobre el mundo social y cultural con relación al que las obras se posicionan, a la

2. La categoría asunto-procedimiento utilizada por el historiador Michael Podro busca trascender la escisión entre forma y contenido. De este modo, la noción asunto-procedimiento refiere a las elaboraciones que surgen en la relación dinámica entre la obra de arte, el artista y el espectador. Cf: Michael Podro, "Depiction and the Golden Calf", en Bryson, Norman, Holly, Michael y Moxey, Keith comp., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge, Polity Press, 1991. Traducción: Marcelo Giménez Hermida. Rev.: Schuster, G. y Giménez Hermida M.

vez que definen hipótesis de expectación. Hallarlos es tarea laboriosa; el taller ofrece el lugar para la producción de una visión dislocada por la psicología y la voluntad de forma (o tal vez sea más apropiado voluntad de des-forma) que en él se deja ver.

La mirada que el o la artista produce a partir de sus representaciones contiene el trabajo allí objetivado. En tal sentido, un texto ya clásico de Rudolf Arnheim sentenciaba que "la buena teoría del arte debe oler a taller, aunque su lenguaje deba ser distinto del de la charla doméstica de pintores y escultores".³ Si bien Arnheim no pensaba en los archivos, es válido preguntarse si de algún modo no los interpelaba a través del gran desafío que reside en dar cuenta a partir de ellos de una experiencia creacional.

El trabajo sobre lo contemporáneo ofrece la posibilidad de indagar en el taller junto al testimonio de las y los artistas en su orientación. Esto permite develar la forma única en que en el taller se establece y elabora la relación entre lo particular y lo universalmente significativo. Un archivo atento a tal idea de taller, que atienda al mismo tiempo a las herramientas, colecciones personales, documentaciones diversas de los procesos de producción y experimentación junto a los testimonios de las y los artistas contribuye, sin dudas, a agudizar la visión de las obras. Por ello, los principales conceptos que aquí se elaboran surgen de una mirada densa sobre el taller de las artistas en cuestión, partiendo del supuesto de que es en la constitución de las propias obras (los procedimientos específicos desarrollados, la reelaboración de las tradiciones que contienen, las imágenes y memorias visuales que se comprometen en el trabajo) que estas elaboran una teoría particular.

Distintos autores han señalado ya la presencia (con especial énfasis desde los años 90) de diversas prácticas de archivo que se inmiscuyen en la producción y comprensión del arte contemporáneo. En un texto, ya de referencia sobre el tema, Hal Foster establece la idea de una práctica de archivo como un procedimiento recurrente en el arte internacional contemporáneo. Allí incluye "una noción de la práctica artística como un sondeo singular de personas, objetos y sucesos particulares en el arte, la filosofía y la historia modernos".⁴ Si

3. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 2005, [1ª ed. 1979], p. 18.

4. "a notion of artistic practice as an idiosyncratic probing into particular figures, objects, and events in modern art, philosophy, and history" Hal Foster, "An Archival Impulse", en *October*, N°110, 2004, p. 3.

bien sostiene que es posible reconocer antecedentes de la práctica a lo largo de todo el siglo XX, la particularidad de este **arte de archivo** reside actualmente en que el mismo se expresa, según el autor, como una tendencia por derecho propio o un “paradigma sutil del arte contemporáneo” al que comprende como **pulsión de archivo**.⁵

Es de interés de este artículo volver sobre aquel texto para pensar un conjunto de prácticas locales, a fin de considerar sobre todo las diferencias y especificidades que este tipo de arte puede plantear en relación con el contexto argentino actual y a fin de aportar desde allí al motivo de discusión del presente dossier.

Inicialmente, es posible pensar que lo que permite establecer una conexión con la escena internacional es la recurrencia a la instalación y un énfasis en la dimensión tangible de la materialidad histórica que el texto señala, aunque en el momento en que Foster escribía, estas condiciones respondían a un contexto diferente del que aquí se trabajará. No solo porque han pasado ya casi veinte años desde que el historiador forjó la categoría, sino sobre todo porque su caracterización tiende a filiar con una idea de lo contemporáneo de índole más global, lo que lo orienta a considerar un vínculo con lo histórico de carácter más universal (y en cierto modo más resignado) que el que aquí se abordará.⁶

A diferencia de aquellas, las prácticas que aquí se estudian no resignan la crítica a la totalidad representacional y la integridad ins-

titucional,⁷ sino que, por el contrario, sus arquitecturas establecen revisiones y ampliaciones de la historia y la memoria social local en un gesto que, desde un carácter transgresor, cuestiona al mismo tiempo la construcción de diversas acepciones de lo nacional a la vez que aspectos específicos de la configuración del sistema artístico local.

Entonces, y a partir de la metodología inicialmente propuesta en este artículo, se estudia un conjunto de obras (que son a su vez muestras individuales) realizadas en Buenos Aires en el período 2014-2019: *El viaje del acero* (2014), de Gachi Rosati; *Casas sin gente* (2016), de Elisa O’Farrell; y *Piano Piano si va lontano* (2019), de Aimé Pastorino. Todos estos trabajos tienen la particularidad de tomar la pintura como un sistema que reflexiona, disputa y configura la experiencia histórica nacional a partir de la elaboración de crónicas visuales que se despliegan en forma lineal y sucesiva; la articulación de formatos actuales del arte como la instalación con prácticas provenientes de las Bellas Artes; la elaboración de sucesos históricos diversos; entre otros.⁸ Es decir, que los diversos aspectos que estas obras acumulan en su constitución ape- lan a la noción de archivo aunque, como se intentará demostrar aquí, las modulaciones que dicha noción adquiere permiten pensar más en una idea de contemporaneidad nacional que en una **pulsión de archivo** que aún, es posible sostener, impregna las prácticas del arte contemporáneo internacional y, sobre todo, global.

5. Cf: Hal Foster “Archivos y utopías en el arte contemporáneo”. Resistencia. Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo. México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2004. p. 22. Disponible en: <http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/2.-Foster.pdf>. Acceso 11 de febrero de 2023.

6. Es necesario recordar que Hal Foster discutía por entonces con Nicolas Bourriaud, y podemos incluir a Boris Groys, quienes también se orientaban a conceptualizar las transformaciones contemporáneas en la producción artística. De este modo se presentaba como escéptico ante la idea de una estética relacional planteada por Nicolas Bourriaud y también hacia la valoración de la interactividad ponderada por el desarrollo de técnicas de producción vinculadas con la creciente presencia de internet y la cultura digital. En tal sentido, sostenía que la valoración en sí misma de la sociabilidad o la interactividad en lo artístico adquiere cierto carácter ingenuo en tanto se ofrece como un pálido paliativo a transformaciones que efectivamente afectan la esfera social tendiendo omitir la idea de tensiones o conflictos en los lazos sociales. En tal sentido, afirmaba: “A veces lo político se vincula al arte en base a una analogía poco sólida entre la obra abierta y una sociedad inclusiva, como si una forma inconexa pudiera evocar a una comunidad democrática o una instalación sin jerarquías anunciara un mundo igualitario”. Ídem. p. 19.

7. “Si el arte de archivo difiere del arte digital, también es distinto al arte centrado en el museo. Ciertamente la figura del artista como archivista sigue a la de artista como curador, y algunos artistas de archivo continúan desempeñándose como coleccionistas. Sin embargo, no están tan preocupados por las críticas sobre el museo como institución estable e integral: se asume, en general, pero no se proclama en forma triunfal o melancólica, que el museo se haya arruinado como sistema coherente en la esfera pública, y algunos de estos artistas sugieren otros tipos de ordenamiento, dentro o fuera del museo. A este respecto, la orientación del arte de archivo es, a menudo, más propensa a establecer que a destruir y más cuestionadora que transgresora”. Hal Foster, Op. cit, p 5.

8. La selección de estos trabajos forma parte de un proyecto mayor en el que se indaga el vínculo entre historia y memoria en las prácticas artísticas contemporáneas nacionales. Distintos autores han problematizado la relación entre arte e historia, si bien no se desplegará aquí ese debate, sí es de interés señalar que este trabajo parte de la comprensión de que en lo artístico la historia se despliega como experiencia. Tanto en las obras que incluyen motivos propios de la historia como las que no, lo histórico se evidencia inevitablemente como acontecimiento que se elabora **al pie del objeto**. Esto es, desde las singularidades que cada obrar artístico plantea. Para profundizar en esta perspectiva puede consultarse: Gerard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001; Franz Ankersmith, *La experiencia histórica sublime*, México DF, Universidad Iberoamericana Departamento de Historia, 2010, entre otros.



Vista parcial de uno de los tramos de la instalación *El viaje del acero* de Gachi Rosati en el Museo Histórico Cornelio de Saavedra de Buenos Aires (2014). Gentileza del artista.

Se trata de obras complejas y extensas; por ello, en esta ocasión, el tema presentado se recorta a partir del estudio específico de las técnicas artísticas elaboradas en su constitución. Es decir, aquellas que emergen como propias del proceso creativo con el objeto de establecer las particulares economías temporales que los procedimientos plantean, las diversas operaciones de rememoración allí implicadas y, finalmente, la función que adquiere la experiencia histórica como asunto de las obras.

Gachi Rosati y *El viaje del acero*

El viaje del acero fue una exhibición/instalación realizada por la artista Gachi Rosati, que se desarrolló en el año 2014 en el Museo Histórico Cornelio Saavedra en Buenos Aires.⁹ La obra se conforma

9. Gachi Rosati (1982) es artista visual y docente en la materia Proyectual de la pintura de la Universidad de las Artes (UNA). Su práctica artística compromete en forma constante la relación historia, pintura, gráfica y género. Sus trabajos tienden a cruzar la pintura con la elaboración de diferentes acepciones de lo gráfico, específicamente a través de modalidades que remiten a la gráfica vinculada a la protesta social o bien a la divulgación tanto de la pintura como de la historia (folletines, revistas de divulgación histórica, libros para colorear, panfletos). Para un mayor detalle de su trayectoria es posible consultar: <http://gachirosati.com/> acceso el 10 de febrero del 2023.

a partir de quince cuadros en acrílico o **grafopinturas**,¹⁰ una foto del acervo familiar, un mural gráfico y la presencia de cinco textos que se alternan entre las diferentes pinturas ordenando, a través de un relato en primera persona, una crónica visual que se despliega en sucesión horizontal.

Esta crónica describe un trabajo de memoria personal y colectivo, en donde se cruzan la biografía del abuelo de la artista Santo Rosati, su padre Arnaldo Rosati y el devenir de la industria metalúrgica en Argentina (que se representa de modo emblemático a través de la empresa familiar RYCSA).¹¹

Allí adquiere un lugar central, como suceso articulador, la representación del bombardeo a Plaza de Mayo en 1955. Será a partir de la filiación de la propia artista con el peronismo, su historia y presen-

10. La noción **grafopinturas** concebida por la artista hace referencia a una modalidad de pintura que adquiere en su despliegue la memoria de diferentes técnicas gráficas recuperadas y reelaboradas. Para acceder a un registro visual de *El viaje de acero* consultar: <http://gachirosati.com/acero/> acceso el 9 de febrero del 2023.

11. Rosati y Cristóforo Sociedad Anónima (RYCSA) fue una industria dedicada a la construcción de máquinas, construcciones y herramientas metalúrgicas en general, laminación de perfiles y fundición de acero. Luego, en los años 50, la empresa comienza a indagar en la construcción de autos de producción integralmente nacional.

te, que el padre le devela una memoria hasta entonces oculta y que su trabajo comienza a desandar.¹²

Luego de realizar un arduo relevamiento de archivo con el objeto de juntar un amplio imaginario sobre lo que había sido RYCSA, la artista se aboca a la construcción de un sistema de representación que anude el relato histórico con las modalidades que adquiere el trabajo del recuerdo propio y familiar.¹³ Para orientar la búsqueda, Rosati utiliza como base los métodos que ya le provee desde trabajos anteriores el proceso creativo de la artista Léonie Matthis, quien a principios del siglo XX indaga en fuentes diversas para la construcción de una visualidad orientada a la evocación de los comienzos del país como República figurados, por ejemplo, en la reconstrucción de Plaza de Mayo a principios de siglo XIX.¹⁴ Este aspecto se complementa con el hallazgo de la *Historia Gráfica de la República Argentina*, una publicación orientada a la divulgación de la historia nacional en formato de historieta realizada con los dibujos de los ilustradores Roberto Bernabó y Alberto Breccia. La publicación fue editada en 1966; de acuerdo con la artista, esta revista le permite resolver cómo representar aquella memoria familiar en tanto le ofrece un modo de

12. La artista cuenta cómo frente a la observación de un mural suyo en el Centro Cultural Conti que representaba la plaza autoconvocada por la muerte de Néstor Kirchner, la memoria paterna de RYCSA se le presenta por primera vez: “[...] ahí en la noche de la inauguración de Conti mi viejo se me acerca y me dice: bueno me parece que estás lista para que te cuente una historia y ahí es dónde me comenzó a contar toda la vinculación que había tenido Santo Rosati con la historia de la industria nacional y claramente, en un capítulo, había estado muy cerca del peronismo”. Gachi Rosati, comunicación personal con la autora, 10 de marzo de 2017.

13. La búsqueda incluye fotos familiares y entrevistas realizadas junto a su padre a sus tíos, búsqueda de documentos en el Archivo General de la Nación y hemerotecas, entre otros, que luego serán procesados por el trabajo en el taller. Un trabajo más extenso sobre los complejos procesos de rememoración implicados en *El viaje de acero* fue presentado por la autora con el título “La historia como trabajo de memoria contemporáneo en la obra. El viaje del Acero de Gachi Rosati” en el Congreso Internacional “Arte y memoria en la historia reciente de América Latina: miradas interdisciplinarias”, realizado desde el 7 al 10 de septiembre de 2022 en Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA).

14. En este sentido Gachi Rosati destaca particularmente el concepto de evocación utilizado por Matthis en la construcción de sus pinturas y que, de acuerdo a Rosati, enfatizan el carácter imaginario de sus construcciones. El concepto de evocación en la obra de Matthis remite a la idea de sugerir, mediante la representación, que la configuración del suceso representado acontece en forma contemporánea a aquel, de allí la filiación de las imágenes de Matthis con la representaciones históricas de la Plaza de Mayo reali-



Vista parcial del mural gráfico y continuidad de grafopinturas que componen la instalación *El viaje del acero* de Gachi Rosati en el Museo Histórico Cornelio de Saavedra de Buenos Aires (2014). Gentileza del artista.

integrar el suceso a una idea de historia (a divulgar) de la Nación como si tal acción aconteciera en 1966. Al adoptar la figuración de la revista, los sucesos reconstruidos se representan como contemporáneos a los años en que el peronismo se halla proscripto de la escena política.¹⁵ La artista concibe una técnica específica desde donde construir una visualidad artística que advierte sobre una historia problematizada desde el proceso de rememoración personal, familiar,

zadas por Carlos E. Pellegrini un siglo antes. Vease: <https://cabildonacional.cultura.gob.ar/noticia/leonie-matthis-la-mujer-que-pinto-la-revolucion/>. Acceso julio de 2022. En la recuperación que Rosati realiza de esta artista confluyen su condición de género como una mujer pionera en la producción de una visualidad sobre la historia del territorio que emerge como nación, junto al hecho de que sus imágenes circularon como ilustración en textos escolares o de divulgación y, finalmente, el hecho de que sus obras pictóricas, a pesar de su calidad técnica, se encuentre dispersa en los acervos patrimoniales de museos históricos, es decir considerándola una fuente histórica antes que pictórica.

15. Dicho efecto lo obtiene replicando algunos aspectos de la revista gráfica aunque en esta ocasión reelaborados por el acrílico y el montaje en el espacio. Entre ellos, se observa en el modo que se superponen dibujo y color, la diferencia de tamaño de los bastidores (que recuerdan a las viñetas), los textos dispuestos en relación con diferentes grupos de imágenes (que conservan algo del color de la revista pero emulan a las fórmulas de la exposición del museo histórico Cornelio Saavedra), confirmando su vínculo de crónica o narración. También resulta interesante destacar que si bien la *Historia Gráfica de la República Argentina* se edita en 1966, los sucesos que narran se detienen en el Gobierno de Hipólito Yrigoyen.



A la izquierda se observa fotografía del acervo familiar con el automóvil Gilda, al centro detalle viñeta de la Historia Gráfica de la República Argentina. A la derecha pintura de la artista incluida de la instalación El viaje del acero donde se elaboran ambos documentos. Gentileza del artista

colectivo y nacional. Si bien el total del tiempo de elaboración de la obra es de dos años, luego del hallazgo de la forma de representación y técnica adecuada para su desarrollo la ejecución de las pinturas se resuelve en forma rápida. Esta temporalidad estrecha (la que contiene la técnica elegida) describe en sí misma la memoria de un cuerpo de trabajo; en este sentido, la artista busca emular en su factura la labor de un ilustrador que, a partir de una serie de pasos rápidos, debe concluir su labor en un tiempo breve. Se observa allí la recuperación de un sistema económico que se expresa en la memoria de la velocidad del trazo. La técnica se constituye a partir de un planteo inicial de las composiciones en tinta china, que luego se proyectan sobre la tela a partir de filminas que finalmente serán pintadas con un acrílico aguado que busca replicar el coloreado gráfico. En este punto es interesante destacar que la tela no se trabaja en caballete sino sobre la mesa, procedimiento que además de evitar el chorreado (que acercaría más el tratamiento a lo pictórico) contiene la postura del trabajo del ilustrador. La artista advierte, además, que requería que la elaboración de las pinturas tuvieran esta forma casi comercial de trabajo, porque ese era el tiempo en que ella podía sostenerse trabajando sobre las imágenes a razón del compromiso emocional que estas le implicaban.¹⁶ Así, en esta cuestión técnica se condensa un cuerpo de trabajo que es rememorado (el de los ilustradores de los años 60) y las exigencias sobre el propio proceso de elaboración del pasado. Es necesario recordar que lo que la artista reconstruye es una historia que fue silenciada de la memoria a razón del devenir doloroso

so (inicialmente a través del bombardeo, luego la proscripción y en adelante el progresivo cambio del modelo productivo que afectó el desarrollo de la industria metalúrgica) que interrumpió una dimensión épica del vínculo familiar con el peronismo.¹⁷

Aimé Pastorino y *Piano Piano si va lontano*

Piano Piano si va lontano fue una exhibición/obra que Aimé Pastorino¹⁸ presentó en la Galería Walden Gallery en el año 2019. La instalación de esta obra implicó un recorrido por las dos plantas del espacio de exhibición. En el primer piso, se despliegan en forma horizontal y como sucesión una serie de cianotipos:¹⁹ el primero de

17. Proveen a esa dimensión épica la labor pionera del abuelo del artista en la promoción de la fundición del hierro en el país, además de haber participado como proveedor de importantes proyectos del peronismo tales como la construcción de Ciudad Evita y la fabricación del Pulqui. Además de haber indagado en la fabricación de modelos de automóviles de producción íntegramente nacional, entre ellos el Gilda, que lleva el nombre de la abuela de la artista.

18. Aime Pastorino (1982) es artista visual y docente de Dibujo en el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires. Sus obras combinan un interés constante por gráficas y objetos que de diversas formas testimonian una memoria vinculada a la construcción de una memoria nacional. Específicamente aquella que compromete al desarrollo del estado del bienestar, sus múltiples obstáculos y retrocesos. Haciendo énfasis en términos generales a los gestos de resistencia o perseverancias que desde distintos lugares vuelven a reponer la memoria del trabajo, la educación, la industria o el consumo,

16. G. Rosati, comunicación personal, 14 de julio del 2022



Vista general del segundo piso que compone la instalación *Piano Piano si va lontano* de Aimé Pastorino en Walden Gallery (2019). Fotografía de obra: Catalina Romero. Gentileza de la artista.

ellos muestra una factura *Pastorino y Moriconi* (proveniente de una ferretería industrial perteneciente al abuelo de la artista), dos estantes con tachos de pintura representados en talla sobre madera pintada y nuevamente en cianotipo, tres crónicas actuales sobre la crisis laborales en las fábricas de pintura locales (antes nacionales, luego multinacionales en progresiva concentración).

las universidad y el desarrollo de la ideas. Para un registro completo a la exhibición que aquí se estudia junto al resto de sus trabajos y trayectoria es posible consultar: <http://aimepastorino.com/>, acceso 11 de febrero de 2023.

19. Los cianotipos se producen por un procedimiento fotosensible monocromo. El mismo consiste en la producción de copias a partir de un papel (o pueden ser otras superficies) sobre el cual se ha extendido una solución de citrato de amonio y ferrocianuro de potasio. Sobre esta se superpone una imagen original y se expone a la luz solar. El procedimiento determinará que la solución solo se fije allí donde hubo exposición solar. De este modo de una imagen original (en el caso de Aimé Pastorino se obtiene a partir de filminas de las crónicas periódicas) en negativo.

Finalmente, el último cianotipo (a modo de tablero de herramientas) exhibe los perfiles que la artista diseñó para reconstruir el espacio del taller del abuelo, que se despliega a escala real en el subsuelo de la galería. Se trata de una instalación realizada íntegramente con tallas sobre madera (producidas mayormente con talla mecanizada por torno o Router CNC). En algunos casos, con detalles de pintura sobre las mismas. El espacio se conforma a partir de la reproducción escultórica y objetual de maquinarias del taller, repisas con objetos del mismo, mesa de trabajo y un panel en el que se exhibe la reproducción en madera de una colección de catálogos de la industria pesada.

La complejidad técnica combina una relación entre lo industrial y lo artesanal que es diversa. Si en algunos casos el tránsito es de lo industrial a lo artesanal (como la colección de revistas realizadas con transfer sobre madera y detalles pintados a mano), en el caso de algunas de las piezas que componen el taller del abuelo en sí mismo el trayecto es más complejo: piezas industriales (como la del taladro



Detalles de algunos de los objetos que componen la ambientación Piano Piano si va lontano de Aimé Pastorino en Walden Gallery (2019). Fotografía de obra: Catalina Romero. Gentileza de la artista.

o motor) se descomponen a través del dibujo axonométrico (obtenidos con el uso del programa digital Solidworks) a partir del cual se crean modelos que serán llevados al volumen mediante el trabajo de un torno mecánico y/o Router CNC (según el caso) que desbastan de diferentes modos las piezas de madera²⁰ que luego serán ensambladas en una clave más escultórica y dispuestas en el espacio con otras que son piezas en sí, es decir que no se constituyen desde el ensamble.

Al igual que sucede con otros objetos que aparecen con color en la instalación, muchos detalles de estas piezas son terminados en forma manual con minitorno Dremel, gubias y lijado. En esta compleja téc-

20. Mientras el torno mecánico permite la obtención de volúmenes en redondo (trabaja por rotación), el Router CNC permite el desbaste a partir del control numérico de detalles sobre una superficie de hasta 5 cm de altura.

nica se combinan la memoria de los oficios familiares: el abuelo constructor de autopartes y con vocación por la ingeniería industrial, la abuela como pintora y dibujante (conocimientos que adquiere estudiando por correo),²¹ el padre como artesano, la madre que se forma como maestra de plástica y luego como profesora de pintura, y una tía artesana. Todos estos trayectos laborales sedimentan la memoria que la obra contiene y advienen representantes de una memoria del trabajo y los trabajadores en Argentina. A esto se agregan los diversos trayectos de Aimé en el sistema público de formación artística: primero en el magisterio de dibujo del Centro Polivalente de Artes de San Isidro, luego en la Licenciatura en Artes Visuales (con orien-

21. Había tenido que optar por esta modalidad ya que por ser mujer no la habían admitido en el sistema público de enseñanza. La modalidad de estudio por correo consistía en el copiado de láminas que le enviaban, los que posteriormente entregaba y sobre los cuales se les devolvía con una corrección por carta.

tación Grabado) de la UNA y más tarde como docente de Dibujo en Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires.²²

A través del procedimiento, se exhibe un cuerpo de trabajo que combina sincréticamente todas esas memorias. La artista exhibe la síntesis y permanencia (aunque con reelaboraciones) de una tradición que se ve constantemente acechada; allí cierta mirada sobre los múltiples vaivenes del desarrollo (y retraimiento) histórico de la industria nacional se combinan con una posición propia en relación a las Bellas Artes. El sincretismo elaborado expone un cuerpo de trabajo que condensa diferentes tiempos históricos. De modo dominante esto se evidencia a través de la biografía del abuelo que debe pasar de haber forjado un taller de metal que producía piezas de autopartes al de madera para la producción de juguetes artesanales a razón del impacto de las políticas económicas de Martínez de Hoz. Lo que a su vez se continúa con la memoria de la historia laboral de los padres vinculada al impacto de las diversas crisis, las transformaciones y redefiniciones de ese cuerpo de trabajo que se sucedieron en constante resistencia.²³ Resultan clave para esta lectura los cianotipos y la colección de revistas realizadas con transfer sobre madera y detalles pintados a mano que componen la instalación.²⁴

22. La materia imparte contenidos de dibujo orientados a las carreras de grado de arquitectura y diseño en general (diseño gráfico, diseños de imagen y sonido, diseño industrial y diseño de paisajes).

23. En los años 90 la artista, a razón de las crisis económicas, debe mudarse con su familia a la casa de sus abuelos. La nueva casa familiar se construye en lo que fuera el taller *épico* del abuelo, aquel que había llegado a tener dieciséis empleados. En ese taller, donde antes ella jugaba con su abuelo a fabricar cosas mientras aprendía los diversos oficios familiares, también realizó sus primeros trabajos como estudiante de Bellas Artes. Un trayecto personal que a su vez está signado por los efectos de la Ley de Educación Superior sobre la formación artística (pertenecía a la última camada de egresados de los magisterios de Bellas Artes, ingresa a la IUNA que recientemente había dejado de ser la Escuela Nacional de Bellas Artes Pridiliano Pueyrredón).

Se explican aquí todas las memorias que se condensan en el espacio del taller de su abuelo, de pronto transformado parcialmente en hogar. Aimé Pastorino, comunicación personal, 1 de abril de 2022

24. A modo de ejemplo, es posible mencionar que los cianotipos al inicio de la muestra exhiben una serie de crónicas periodísticas que dan cuenta de los conflictos laborales que durante el gobierno de Mauricio Macri se presentan a causa de la progresiva concentración en grandes empresas multinacionales de lo que fueran muchos años antes industrias de pintura nacionales tales como ALBA y Colorín. Al final, se exhibe la réplica en madera pintada de una colección de fascículos (perteneciente a su abuelo) sobre la industria pesada.

Finalmente, a la memoria sincrética en torno a la figura del trabajador en la historia nacional es posible adherir otro sincretismo; aquel que se expresa en las múltiples referencias que sedimentan el proceso técnico elaborado por la artista. Allí se establece desde su mirada una genealogía propia con relación al arte nacional, donde se enlazan los trabajos de artistas como Lucio Fontana, Antonio Berni, Juan Carlos Distéfano, Pablo Suárez y *el siluetazo*²⁵. Este recorrido evidencia en su trabajo un interés constante sobre la relación entre el plano y el volumen, la pintura y la escultura, donde también la preocupación por una corporalidad ausente y evocada se refuerza.²⁶

Elisa O'Farrell y *Casas sin gente*

Casas sin gente es una serie realizada por la artista Elisa O'Farrell de diecisiete acuarelas sobre papel enmarcadas en madera y vidrio.²⁷

25. En la obra de Lucio Fontana que desarrolla los tajos e incisiones sobre la superficie pictórica ya se evidencia una tensión entre la pintura como espacio de representación en dos dimensiones hacia otro en tres que orienta a ponderar su aspecto objetual, considerando así a la pintura no sólo como superficie sino también como volumen. En Antonio Berni a partir de los diversos usos y desarrollos del collage que advierte su trabajo, los que progresivamente se desplazan de la pintura a la instalación. En Carlos Distéfano a través de sus pinturas que se constituyen en relieves y en sus esculturas donde recurrentemente los cuerpos a través del juego con diferentes marcos advierten la tensión con el plano. Se agrega aquí la inclusión de lo gráfico una vez como bajorrelieves en las representaciones otras a través de su inclusión directa de piezas periodísticas en las composiciones. En Pablo Suárez esta herencia se radicaliza en obras donde directamente las figuras (hombres o caballos) adquieren carácter escultórico sin perder el vínculo con un espacio pictórico que las acompaña. Finalmente en el *Siluetazo* a través del despliegue de una acción gráfica que busca señalar en el espacio urbano cuerpos que asumen la categoría de desaparecidos.

26. Junto a la obra aquí analizada, desde esta perspectiva pueden considerarse los siguientes trabajos de la artista: *Persona durmiendo* (2001), *Cuadernos* (2011), *Pintora* (2017), *Progreso* (2007-2011), entre otros. Si bien se trata de un hilo aún por explorar la mención aquí permite brevemente adosar al sincretismo social otro que se expresa en la tradición del arte.

27. Elisa O'Farrell (1981) es artista visual y docente en las materias Proyectual de Pintura y Proyectual de Grabado en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). En su trabajo artístico, el interés por lo gráfico se expresa a partir del estudio y recuperación del grabado y también el dibujo, muchas veces en relación con la pintura y/o la instalación o performance, según el caso. Muchos de ellos, vistos en conjunto, tienden a fortalecer la idea de una mirada que se desplaza en el umbral, que se ejerce y transita en un espacio liminal de lo urbano: entre el adentro y el afuera, lo expuesto y lo oculto, lo incluido y lo



Vista Parcial de la instalación *Casas sin gente* de Elisa O' Farrell en el Centro Cultural San Martín, (2016). Gentileza de la artista.

Producidas en el período 2015-2016, cada pieza mide aproximadamente 1,60 x 1,40m. La serie fue exhibida por primera vez y en forma completa en el Centro Cultural San Martín en el año 2016.

Estas representaciones recrean a escala real las escenas de interiores ideales que se observan en las vidrieras de las mueblerías, superponiendo en ellas el reflejo de lo que ocurre en la calle. A partir del encuentro del exterior urbano hostil y un interior doméstico ideal, el trabajo cuestiona las diversas escenas que buscan seducir al transeúnte. La obra une de este modo como tema lo visible y lo no visible, el consumo y la exclusión, lo plenamente presente y la historia que se visualizan en los procesos sociotécnicos que el conjunto contiene y elabora.²⁸

desplazado, lo literario y lo visual, lo real y lo onírico. Desde allí se describen situaciones diversas que reflexionan sobre las políticas de vivienda, prácticas de exclusión, la visualidad y condiciones de vida en general dentro de la gran ciudad. Una referencia sobre sus trabajos y trayectoria, así como un registro visual de la instalación que aquí se estudia se encuentra disponible en: <http://www.elisaofarrell.com.ar/>, acceso 11 de febrero de 2023. 28. Muchas de las ideas que aquí presento fueron elaboradas junto a Pablo Gregui en el proceso de investigación y guion para la producción del documental *Mirar, Casas*

Las obras parten de una serie de fotografías que la artista toma de estas vidrieras en el trayecto de su casa a su lugar de trabajo (un hogar para personas en situación de calle). Las imágenes obtenidas en esta primera instancia son luego manipuladas con Photoshop, ajustando valores lumínicos y detalles compositivos para luego ser impresas y traspasadas al papel mediante el uso del *frottage*. Una vez trazado el diseño general de la imagen sobre el papel tensado, la artista procede a pintar con acuarela en múltiples capas hasta obtener la imagen final. En el proceso de capturar y reflexionar sobre el reflejo, las representaciones van adquiriendo progresivamente mayor contraste e invención en su composición.

En la obra de Elisa O'Farrell la cultura se entromete y forcejea en la configuración de la mirada de diversas formas. Quizás las más relevantes son aquellas vinculadas a la práctica del transeúnte urbano actual, que se constituye a la vez como consumidor y hacedor de imá-

sin gente de Elisa O'Farrell en el que se describe con detalle el proceso de producción de la serie. Disponible en <https://vimeo.com/manage/videos/211412348>, acceso 15 de febrero de 2023.

genes. La aprehensión automática y dinámica en las grandes ciudades conduce a sintetizar las experiencias diversas de acuerdo con los parámetros de una práctica dominante de lo visual. Progresivamente se impone una visualidad asociada a la producción digital de imágenes. La facilidad con que se diseñan y producen imágenes con esta tecnología contiene a su vez la desaparición de procedimientos manuales y reduce la diversidad de materiales y técnicas utilizados para dicho fin. Así, la proliferación de imágenes reduce al mismo tiempo el conocimiento de detalles y particularidades. El color y las texturas se sintetizan al limitarse la cantidad de sistemas de impresión, predominando cierta planicidad en las superficies trabajadas. Estos aspectos de la imagen urbana, comercial y comunicacional, son considerados en la obra de Elisa como escenario visual.²⁹

En ese marco, la tradición de la acuarela concebida en la modernidad para el apunte furtivo y en tránsito es parcialmente vulnerada en la obra de O'Farrell. Si bien conserva algo de aquella memoria técnica en el tema (en tanto capturas o registros de un paisaje), trasladada al taller la técnica, multiplica el tiempo de trabajo y abandona su carácter de apunte (el que es sustituido por la fotografía digital). El tiempo y extensión de la superficie acquarelable se ven modificados con relación a la tradición técnica. En el taller, la imagen se compone y se trabaja con distintos tiempos de secado para lograr el efecto de reflejo deseado. La necesidad de escenificar una vidriera (que fuertemente se expresa en la dimensión y montaje de la serie) requiere trabajar con la dificultad de tener que tensar a gran escala el papel de acuarela, administrando las temperaturas de modo que la tensión prevalezca concibiendo así una técnica propia que contiene una relación singular entre lo sintético, lo analógico y lo digital.

A diferencia de las vidrieras de las mueblerías de Avenida Belgrano, las acuarelas de Elisa O'Farrell no son fáciles de capturar con la mirada. A la distancia, coquetean con cierta imagen plana y sintética propia de la tecnología digital. Límites netos y colores uniformes invitan a un modo conocido de mirada. Pero al acercarse, la superpo-

29. Marx Wartofsky define el escenario visual como el particular conjunto de reglas o instrucciones que una forma de representación dada impone como la condición normal o correcta de visualizar esa representación. En este caso usamos la noción para referirnos a las condiciones de visionado que en forma implícita impone la ciudad como forma de representación. Marx W. Wartofsky, "Escenarios Visuales: El rol de la representación en la percepción visual", en *The Perception of Pictures Vol. II*, M. A. Hagen ed., Academic Press, New York, 1980. Trad.: Ximena Murillo.



Vista de una de las acuarelas que integran la instalación *Casas sin gente* de Elisa O'Farrell en el Centro Cultural San Martín. Gentileza de la artista.

sición estática de figuras imprecisas, la presencia del pigmento en el papel y el reconocimiento de una técnica de larga data en la historia del arte vuelven todo más inestable ante nuestros ojos.

Las relaciones entre tradición y experimentación que el procedimiento contiene recuerdan a aquellas que Antonio Berni planteó en relación a la xilografía en los años 60, donde un punto importante del salto técnico (en torno a la tradición del grabado) estuvo dado también por el aumento de la superficie de impresión.³⁰ El detalle no es menor, porque la referencia (además de otorgar una memoria gráfica a *Casas sin gente*) la enlaza con otras memorias de la exclusión, como aquellas que se condensan en la figura de Juanito Laguna en particular y a las que el trabajo de Berni en un sentido más general alude de forma recurrente.

30. Para una análisis pormenorizado de las experimentaciones y técnicas de Berni en este sentido puede consultarse Silvia Dolinko, "El caso Berni", en *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012. pp. 191-252.

En este juego entre técnicas y referencias visuales emerge el asunto de la obra: el reflejo como punto medio y anclaje visual y de sentidos. El reflejo también como algo que titubea entre lo incluido y lo excluido y deforma a los espectadores en esa tensión. De este modo, la mirada producida ya no solo procura la síntesis (que adquiere sentidos fantásticos), sino que se esfuerza por la diferenciación, al tiempo que pivota entre el reconocimiento de un interior doméstico ideal y un exterior urbano fugaz y hostil.

La construcción de una contemporaneidad nacional y la duración de la memoria, la historia y la mirada

Todas las obras vistas comprometen en su proceso creativo un singular andamiaje entre historia y memoria: más precisamente, entre historias y memorias nacionales de índole social y artística a la vez. Específicamente, lo que aquí se ha buscado señalar es que sus desarrollos técnicos contienen sedimentaciones diacrónicas de experiencias que conforman un entramado sensible específico. En tal sentido, las obras que se recorrieron exponen modulaciones singulares del tiempo histórico nacional problematizado desde diversas operaciones y modulaciones sobre la noción de archivo. Convergen en su constitución conexiones diversas entre el pasado y el presente nacional como entre las tradiciones y procedimientos de las Bellas Artes locales a partir de los que se experimentan nuevas fórmulas.

En el caso de *Casas sin gente*, los asuntos diversos de un presente evanescente (asociado al consumo y el tránsito urbano) adquieren visibilidad y permanencia merced a la irrupción de la pintura (y también de lo gráfico) en un escenario visual específico. La experiencia histórica que el trabajo configura como acontecimiento consiste en otorgar tiempo y duración extensos a lo sumamente evanescente de la cultura actual, que se representa a través del reflejo de las vidrieras y que a su vez da cuenta de una exclusión difícil de ver. Es posible pensar entonces que la obra temporaliza y otorga historicidad al suceso actual, configura en algún sentido una memoria de la exclusión partiendo para ello de lo particular para ir a lo general. La exclusión social, que como motivo la pintura representa, se enlaza con las exclusiones que progresivamente se acumulan en el desarrollo del escenario visual actual y en la historia nacional a través de la historia de su pintura. El reflejo, que titubea entre lo que da a ver y no, condensa predicados de orden perceptual, económico y social.

En el caso tanto de Aimé Pastorino como el de Gachi Rosati, lo que se observa es la representación de un acto de rememoración que disputa la construcción de la historia del trabajo en un caso, y la historia política en el otro. Aimé representa, a través de los sincretismos que sus procedimientos contienen, la historia de un cuerpo (o varios cuerpos) del trabajo en permanente resistencia, a lo que se vincula la condensación de múltiples procesos creativos en la historia laboral familiar que enlaza lo industrial con lo artesanal y las Bellas Artes. El gesto, desde un lugar sumamente reivindicativo, enlaza el presente a la larga historia de las disputas laborales de Argentina, las que se recortan a partir de la relación de la biografía familiar con la fabricación local de pintura industrial.

En el caso de Gachi Rosati, por el contrario, se presenta el intento de elaboración sobre una memoria dolorosa, la que genera un hiato en su historia familiar y su vínculo con la historia nacional. El procedimiento técnico que la artista construye repone un **futuro pasado**³¹ perdido, aquel que se frustra con el golpe de Estado de 1955 y que implica —a través de la proscripción del peronismo y los efectos sobre la memoria paterna como sobreviviente del bombardeo— un quiebre en la genealogía de una identidad política actual de la artista. El modo en que se representa esa disputa sobre la historia y su transmisión, contiene los impedimentos que actúan sobre el esfuerzo de rememoración personal y colectiva.

Aimé Pastorino construye una memoria del trabajo, Gachi Rosati una memoria política. Ambas obras parten de lo general para ir hacia lo particular.

No es posible aquí detenerse en los montajes que permiten entender estos trabajos como narraciones visuales.³² Allí la sucesión es in-

31. Reinhardt Koselleck utiliza el término futuro pasado para referirse a las representaciones y perspectivas de futuro de las generaciones pasadas. En su libro *El futuro pasado*, el autor forja dos categorías que interrelacionadas aportan al conocimiento de lo histórico. Se trata de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativas”. A partir de ambas nociones construye una temporalización del tiempo histórico que permite complejizar su estudio. De este modo desdoblará el presente en presente pasado, presente futuro. Dimensiones que a su vez se disgregarán en pasado pasado, pasado futuro y futuro pasado y pasado futuro. Véase: Reinhardt, Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

32. Esta idea de narración visual se logra a partir de un montaje que despliega en el espacio las diferentes piezas en forma sucesiva y horizontal. Aspecto que a su vez requiere de un espectador en movimiento para establecer relaciones de continuidad.

terpelada como forma de traer algo del orden del relato histórico o la crónica literaria. A través de ella, las obras revisan diversos aspectos en que la experiencia de lo histórico se configura y representa a nivel social. De allí el interés específico y local que adquiere en estas obras lo que Hal Foster entiende como arquitectura o sintaxis de archivo.

En los tres casos expuestos, los trayectos que los montajes presentan contienen gestos de anacronía: cruzan el presente con temporalidades más o menos lejanas, contrastan sucesos (y técnicas) actuales con técnicas propias que contribuyen a su duración y/o historización. Allí se combinan formas y tradiciones sumamente modernas (como la pintura o la escultura) junto a la representación y puesta en cuestión de diversos aspectos de lo histórico común.³³ Ambos aspectos describen una toma de posición que expresa un fuerte interés por intervenir y disputar la historia de la nación desde las artes visuales, a la vez que la articulación de lo histórico local junto a la tradición de las Bellas Artes formula un debate que le reclama historicidad en diversos sentidos al sistema artístico. Ambos aspectos tienden a contrastar con un campo hegemónico de producción que se orienta de acuerdo con los parámetros de lo que Claire Bishop describe como **presentismo contemporáneo** o mundo del **arte mainstream**.³⁴ Como aspecto que excede lo local y que en tal sentido interpela también a la escena global del arte, surge la pregunta en torno a cuánto dura la mirada de una obra. Se destaca aquí que el problema de la duración proviene de los procesos creativos (en tanto cada uno de estos trabajos ha demandado entre dos y

cinco años de producción) y se traslada desde allí al espectador que debe acumular en extenso la mirada de diversas piezas para construir la representación que los trabajos proponen. Se exhibe allí una consideración sumamente particular y actual que adquiere la noción de archivo y que contribuye a lo que es posible comprender como una vocación resistente en la reflexión sobre la relación memoria e historia local desde el arte. La cuestión se ve reforzada por otros aspectos que sobrepasan la extensión de este trabajo, como el género y su relación con la pintura de historia, la dimensión apelativa de la performatividad que se le exige a la mirada, el vínculo con los modos que adquiere lo histórico en el sistema artístico y en la historia del arte, las condiciones de producción y circulación que estas obras exigen.

Es posible pensar que estas obras son contemporáneas y nacionales a la vez porque cuestionan y marcan posición en relación con los modos en que social y culturalmente se configuran la historia y la memoria, y los modos de formación y producción de lo artístico. En todos resuena una exigencia de duración y extensión.³⁵ Desde ese lugar, debemos considerar que se plantean interpelaciones específicas al propio contexto, dando cuenta de conflictos que persisten y retornan en la arena pública a la vez que también se esboza un valor diferencial de lo contemporáneo nacional, que interpela a las formas y tendencias de lo contemporáneo global.

Para distinguir las diferentes economías temporales y posiciones que las obras describen, ha sido fundamental considerar como fuentes las voces de las artistas en sus espacios de trabajo. Ello permitió comprender los procesos de elaboración singulares que articulan diferentes materiales como las técnicas y tradiciones, los procedimientos, las selecciones de documentos diversos e inherentes a cada uno de los trabajos visuales junto a relatos vivenciales que los acompañan.

Todo esto, como conclusión, evidencia la importancia de comenzar a esbozar un programa de archivo tendiente a la construcción de los **pasados futuros**. La cuestión, además de dar cuenta de la ex-

33. Estos parámetros pueden interpretarse como un gesto de **remodernismo** dentro de la construcción de lo contemporáneo local. Terry Smith comprende el remodernismo como una de las posibles corrientes en la que se expresa la contemporaneidad del arte mundial; este sería “el resultante de los constantes esfuerzos de las instituciones de arte moderno (que hoy suelen hacerse llamar “de arte contemporáneo”) por dominar el impacto de la contemporaneidad sobre el arte, por revivir iniciativas anteriores, por vincular el arte nuevo a los viejos impulsos e imperativos modernistas, por renovarlos”. Sin embargo, para el caso que aquí trabajamos, es posible advertir que dicho remodernismo no es el que se fomenta, en líneas generales, en el campo dominante de lo artístico local, sino sobre todo el que se expresa con relación a circuitos específicos de formación, circulación y producción, a grandes rasgos vinculados con el dominio del sistema público. Desde allí se marcan sus diferencias respecto de las tendencias dominantes y globales. Véase: Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012. p 329.

34. Véase: Claire Bishop, “Brecha digital”, en *Otra Parte Revista de letras y artes*, Nro 22, Buenos Aires, verano de 2010-2011, pp. 43-50, y “Teorizando lo contemporáneo”, en *Museología Radical*, Buenos Aires, Editorial Libretto, 2018, pp 25-40.

35. Resulta interesante destacar que en el campo de los estudios sobre Historia Reciente se advierten debates similares que tienden a aportar una mirada crítica sobre los marcos temporales desde los que establecen las formas en que se construyen y disputan el vínculo entre memoria e historia. Para una aproximación puede consultarse: Marina Franco y Florencia Levin (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

perencia del presente (y proveer a su reflexividad) ofrece claves en torno a cómo conservar sus particularidades. Un programa de tales características contribuiría a resguardar el gesto de **pensarnos como contemporáneos a las obras** en los diferentes momentos históricos en que estas sean abordadas; no como punto que clausure su comprensión en un tiempo estanco, sino que, por el contrario, fortalezca su constante movimiento, incorporando el presente de las sucesivas miradas que las recuperen cada vez y ante el cual el pasado –de forma inevitable y saludable– no cesará de reconfigurarse.

Bibliografía:

ANKERSMIT, Franz, *La experiencia histórica sublime*, México DF, Universidad Iberoamericana Departamento de Historia, 2010.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 2005, [1ª ed. 1979]. dsafw

BISHOP, Claire, *Museología Radical*, Buenos Aires, Editorial Libretto, 2018.

BISHOP, Claire, “Brecha digital”, *Otra Parte Revista de letras y artes*, N° 22, Buenos Aires, verano de 2010-2011, pp. 43-50.

DIDI- HUBERMAN, Georges, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Buenos Aires, Universidad del Cine y Biblos, 2015.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y el anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

DOLINKO, Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

FOSTER, Hal, *Diseño y Delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004.

FOSTER, Hal, “An Archival Impulse”, *October 110*, 2004, pp 3-22.

FOSTER, Hal, “Archivos y utopías en el arte contemporáneo”, Resistencia. Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo. México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2004. 13-28. Disponible en: <http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/2.-Foster.pdf>, acceso 11 de febrero de 2023.

FRANCO, Marina y Florencia LEVIN (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

LOPRESTO, Victoria, “La importancia del archivo personal de artista en el marco de la gestión de su legado. El caso del Archivo Taller Heras Velasco”, *Conceptos* Año 95, N° 510, Buenos Aires, diciembre de 2020, pp. 15-50.

KOSELLECK Reinhardt, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

PODRO, Michael, “Depiction and the Golden Calf”, en BRYSON, Norman, Holly, Michael y Moxey, Keith comp., *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge, Polity Press, 1991. Trad.: Marcelo Giménez. Rev.: Schuster, G. y Giménez Hermida M.

SMITH, Terry, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

WAJCMAN, Gérard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

WARTOSFKY, Marx W., “Escenarios visuales: el rol de la representación en la percepción visual”, *The Perception of Pictures Vol. II*, HAGEN, Margaret. A (ed.), New York, Academic Press, 1980. Trad.: Ximena Murillo

M. Guillermina FRESSOLI. Licenciada en Artes (FFyL, UBA), Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES, UNSAM) y Doctora en Historia y Teoría del Arte (FFyL, UBA). Actualmente se desempeña como docente investigadora de grado y posgrado en la Universidad Nacional Tres de Febrero y la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del grupo “Lugares, marcas y territorios de la memoria” (IDES). Autora del libro *Incomodar la mirada. Museos, artes visuales y memoria* (EDUNTREF) y, en co-autoría con Graciela Schuster, *Florencio Molina Campos, Pintor Moderno* (UNM Editora, en prensa). Sus investigaciones indagan sobre la relación historia y memoria en el arte argentino moderno y contemporáneo. El presente trabajo fue realizado a partir de la beca a proyectos de investigación otorgada por la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Alberto J. Trabucco en el año 2022.

EL ARCHIVO IMAGINARIO DE NORAH BORGES

SERGIO ALBERTO BAUR

RESUMEN

Norah Borges (1901-1998) vivió en Buenos Aires hasta 1912 cuando junto a su familia parte a Suiza, para acompañar a su padre a un tratamiento de ceguera progresiva. La Primera Guerra Mundial encuentra a los Borges en Ginebra, ciudad en la que Norah estudió en la École des Beaux-Arts. Durante esos años, descubre la obra de los expresionistas alemanes, profundiza el arte de la xilografía y conoce de cerca los primeros movimientos de la vanguardia europea. Finalizada la Gran Guerra, en 1919, la familia se instala en Palma de Mallorca, Sevilla y Madrid, participando de las revistas literarias de la vanguardia ultraísta, como Grecia, Ultra, Tableros y Reflector, como así también el Manifiesto Ultraísta Vertical que contará con sus viñetas e ilustraciones. De regreso a Buenos Aires, en 1921, Norah acompaña a la vanguardia fundacional argentina con sus ilustraciones, en los libros de los jóvenes poetas y en las revistas literarias como Prisma, Proa y Martín Fierro. En 1928 Norah se casa con el crítico y escritor español Guillermo de Torre, impulsor de la vanguardia española y permanecen en Madrid hasta el estallido de la Guerra Civil Española. Durante esos años frecuenta y colabora con Federico García Lorca en el Teatro La Barraca, y ya de regreso a Buenos Aires alterna su obra pictórica, ilustrando los libros de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, León Felipe y también de escritores argentinos como Norah Lange, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. Entre 1946 y 1947, fue crítica de arte en la revista Anales de Buenos Aires, bajo el seudónimo de Manuel Pinedo, y participa de numerosas exhibiciones en distintas salas y galerías del país. Atravesando casi un siglo vinculada a las artes plásticas y a la literatura, la artista mantuvo un estrecho vínculo con las personalidades de la cultura iberoamericana a través de cartas, postales, dibujos y manuscritos, que fueron dispersándose de manera arbitraria por archivos, bibliotecas, museos y colecciones privadas. La reconstrucción imaginaria de su archivo, traza nuevas rutas de investigación y se complementa en otros archivos de escritores y artistas.

La novela *En memoria de la memoria*, de María Stepánova,¹ fue uno de los libros más elogiados de 2018 y fue además galardonado con el Premio Gran Libro de ese año. La autora rusa, residente en Berlín, logró en esta obra desarrollar una trama personal a través de la historia de su tía Gallia, cuya muerte le permite a María entrar en un mundo apenas conocido: un departamento de un barrio periférico de una ciudad rusa. La vivienda contiene todos aquellos objetos, documentos, recuerdos, recortes de prensa, cartas y postales que constituyen el archivo personal de la pariente muerta; se trata del camino perfecto para la recuperación de ese pasado.

La novela de Stepánova consagra la vida de la tía Gallia a los detalles. El crítico Mauricio Wiesenthal se refirió al libro como “poético y precioso, que mezcla recuerdos y casas, libros viejos y cartas, papeles pintados y dibujos, diarios, fotografías y otras reliquias”.² La autora también cita a la escritora estadounidense Janet Malcolm, que en su libro *La mujer en silencio* mencionaba entre los detalles existentes en la casa de la protagonista sus revistas, libros, *souvenirs* del Perú cubiertos de polvo y guías *Who's Who* como objetos incapaces de significar algo. Malcolm veía “en esa casa el aleph borgiano, una monstruosa alegoría de la verdad, un amasijo de versiones, hechos crudos, que todavía no habían adoptado el pristino orden del relato”.³

Los archivos son, según la definición de la Real Academia Española, “el conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades”. La estricta y aséptica definición nos permite extender el concepto hacia el término **archivo de artistas**, ya que en

1. María Stepánova, *En memoria de la memoria*, Madrid, Acatilado, 2021.

2. Mauricio Wiesenthal, *El Mundo - La Lectura*, Madrid, 2022.

3. Janet Malcolm, *La mujer en silencio*. Sylvia Plath & Ted Hughes, Barcelona, Gedisa, 2003.



"Un cuadro sinóptico de la pintura", Martín Fierro, Periódico quincenal de arte y crítica libre, año 4, N° 39, Buenos Aires, marzo de 1929

los últimos años han adquirido un papel central "en el debate sobre la naturaleza, el tratamiento y la valorización caracterizados por una pluralidad de tipologías documentales y por requisitos específicos para su descripción", tal como Dimitri Brunetti, especialista en archivística de Sapienza, Universidad de Roma, expone.⁴

4. Dinitri Brunetti, *La gestione informatica del protocollo, dei documenti e degli archivi*, Milano, Editore, Milano, 2005.

Los archivos de artista, al igual que el contenido anárquico de los documentos y objetos existentes en el departamento de la tía Gallia, constituyen la fuente para la construcción de un discurso semántico y estético sobre la obra y el pensamiento de un creador.

Carpetas, cuadernos, folletos, libros intervenidos, cartas y postales, papeles frágiles, materiales abandonados, organizados espontáneamente por la anarquía del tiempo, dispersos según una metodología de la que participan desde sus protagonistas hasta anónimos actores, estimulan el encuentro y el desencuentro de los documentos. Esos impulsos arbitrarios construyen en silencio el futuro archivo.

Cuando leí la novela de Stepánova vi en el personaje de la tía Gallia aquella mujer que, abandonada de la especulación de sus contemporáneos, intuye la historia, la búsqueda de un origen familiar y la persistencia de la memoria a través de cada papel u objeto guardado. Pensé que la tía Gallia preparaba en aquel departamento una escena para alguien que descubriría, en el futuro, ese destino casi anónimo.

La lectura del libro de Stepánova me hizo recordar los primeros intentos de reconstruir, casi imaginativamente, el archivo de Norah Borges. La vestuarista del Teatro de La Barraca de Federico García Lorca, la hermana de Jorge Luis Borges, la amiga de Gabriela Mistral, Unamuno, Gómez de la Serna y Sonia Delaunay, la ilustradora del canon de la literatura argentina, olvidada y muchas veces cancelada por la crítica y las instituciones, construyó, con su habitual fidelidad silenciosa, su propio archivo.

En el documental de Alain Resnais de 1956, *Toda la memoria del mundo*, dedicado al tránsito de un documento en la Biblioteca Nacional de Francia desde su ingreso hasta su definitiva ubicación, el narrador reflexiona diciendo: "Porque la memoria es corta, el hombre acumula innumerables ayudamemorias", metáfora que podría ser aplicada al material que contienen muchos archivos de artistas.⁵

La obra de Norah Borges⁶ recorre prácticamente la totalidad del siglo XX. Para una artista que fue protagonista de las vanguardias

5. Alain Resnais, *Toda la memoria del mundo* [*Toute la mémoire du monde*], película, 1956, en <https://www.youtube.com/watch?v=nRwZtlajGpE>, acceso 8 de mayo de 2023.

6. Para la biografía de la artista, he tomado de base el texto "Diario apócrifo de Norah Borges", que escribí para el catálogo correspondiente a la exhibición monográfica dedi-

argentina y española, elogiada por grandes personalidades de la cultura como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Silvina Ocampo y Gabriela Mistral, entre muchos otros, podemos advertir que tanto su figura como su obra se mantuvieron silenciosas y a veces ocultas en la tradición del arte argentino.

El reencuentro con la artista en el escenario cultural tuvo lugar en la exposición *El ultraísmo y las artes plásticas*, celebrada en el IVAM, Centre Julio González de Valencia (1996) bajo la curaduría del crítico Juan Manuel Bonet, en coincidencia con la relectura que desde España se hizo de las vanguardias del país. En esa muestra, Bonet incorporó xilografías y cuadros de Norah Borges correspondientes a los años de la vanguardia española, cuyas formas se desarrollaron en torno al ultraísmo, un movimiento que atravesó a Hispanoamérica con tendencias de renovación en las artes y las letras. En esa exposición, la obra de Norah Borges dialogó por primera vez con las de otros artistas internacionales de su generación. La ineludible exposición para estudiar ese período también incorporó distintos documentos, muchos pertenecientes a la artista argentina, que inducían a realizar una lectura mucho más profunda de su obra de la que estábamos acostumbrados a recibir. El año siguiente, la exposición itineró al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Un año antes, Juan Manuel Bonet había publicado su emblemático *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*,⁷ en el que incorporaba a Norah Borges como artista de ese período y destacaba su contribución a las ilustraciones de las revistas literarias de renovación tanto de España como de América Latina, e incluía, además, a aquellas revistas europeas que habían establecido un diálogo con el ultraísmo.

Ese mismo año, entre los meses de julio y agosto, la crítica Ana Martínez Quijano realizó, en el Centro Cultural Borges de la ciudad de Buenos Aires, la que sería la primera muestra que abarcaba todos los períodos de su producción artística, titulada *Norah Borges, casi un siglo de pintura*.⁸

cada a la artista que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes entre noviembre de 2020 y marzo de 2021.

7. Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 2007.

8. Ana María Quijano, *Norah Borges, casi un siglo de pintura*, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, julio-agosto 1996.



"Nueve dibujos y una confesión", Suplemento Cultural del Diario La Nación, Domingo 12 de agosto de 1928. Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires

En 1999, en la Fundación Mapfre de Madrid, la historiadora del arte Estrella de Diego realizó una precursora exposición colectiva, exclusivamente dedicada a mujeres artistas, titulada *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*,⁹ en la que reunía más de sesenta

9. Estrella de Diego, *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*, cat. exp., Madrid, Fundación Mapfre, 1999.

obras de las artistas María Blanchard, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Remedios Varo y Norah Borges, incorporando de esta manera a nuestra artista argentina en el canon de la vanguardia española.

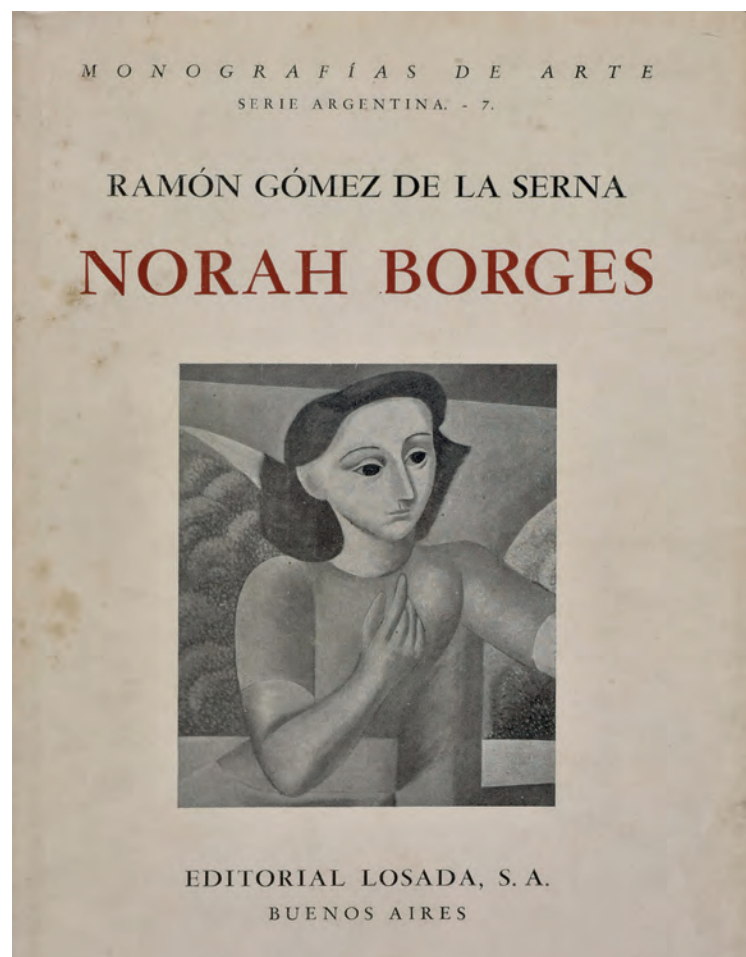
Hacia 2006, acompañé a mi colega, la embajadora May Lorenzo Alcalá, en una aventura que había comenzado años antes en España, y que consistía en seguir los pasos de Norah Borges en ese país con el propósito de llevar a cabo una exposición, que lamentablemente no pudo concretarse, en la Residencia de Estudiantes de esa ciudad. Sin embargo, de la investigación llevada a cabo en los años previos surgió *Norah Borges, mito y vanguardia*,¹⁰ cuya primera inauguración fue en el Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén y, posteriormente, en la Casa Victoria Ocampo –en la calle Rufino Elizalde– perteneciente en la actualidad al Fondo Nacional de las Artes. Muchos aspectos del presente texto, en especial los referidos a la relación de Norah Borges con los escritores de las vanguardias argentina y española, fueron el resultado de esa primera investigación, y se rescatan aquí tal como fueron mencionados en esa oportunidad.

Por último, en el año 2019 realicé la exposición *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Cumplía un pacto secreto con la artista, que consistía en presentarla por primera vez en nuestro principal museo nacional con una muestra que permitiera transitar todos sus itinerarios artísticos. De esa manera, a través de distintos núcleos museográficos que comprendían su participación como musa de la vanguardia, su destacada contribución como crítica de arte y su vasta tarea como ilustradora de los principales libros de la literatura argentina del siglo XX, se intentaba una aproximación a una artista que por momentos había sido olvidada.

En cuanto al campo bibliográfico, luego del primer ensayo monográfico de Ramón Gómez de la Serna, *Norah Borges*, de Editorial Losada, en el año 1945, tuvieron que pasar varias décadas hasta que en 1993 la historiadora del arte Patricia Artundo publicara *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, del Fondo Nacional de las Artes.

Respecto de la presencia de Norah Borges en las colecciones de los museos nacionales y del exterior, cabe decir que el Museo Nacio-

nal de Bellas Artes dispone sólo de dos dibujos de la artista; el Museo Rosa Galisteo de Santa Fe cuenta con la obra *El diván amarillo*; y el Museo de Arte Tigre, una témpera de 1966 titulada *Vieja quinta*. La obra de la artista no se encuentra bien representada en las colecciones públicas nacionales. En España, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid cuenta con el óleo sobre lienzo *Personaje en un jardín o La Anunciación*, de 1919, ex colección del escritor ultraísta Isaac del Vando Villar. Dicho museo ha adquirido recientemente un *gouache* de la artista del año 1935, mientras que el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) posee en su colección un conjunto de xilografías y linóleos de los años veinte.



GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Norah Borges*, Buenos Aires, Losada, 1945. Detalle del cuadro *La Anunciación*, 1945.

10. May Lorenzo Alcalá y Sergio Baur, *Norah Borges: mito y vanguardia*, cat. exp., Neuquén, Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, septiembre-octubre 2006.

Dos dibujos de Norah Borges se conservan en el patrimonio de la Institución Fernando el Católico de Zaragoza, y forman parte del acervo del poeta Benjamín Jarnés, autor del artículo “Los ángeles de Norah”, publicado en la *Gaceta literaria* de Madrid; otros dibujos se encuentran en la Fundación Federico García Lorca, en Granada.

La Fundación Espigas y el Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub, ambas en la ciudad de Buenos Aires, conservan una invaluable documentación de la artista, como así también las Bibliotecas Nacionales de España y de Chile.

Reconstrucción de un archivo imaginario: listados iniciales

Norah Borges nunca tuvo una dimensión referida a la conservación preventiva de la documentación que contenía su obra. Sin embargo, contaba con un impulso natural vinculado a su registro personal como medio de transmisión de sus experiencias estéticas y afectivas, a la vez que era una entusiasta en el envío de tarjetas postales y esquelas a su familia y sus amigos, muchos de los cuales se convertirían en los grandes referentes intelectuales del mundo cultural iberoamericano.

Conservados en el espacio familiar, esos documentos sin clasificar, ordenados anárquicamente, como lo hacía la tía Gallia en la novela de María Stepanova, se convirtieron en un legado imprescindible para comprender la obra de la artista y rescatarla de esa marginalidad histórica, tal como lo había anunciado su hermano Jorge Luis: “Cuando en la década del veinte regresamos a Buenos Aires, los críticos la condenaron por audaz; ahora, abstractos o concretos –las dos palabras son curiosamente sinónimos– la condenan por representativa”.¹¹

No obstante esa afirmación, desde la llegada de Norah a Buenos Aires en 1921, la artista desarrollará su carrera a través de sus exposiciones, su intensa actividad como ilustradora de los principales autores argentinos del siglo XX, y de numerosas críticas sobre su obra, escritas por los especialistas de arte más representativos del país, consolidando su figura desde un espacio silencioso.

Resulta, por otra parte, difícil definir un archivo de artista cuando esa metodología no había sido aún fundada o establecida como

fueron imprescindibles para testimoniar un proceso creativo y el marco que define las tendencias de un creador.

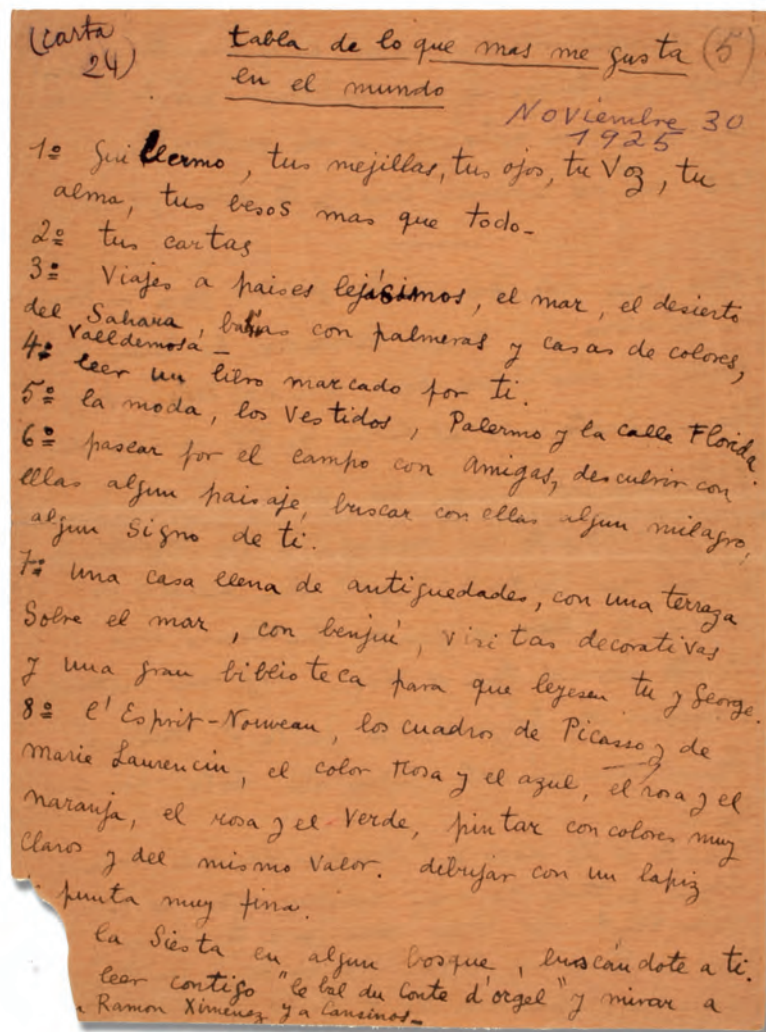
Para la reconstrucción del archivo de Norah Borges resulta imprescindible acercarse a otros archivos más consolidados, tanto de escritores como de artistas, donde su huella aparece imperceptible pero dinamizando un capítulo de su historia.

Norah Borges fue, a lo largo de su vida, autora de innumerables listas en las que enumera sus aprobaciones y disidencias, desde un poema de quien sería su futuro marido, Guillermo de Torre, hasta un listado de **cosas de su preferencia**, que resultan enunciados imprescindibles para comprender su obra. De la misma manera, la artista analizaba la pintura a través de cuadros sinópticos en los que daba un carácter universal a estilos y decisiones propias, y que se convierten así en indiscutibles fuentes de sus conceptos culturales y de los principios estéticos que la guiaban en combinación, al mismo tiempo, con preferencias de su vida privada.

El 30 de noviembre de 1925 le envía una carta a Guillermo de Torre en la que inaugura esta metodología. Según Norah, es un domingo de sol y ha leído junto a María Clemencia *Le Bal du comte d'Orgel*, de Raymond Radiguet, novela amorosa que transcurre en el París de los años locos. En la carta, Norah señala que, mientras leen la obra, “han pasado un aeroplano y un organillo” y, como una confesión, enumera sus preferencias y sus gustos:

- 1º Guillermo, tus mejillas, tus ojos, tu voz, tu alma, tus besos más que todo.
- 2º tus cartas
- 3º Viajes a países lejanísimos, el mar, el desierto del Sahara, bahías con palmeras y casas de colores, Valldemosa.
- 4º leer un libro marcado por ti.
- 5º la moda, los vestidos, Palermo y la calle Florida.
- 6º pasear por el campo con amigas, descubrir con ellas algún paisaje, buscar con ellas algún milagro, algún signo de ti.
- 7º una casa llena de antigüedades, con una terraza sobre el mar, con benjuí, visitas decorativas y una gran biblioteca para que leyeras tú y Georgie.
- 8º L'Esprit – Nouveau, los cuadros de Picasso y de Marie Laurencin, el color mora y el color azul, el rosa y el naranja, el rosa y el verde, pintar con colores muy claros y del mismo valor, dibujar con un lápiz de punta muy fina.
- 9º La siesta en algún bosque, buscándote a ti, leer contigo “Le bal du comte d'Orgel” y mirar a Juan Ramón Jiménez y a Cansinos.

11. Jorge Luis Borges, *Norah. Con quindici litografie di Norah Borges*, Milán, Edizioni Il Polifilo, 1977.



Carta (Nº 24) de Norah Borges a Guillermo de Torre, "Tabla de las cosas que más me gusta en el mundo", Buenos Aires, 30 de noviembre de 1925

10º [elude el 10º]

11º descubrir alguna momia en el desierto o algún paisaje misterioso en un castillo. Que tu fueras un sabio, o un astrónomo, o un pastorcito.

12º que me adores como yo te adoro. Viajar contigo¹²

Respecto de estos enunciados personales, la recomendación de Ramón Gómez de la Serna cobra significación cuando le recomienda a los biógrafos futuros "que no salten sobre este hecho preciso, y vean en el recuerdo de sus espejos".¹³

Colaboradora del periódico de vanguardia *Martín Fierro*, Norah Borges publica en el número de marzo de 1927 "Un cuadro sinóptico de la pintura", contribución no firmada por la artista que desde el inicio declama el principio esencial de toda su obra: "La pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y a los espectadores".¹⁴

El cuadro, dividido en Color, Forma, Valores y Temas, representa un articulado intelectual de su concepción plástica. Está ilustrado profusamente con imágenes de obras de su preferencia, muchas de las cuales coinciden con las tarjetas postales que enviara a familiares y amigos durante sus viajes.

Con respecto al color, la artista indicará su predilección: "Rosa y Limón"; "Rosa y Verde"; "Rosa y Salmón", y recomendará "Pintar la Rosa: Rosa". El listado de artistas que ejemplifica el cuadro recorre desde la pintura clásica a la de sus contemporáneos, algunos de los cuales conviven con ella desde el movimiento martinfierrista: Xul Solar y Pedro Figari; otros provienen de su paso por la vanguardia española: María Goncharova, Marie Laurencin, Irène Lagut y Pablo Picasso; y los últimos, de su asidua visita a los museos europeos, como El Greco, Masolino, F. Filippo Lippi, entre otros.

En cuanto a la sección dedicada a la forma, Norah indicará: "La elección de las formas [estas deberán ser] las definidas y plenas". Y, entre ellas, como si viéramos la desconstrucción de su propia obra, preferirá, "las manzanas, las guitarras, las casas, las mujeres, los cántaros, y también el cilindro, el cubo, la pirámide, la esfera y el cono". A modo de advertencia nos indicará "Evitar los objetos desdibujados, las telarañas y el color gris". Las obras ejemplificadas para su definición de forma alcanzan a los artistas Masolino -Tommaso di Cristoforo Fini-, Andrea Orcagna, Rousseau "El aduanero" y Pablo Picasso.

"Nueve dibujos y una confesión: Lista de las obras de arte que prefiero" se publicó en el diario *La Nación* el 12 de agosto de 1928 y, como su título lo indica, en el mismo se reproducen nueve dibujos de la artista. Tras el cuadro sinóptico de la pintura y otros documentos

12. Manuscrito de Norah Borges fechado el 30 de noviembre de 1925 en dos folios de papel color anaranjado numerados: Carta 24, colección privada.

13. Ramón Gómez de la Serna, *Norah Borges*, Buenos Aires, Losada, 1945.

14. *Martín Fierro*. Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre, nº 39, Buenos Aires, marzo de 1927.

personales, Norah recurre a su metodología de listados como una fuente para interpretar su propio arte:

Los juguetes populares de cartón pintado.
 Las muñecas de aserrín con enaguïtas almidonadas.
 Los mates de plata con un pajarito.
 Los nacimientos de yeso policromado.
 Los títeres vestidos de tarlatán o de zarza.
 Los cuadros de Picasso.
 Las antiguallas: las fotografías de 1880, los antiguos figurines de moda de 1860, las estampas coloreadas con colores vivos de calcomanía (Pablo y Virginia, unas niñas con pamelas de paja de Italia y guirnal-das de flores, en un paisaje de las Antillas).
 Los frescos de “La Historia de Herodes” de Masolino.
 Los cuadros de Abraham Ángel y los niños mexicanos.
 Los altares barrocos de las iglesias de Portugal.
 Los abanicos isabelinos donde está pintado un niño jugando al aro.
 Los cuadros del Greco (rosa, gris, amarillo).
 Las cajitas de música, con una sola pieza.
 Los herbarios y las colecciones de mariposas.
 Los gráficos de Santa Rosa de Lima: corazones y palomas,
 Las casas blancas de Le Corbusier,
 Los cuadros celestes y rosados de Irene Lagut,
 Las casas de Buenos Aires con alegorías de yeso: columnas, el cuerno de la abundancia, sirenas,
 Las manos de bronce de los llamadores,
 Los carritos de los panaderos, que tienen pintados hermosos pájaros y manos entrelazadas con una rosa,
 Los trajes de lentejuelas de los acróbatas,
 Los trajes de luces y las medias color rosa de los toreros. Y los globos terrestres de cartón con ese delicioso celeste de los mares.

Correspondencia: aproximación a un archivo transatlántico

Norah Borges conoció a Guillermo de Torre en Madrid, en 1920. Un largo noviazgo protagonizado por los dos jóvenes ultraístas fue el origen de una ininterrumpida correspondencia, en su mayoría com-puesta por tarjetas postales que forman un archivo visual y sentimen-tal de los dos personajes.

La tarjeta postal, surgida hacia 1870, se consolidó como vehículo de comunicación en 1901, cuando la Unión Postal Universal reguló sus dimensiones –9 x 14 cm–, y el costo del envío se redujo a la mitad de

una carta común. La aparición de las tarjetas postales coincide con el esplendor de la era de los grandes viajeros. Mientras crecía la popula-ridad de la tarjeta postal, impresores y editores convocaban a grandes fotógrafos, cuyo legado es hoy un archivo de la imagen y de la memoria.

El primero de marzo de 1980, Norah Borges escribe en un papel membretado de Guillermo de Torre: “Escribo estas líneas para juntar tantas sensaciones dispersas”. Se cumplía el noveno aniversario de la muerte de su marido. En ese texto, la artista repasa su vida con Guillermo y confiesa haber encontrado sus diarios, sus poemas y sus tarjetas desde que se conocieron en Madrid, en 1920, hasta su casa-miento en Buenos Aires, en 1928; una correspondencia de siete años, “7 años de amor a través del mar”.

Norah confiesa en el texto que Guillermo quiso que ese inter-cambio epistolar se titulara *Las manos juntas*, como esa imagen de muchas de las pegatinas que Norah incluyó en sus collages: dos ma-nos multicolores, juntas, que a manera de viñeta adornan sus obras, o como las manos de bronce de los llamadores, citados como uno de sus objetos favoritos.

La compilación de cartas, poemas y postales permanece aún como un libro inédito, y fue realizada por Domingo Ródenas de Moya, pro-fesor de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, reciente autor de una edición crítica del poemario *Hélices*, de Guillermo de Torre. El académico trabajó en el archivo de la familia Borges, donde se custodia esta correspondencia, junto con el nieto de la artista, Félix María de Torre Borges y Crespo. Según los autores, para la publicación de los poemas amorosos, “Norah pergeñó un índice dividido en doce capítu-los, entre poemas y secciones poéticas”, ilustradas con las postales que intercambiaron ella y de Torre en Europa y en el cruce transatlántico.

Antes de conocer a Guillermo, Norah fue una asidua escritora de tarjetas postales –dirigidas especialmente a su abuela Fanny– mien-tras vivió en Europa junto a su familia durante la Gran Guerra. El anecdotario que fluye de esas postales reconstruye fehacientemente los gustos, los descubrimientos y las decisiones de la entonces alum-na de dibujo y pintura. En su paso por París observa desde el balcón del hotel al hermano de Isadora Duncan pasear en bicicleta; compa-rtar sus cuadros favoritos del Museo del Prado a través de una delicada selección de postales –las que escribe indistintamente en español e inglés–, mientras hace mención de que un distraído Georgie aprove-cha sus ratos libres para leer tirado en el suelo.

Entre las múltiples tarjetas de ese primer viaje a Europa, y a modo de ejemplo de su actividad epistolar, el 24 de agosto de 1914, desde Ginebra, le escribe una postal a su abuela, enviada a la calle Serrano 2135, en Palermo, el hogar de la familia. En ese breve texto, Norah le cuenta que la casa que habitan se encuentra frente a la iglesia rusa de la ciudad, y acompaña el texto con un meticuloso dibujo en tinta del barrio de Plainpalais.

El vínculo intelectual con Guillermo se establece desde el inicio de la relación. Encontrándose nuevamente en Mallorca junto a su familia, recibe del escritor una postal, el 15 de noviembre de 1920, en la que este le agradece los elogios recibidos por el Manifiesto ultraísta Vertical, recientemente publicado por la revista *Grecia* e ilustrado por Norah:

Enchanté que je suis querida Norah ante sus palabras tan cordiales y sagaces por mi “Vertical”.¹⁵ Puede Ud. Enviar ya directamente a nombre de “Reflector”,¹⁶ Palace Hotel sus dibujos pequeños en forma de grecas, cabeceras y remates para cada página que entran todos.

Tal como lo señalan Irene García Chacón y Fran Garcerá:

(...) en su lucha por la profesionalización de la actividad artística, las creadoras de la primera mitad del siglo XX desarrollaron múltiples y diversas estrategias. Una de estas estrategias principales consistió en valerse de unas determinadas redes artísticas. La correspondencia epistolar, que en la época jugó un papel esencial a la hora de tejer estos lazos estéticos, supo- ne una herramienta de inestimable valor para documentar dichas redes.¹⁷

Teniendo en cuenta que la figura de Norah Borges circunda personalidades literarias de la talla de su hermano, Jorge Luis, y de su marido, Guillermo de Torre, la documentación relativa a la artista muchas veces debe ser buscada en el seno de los archivos dedicados a los dos escritores. Además de estos vínculos familiares, Norah mantuvo estrechas relaciones personales con escritoras como Gabrie-

la Mistral, Carmen Conde, Luisa Sofovich y Silvina Ocampo, entre muchas otras.

Con respecto a Gabriela Mistral, Norah la conoció en Madrid, previo al estallido de la Guerra Civil, cuando la escritora chilena se desempeñaba como diplomática en la capital española. De esa relación surgió la amistad con Carmen Conde, a quien la artista argentina le ilustró el libro *Júbilos*,¹⁸ publicado en Murcia, con prólogo de Gabriela Mistral. Con respecto a la correspondencia con la poeta chilena, las mencionadas Chacón y Garcerá señalan que en ella se distinguen: “huellas de la solidaridad artística femenina”.

La Biblioteca Nacional de Chile es la institución que guarda gran parte del legado de Gabriela Mistral, recibido a través de una donación en 2007 de Doris Atkinson, sobrina de Doris Dana, amiga estadounidense de la poeta a quien le dejó escritos, obras inéditas, cartas sin publicar y objetos personales. En ese legado se conserva una correspondencia en la que se alternan episodios de la vida privada, de cuyos textos se desprende la amistad de las dos mujeres. Se encuentran, por ejemplo, una carta con papel membretado de Guillermo de Torre, fechada en Madrid en 1935, en la que Norah se disculpa por no poder ir a la casa de Gabriela por encontrarse enferma; o una esquila de 1945 en la que Norah felicita a Gabriela por haber recibido el Premio Nobel.

En 1948, y desde Buenos Aires, Norah Borges y Guillermo de Torre le escriben a Gabriela expresándole su dolor por la muerte de Yin Yin, apodo de su sobrino Juan Miguel. En el mismo año, Norah Borges le escribe a la poeta comentándole detalles sobre el encarcamiento al que fue sometida, su reciente liberación y su regreso a casa. Este episodio, raramente mencionado por Norah, y muy comentado por su hermano, corresponde a la detención sufrida junto a su madre, a Victoria Ocampo y a Adela Grondona por entonar el Himno Nacional al cruzarse en la calle Florida con una manifestación a favor de la reforma constitucional. Las anécdotas de Norah durante la detención en el Buen Pastor fueron recordadas por Adela Grondona en su libro *El grito sagrado*,¹⁹ ilustrado por nuestra artista, en el que destaca que Norah enseñaba a las otras presidiarias –a quienes toma-

15. Guillermo de Torre, “Vertical, Manifiesto Ultraísta”, revista *Grecia*, suplemento del N° 50, Madrid, noviembre 1920.

16. *Reflector*, revista ultraísta cuyo único número se publicó en diciembre de 1920 en Madrid, y cuyos principales colaboradores fueron: Gerardo Diego, Adolfo Salazar, Guillermo de Torre, Juan Ramón Jiménez, Jorge Luis Borges, Ramón Gómez de la Serna y Francisco Vighi. El diseño de tapa estuvo a cargo de Rafael Barradas, y Norah Borges ilustró la revista.

17. Irene García Chacón y Fran Garcerá, “Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah de Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)”, *Investigaciones feministas*, n° 9, Universidad Complutense de Madrid, junio 2018.

18. Carmen Conde, *Júbilos*, Gabriela Mistral (pról.), Norah Borges (grabados), Murcia, Sudeste, 1934.

19. Adela Grondona, *El grito sagrado (30 días en la cárcel)*, Buenos Aires, Ediciones Francisco A. Colombo, 1957.

ba como modelos, con sus camisones grises y saltando en la cama— a pintar ángeles.

El legado de la biblioteca chilena también contiene artículos de prensa, entre los que merece destacarse el texto de Gabriela “Norah Borges, la argentina”, publicado en el diario *El Mercurio*,²⁰ acompañado del texto original mecanografiado y firmado, y con anotaciones ológrafas. En el mismo, la escritora invita a Norah a que se dedique a ilustrar libros infantiles.

En la permanente dispersión de su documentación, tanto las instituciones académicas como los coleccionistas particulares han conservado aquellos papeles vinculados a Norah Borges más por ser la hermana de Jorge Luis Borges que como fuente para analizar su vida y obra.

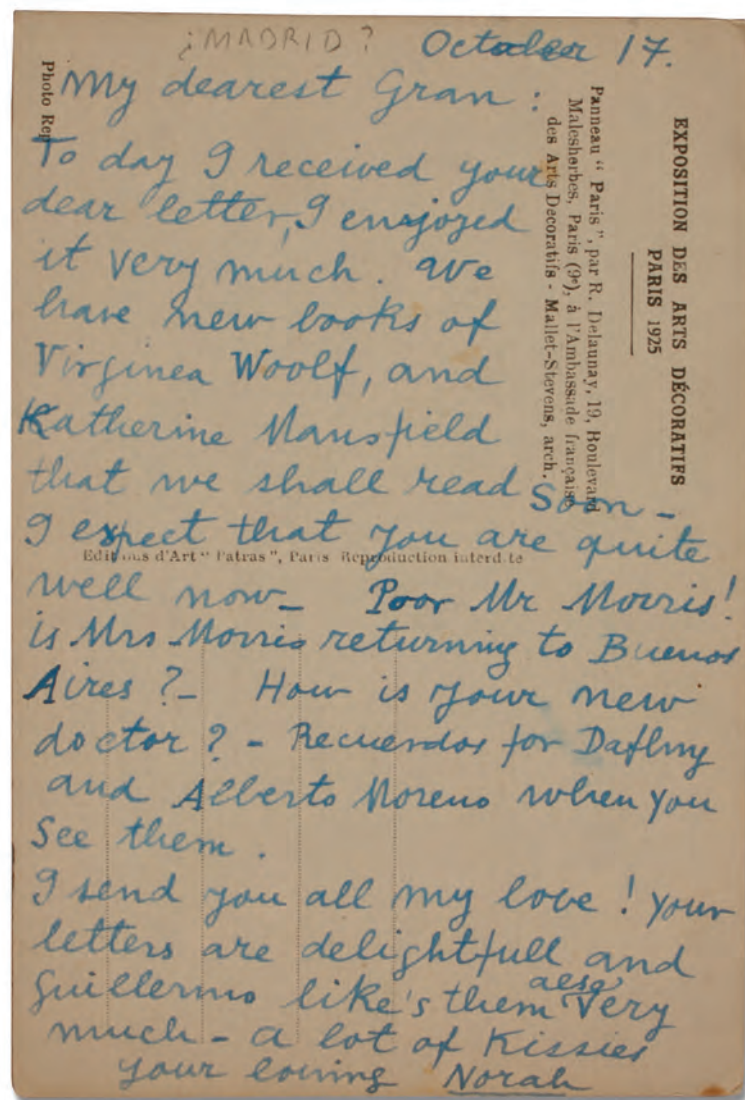
Alejandro Vaccaro, coleccionista y biógrafo del escritor, compró en 2001 una correspondencia a la rama uruguaya de la familia. La colección de cartas entre Leonor Acevedo de Borges, madre de los hermanos, y su prima, Esther Haedo de Amorim, abarca cuatro décadas de la vida de los Borges-Haedo; de ese intercambio surgen las preocupaciones de Leonor por la salud de su hijo, el ascendente reconocimiento de su carrera literaria, y unos pocos detalles vinculados a Norah.

En cuanto a la correspondencia dispersa de Norah Borges, la Profesora Linda S. Maier,²¹ de la Universidad de Alabama, realizó una investigación de la correspondencia inédita de la artista. Su estudio destaca las setenta y ocho cartas que entre 1932 y 1960 Norah Borges le envió a la misma destinataria de las cartas anteriormente citadas, su prima Esther Haedo de Amorim. Esta correspondencia se encuentra en la Hesburgh Library de la Universidad de Notre Dame en los Estados Unidos. En muchos de esos documentos se adjuntan pequeñas notas de su marido Guillermo de Torre dirigidas al escritor Enrique Amorim, de las que se desprenden vinculaciones literarias entre el crítico y el autor uruguayo.

Asimismo, la profesora Maier hace referencia a la incorporación, muchas veces, por parte de Norah, de catálogos de sus exposiciones

20. Gabriela Mistral, “Norah Borges, la argentina”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19 de febrero de 1935.

21. Linda S. Maier, “La correspondencia inédita de Norah Borges”, en *Variaciones Borges*, vol. 34, Borges Center, University of Pittsburgh, julio 2012, en <https://www.jstor.org/stable/24881683/>, acceso 8 mayo 2023.



Tarjeta postal de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, enviada por Norah Borges a su abuela Fanny Haslam, Madrid, 17 de octubre sin año

para promover su obra entre su familia uruguaya. También merecen destacarse los comentarios, que abundan en esa correspondencia, referidos a sus vínculos artísticos con otras mujeres creadoras, como Irène Lagut y la poeta María Clemencia López Pombo, con quien Norah mantuvo una estrecha amistad. María Clemencia se convirtió en grabadora por inducción de Norah, mientras la poeta la persuadía de que escribiera poemas ultraístas para ser incor-

porados en las antologías que coordinaba su hermano Jorge Luis. Como lo señala Patricia Artundo,

ambas mujeres compartieron espacios de circulación impresa y que no solo integraron, sino que ellas mismas activaron redes que comprometieron a varios países de América Latina: Argentina y Perú, pero también Uruguay y Brasil.²²

De ese intercambio, se deduce la existencia de una red de publicaciones latinoamericanas de vanguardia, entre las que se cuentan *Amauta*²³ y la *Revista de Antropofagia*.²⁴ Cabe señalar la ilustración de María Clemencia en la entrada correspondiente a *Macunaíma*, de Mario de Andrade, en el segundo número de la revista de vanguardia brasileña.

Dibujos, impresos y revistas relacionados con María Clemencia se encuentran en el Archivo Xul Solar y complementan un capítulo fundamental para la comprensión de ambas artistas a través de sus relaciones artísticas y su motivación en la proyección y participación de las publicaciones de vanguardia.

Carlos García, crítico literario argentino residente en España, publicó la correspondencia entre Federico García Lorca y Guillermo de Torre. De las numerosas cartas que intercambiaron los dos escritores, algunas de ellas contienen, como ya hemos señalado en otras correspondencias de Guillermo, intervenciones de Norah. Como adendas a esas misivas, Norah, con su estilo fugaz y afectuoso, alude a través de breves referencias a la obra de Federico como dibujante. En las cortas frases de esta correspondencia, Norah elogia las sirenitas del poeta, figuras recurrentes en la obra de la artista.²⁵ En la colección del matrimonio se encontraban algunos

dibujos del andaluz, los que Norah regalaba posteriormente a sus amigos, como fue el caso de un dibujo obsequiado a su amiga María Clemencia. Federico también recibió al menos dos dibujos de la artista, que se encuentran en la Fundación Federico García Lorca, en Granada, y los cuales fueron exhibidos en la exposición conmemorativa del centenario del nacimiento del poeta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con curaduría de la académica española Estrella de Diego.

Norah y Guillermo coincidieron con Federico en los cursos de Santander de la Universidad Internacional,²⁶ en 1934, donde conocieron a Miguel de Unamuno. El poeta se encontraba en esa ciudad acompañando al teatro de La Barraca. En una entrevista que el especialista español en vanguardias Juan Manuel Bonet le realizó a Norah en Buenos Aires, “Hora y media con Norah Borges”, la artista le señaló al crítico que: “Con Lorca coincidimos en una ocasión en Santander, a donde él había llegado precisamente con La Barraca. También estaba allí Miguel de Unamuno: qué ser maravilloso!!!”.²⁷

Tras ese encuentro, Lorca convocó a Norah Borges para que diseñara, para La Barraca, el vestuario y la escenografía de la *Égloga* de Plácida y Victoriano, de Juan del Encina, que se representó el 13 de agosto de 1934. Citado por Luis Sáenz de la Calzada,²⁸ Lorca se refiere a la presencia de Norah en la obra destacando que los

(...) figurines diseñados por la pintora argentina fueron los auténticos protagonistas del montaje; ellos por sí solos marcaron la escenografía de la obra, invitando al público a imaginar y soñar con casa, prados, árboles y rebaños pastoriles en un ejercicio que conceptualmente llevaría a la abstracción.

La búsqueda de documentación que incluya la figura de Norah Borges, como señalamos, conduce a otros personajes del arte y, especialmente, de la literatura, donde nuestra artista se asomaba con

22. Patricia Artundo, “Norah y María Clemencia”, en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2020.

23. *Amauta* fue una revista peruana de vanguardia, fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui. Su primer número apareció en septiembre de 1926. Los objetivos de la publicación fueron expresados de este modo: “Esta revista, en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los autores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios”. En *Amauta* colaboró la poeta argentina Nydia Lamarque.

24. Revista editada por Oswald de Andrade, Raul Bopp, Antônio de Alcântara Machado y otros, publicada en San Pablo, durante 26 números, entre mayo de 1928 y febrero de 1929.

25. Ricardo Molinari, *El pez y la manzana*, Buenos Aires, Cuadernos del Plata, 1929. El libro contiene un retrato del autor e ilustraciones de Norah Borges con motivos de sirenas.

26. Fernando de los Ríos, ministro durante la II República española, fundó la Universidad Internacional de Verano de Santander en 1932 con el objetivo de internacionalizar la educación universitaria en un espacio de convivencia de alumnos españoles y extranjeros.

27. La entrevista completa está reproducida en el catálogo *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, op. cit., pp. 64-66.

28. Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998.

su timidez habitual. Carmen Conde y Antonio Oliver fueron amigos personales del matrimonio De Torre-Borges. La intensa tarea llevada a cabo por el escritor y crítico español, su entusiasmo permanente por teorizar sobre los movimientos de vanguardia y sus ensayos sobre la literatura española lo convirtieron en un interlocutor activo que trascendió los vínculos de la literatura de su país hacia Latinoamérica. El archivo Conde-Oliver se encuentra en el Ayuntamiento de Cartagena y en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid. Desde 1933, Carmen Conde y Norah Borges establecen, como mencionamos, una amistad que se consolidó cuando la escritora y la artista colaboraron en el poemario *Júbilos*, de 1934, ilustrado por Norah.

Las ya citadas investigadoras, García Chacón y Garcerá,²⁹ se refieren a la correspondencia entre estas dos mujeres como un “hábito que intensifica la formación de una comunidad solidaria tanto personal como profesional”. Sobre las cartas, también harán referencia a una dependencia epistolar –me atrevo a añadir– de Norah con su marido Guillermo ya que la artista agrega a las cartas mecanografiadas por Guillermo comentarios manuscritos dirigidos a la poeta.

Los cuatro amigos compartirán otro proyecto conjunto cuando son convocados para participar en el *Almanaque literario* de 1935. La publicación cuenta con una ilustración de Norah y la inclusión de un santoral transformado con los signos del zodiaco. Guillermo de Torre colabora con distintas críticas literarias al igual que Oliver, mientras Carmen Conde contribuye en la edición del *Almanaque* con una serie de encuestas literarias.

La publicación del *Almanaque* será la despedida de los cuatro amigos ya que Norah y Guillermo, en la antesala de la Guerra Civil, parten a París para luego instalarse en Buenos Aires. Guillermo ocupará en el país un destacado lugar en la editorial dirigida por Gonzalo Losada. La correspondencia con él se acentúa con ofrecimientos de publicación en nuestra capital, protagonista del exilio cultural español. No siempre, como lo destaca Pablo Rojas en su compilación y análisis de la correspondencia,³⁰ esos libros salieron de la imprenta

29. Irene García Chacón y Fran Garcerá, “Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)”, *Investigaciones Feministas*, Madrid, 2018, pp. 29-46, en <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/56000/4564456547484/>, acceso 8 de mayo de 2023.

30. Carlos García y Pablo Rojas (editores), *DOSSIER Guillermo de Torre*, Madrid, Albert Editores, 2019.



Fotografía de Norah Borges y Guillermo de Torre en la terraza de su departamento de Madrid, 1932

debido a las dificultades económicas de la editorial y la escasez de papel entre las décadas del cuarenta y cincuenta.

Fragmentación: Norah Borges en los archivos locales

La documentación de Norah Borges en la Argentina está concentrada en tres ámbitos: la Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de la Artes Visuales, el Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub, la familia De Torre Borges y coleccionistas particulares.

Con respecto a la Fundación Espigas, la donación de catálogos, revistas y otros documentos permite acceder a un material muy valioso referido a distintas exposiciones, tanto individuales como colectivas, de las que participó Norah Borges. A través de un accesible sistema de búsqueda, el material existente sobre la artista se encuentra catalogado bajo su nombre. Los primeros catálogos de la Asociación Amigos del Arte, las muestras en las galerías porteñas: Viau, Witcomb, Bonino, Van Riel, Rubbers, entre otras, y numerosas publicaciones periódicas, como la revista *Saber Vivir*, en la cual Norah colaboró como ilustradora, permiten trazar la trayectoria expositiva de la artista en Buenos Aires.

Una carpeta de recortes personales, correspondiente a los primeros años de su vida artística, resulta de notable interés para el investigador ya que reúne, entre otros documentos, recortes de sus grabados en madera publicados en la revista española de vanguardia *Grecia*, las primeras críticas de su obra aparecidas en la revista *Martín Fierro* y otras publicaciones de la década de 1920 y 1930, tanto de nuestro país como de España.

Con respecto al Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub, el artista conservó entre sus papeles la carta astral de Norah Borges y numerosas invitaciones y catálogos de sus exposiciones, muchos de ellos con intervenciones propias. La institución cuenta con dos retratos del artista realizados por Norah Borges.

Con respecto a la familia De Torre Borges, conservan una atractiva documentación de la artista, que consiste en bocetos de muchas de sus obras –especialmente las creadas hacia los años cincuenta y sesenta– y cuadernos de dibujos con precisas anotaciones que habrán sido guías y ayudamemorias para muchos de sus futuros cuadros, testimonios esenciales para el estudio del avance de sus proyectos.

Entre la documentación, también se encuentra una carpeta con recortes, similar a la existente en el Archivo Espigas, cuyo contenido son reproducciones impresas de las obras con indicaciones referidas a los propietarios de las mismas y recortes de prensa con críticas sobre sus exposiciones (no siempre ordenadas cronológicamente). Entre esos testimonios, vale destacar la crónica del poeta español Lorenzo Varela, de 1944, impulsor de la revista argentina del exilio español, *De Mar a Mar*, y de la que Norah participó como ilustradora.

31. Javier Moscarola, Francisco Roca y Leandro Castelao, *Norah Borges: Fuera de Registro*, Miguel de Torre Borges (pról.), Buenos Aires, Flecha Books, 2022.

La carpeta, reproducida en un reciente libro titulado *Norah fuera de registro*³¹ nos permite observar muchos de sus cuadros hasta hoy desaparecidos o al menos de paradero desconocido. Un retrato de Marcel Proust tomando el té con una magdalena, de 1947, nos remite a la tradición que casi todas las noches el matrimonio De Torre Borges realizaba antes de dormir: la lectura de un fragmento de *En busca del tiempo perdido*.

Por último, resulta ineludible en un trazado del archivo imaginario de Norah Borges hacer referencia a su tarea como ilustradora de libros. Desde el primer poemario de su hermano, *Fervor de Buenos Aires*, en 1923, hasta las numerosas tapas ilustradas de los libros de su amiga Silvina Ocampo, la artista ilustró alrededor de setenta libros. De su autoría es la ilustración de tapa de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, publicado 1940, en la que representó la isla de la novela retomando el diseño de sus clásicas cartografías, que forman parte, en sí mismas, de un atlas artístico motivado por los viajes y las lecturas.³²

Ante la imposibilidad de cuantificar el archivo de Norah Borges podríamos arribar a un número ideal introduciendo su nombre en comillas en un buscador electrónico. Las coincidencias en ese caso alcanzarían los 41.600 resultados.

Norah Borges, la silenciosa constructora de su archivo, jamás hubiese imaginado que las carpetas, bocetos, postales, cartas y escritos se hubiesen multiplicado de esa manera exponencial en un mundo virtual. De esa manera, y parafraseando al historiador del arte Hal Foster, el archivo funciona como un portal posible entre un pasado incompleto y un futuro reabierto.

Bibliografía:

ACO: Archivo Conde-Oliver

AFE: Archivo Fundación Espigas

AXS: Archivo Xul Solar

AA. VV., *Martín Fierro. Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre*, n° 39, Buenos Aires, marzo de 1927.

ARTUNDO, Patricia, *Norah Borges, Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires,

32. Para las cartografías de la artista, véase May Lorenzo Alcalá, "Cartografías y modernidad. Los mapas desconocidos de Norah Borges", *Transiciones*, n° 2, Mar del Plata, febrero de 2003, pp. 100-111.

- Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo, *La Polémica Reverdy-Huidobro. Origen del Ultraísmo*, Buenos Aires, Devenir, 1964.
- BAUR, Sergio, *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2020.
- BERGÉS, Consuelo, “Una Exposición de Norah Borges”, *La gaceta literaria*, n° 95, Madrid, diciembre 1930.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995.
- BONET, Juan Manuel, *El ultraísmo y las artes plásticas*, cat. exp., Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 1996.
- BORGES, Jorge Luis, *Norah. Con quindici litografie di Norah Borges*, Milán, Edizioni Il Polifilo, 1977.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los ismos*, Barcelona, Argos, 1949.
- CONDE, Carmen, *Júbilos*, Gabriela Mistral (pról.), Norah Borges (grabados), Murcia, Sudeste, 1934.
- CORRAL, Stanton, *Revista Proa 1924-1926. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Editorial Biblioteca Nacional, 2011.
- DE DIEGO, Estrella, *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*, cat. exp., Madrid, Fundación Mapfre, 1999.
- DE LA CALZADA, Luis Sáenz, *La Barraca. Teatro universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998.
- DE TORRE, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio editor, 1925.
- DE TORRE, Guillermo, “Vertical, Manifiesto Ultraista”, revista *Grecia*, suplemento del N° 50, Madrid, noviembre 1920.
- GARCÍA, Carlos, *Federico García Lorca-Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad*, Madrid-Frankfurt del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- GARCÍA CHACÓN, Irene; Fran GARCERÁ, “Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)”, *Investigaciones Feministas*, Madrid, 2018.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Norah Borges*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- GRONDONA, Adela, *El grito sagrado (30 días en la cárcel)*, Buenos Aires, Ediciones Francisco A. Colombo, 1957.
- LANGE, Norah, *Estimados congéneres*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- LORENZO ALCALÁ, May, *La vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.
- LORENZO ALCALÁ, May, “Cartografías y modernidad. Los mapas desconocidos de Norah Borges”, *Transiciones*, n° 2, Mar de Plata, febrero de 2003.
- LORENZO ALCALÁ, May; Sergio BAUR, *Norah Borges: mito y vanguardia*, cat. exp., Neuquén, Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, septiembre-octubre 2006.
- MAIER, Linda S., “La correspondencia inédita de Norah Borges”, en *Variedades Borges*, vol. 34, Borges Center, University of Pittsburgh, julio 2012.
- MALCOM, Janet, *La mujer en silencio. Sylvia Plath & Ted Hughes*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Taccuini, 1915/1921*, Roberto Bertoni (ed.), Bolonia, Società editrice il Mulino, 1987.
- MISTRAL, Gabriela, “Norah Borges, la argentina”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19 de febrero de 1935.
- MOLINARI, Ricardo, *El pez y la manzana*, Buenos Aires, Cuadernos del Plata, 1929.
- MOSCAROLA, Javier; Francisco ROCA y Leandro CASTELAO, *Norah Borges: Fuera de Registro*, Miguel de Torre Borges (pról.), Buenos Aires, Flecha Books, 2022.
- OCAMPO, Victoria, *Autobiografía VI: Sur y Cía.*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1984.
- PEREDA VALDÉS, Idelfonso, *Antología de la moderna poesía uruguaya*, Buenos Aires, El Ateneo, 1927.
- PEREDA VALDÉS, Idelfonso, *La guitarra de los negros*, Montevideo-Buenos Aires, La Cruz del Sur-Martín Fierro, 1926.
- QUIJANO, Ana María, *Norah Borges, casi un siglo de pintura*, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, julio-agosto 1996.
- ROSSI, Attilio; Horacio CÓPPOLA; Grete STERN, *Cómo se imprime un libro, Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*, Madrid, Instituto Cervantes/Fundación Luis Seoane, 2018.
- SALAS, Horacio, *Revista Martín Fierro 1924 1927. Edición Facsimilar*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- STEPÁNOVA, María, *En memoria de la memoria*, Madrid, Acantilado, 2021.
- VIDELA, Gloria, *El ultraísmo. Movimientos Poéticos de Vanguardia en España*, Barcelona, Gredos, 1976.
- WIESENTHAL, Mauricio, *El Mundo - La Lectura*, Madrid, 2022

Sergio BAUR. Profesor en Historia y diplomático de carrera. Académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Fue profesor adjunto en la Cátedra de Historia Latinoamericana I de la Universidad de Belgrano y de Gestión cultural en el exterior en el Instituto del Servicio Exterior de la Nación. Ha dictado cursos y seminarios en instituciones académicas de Argentina, España, Estados Unidos y Egipto. Durante su gestión diplomática trabajó en la promoción de la cultura argentina en el exterior. Fue comisario del pabellón argentino en la Bienal de Venecia en 2005, 2007, 2009, 2011 y 2019 y Director de Asuntos Culturales de la cancillería entre 2018 y 2020, además de curador de distintas exposiciones en Europa y Argentina. Ha contribuido con textos y artículos para catálogos y publicaciones en el Museo Nacional de Bellas Artes, Americas Society de NY (2012), Museo Reina Sofía de Madrid (2002-2004). En 2010 y 2012, realiza las exposiciones “La Revista Martín Fierro en las artes y en las letras” y “Claridad, la vanguardia en lucha” en el Museo Nacional de Bellas Artes, respectivamente. En 2019, la exposición “Norah Borges, una mujer en la vanguardia” en ese mismo museo. En el Museo Lenbachhaus und Kunstbau de Munich (2021), colabora en la muestra Group Dynamics – Colectivos del Período Modernista. Fue agregado cultural en la Embajada Argentina en España, Embajador de la República en Túnez y Egipto. Desde 2021 se desempeña como Embajador de la República en Finlandia.

ARCHIVOS Y UNIVERSIDADES

— DÍEZ FISCHER - GIUNTA

— PAZ

ARCHIVOS DE ARTE, PROBLEMAS Y PROPUESTAS

AGUSTÍN DíEZ FISCHER - ANDREA GIUNTA

RESUMEN

Los archivos han adquirido un rol central en el arte latinoamericano: hoy se procesan, se venden, se exponen, y tienen un protagonismo inédito que atraviesa la actividad de curadores, historiadores, museos y coleccionistas. Sin embargo, estas nuevas dinámicas afectan al acceso a los documentos, a la preservación del patrimonio y a la producción de conocimiento. Este artículo recorre e indaga sobre esas problemáticas, describiendo los desafíos contemporáneos y analizando dos casos específicos: el fondo Jorge Romero Brest y la creación de la Fundación Espigas. Finalmente, plantea algunas posibles respuestas ante la situación actual de los archivos de arte en América Latina.

El siglo XX ha sido testigo de un giro archivístico que ha tenido un efecto notable en el campo del arte. Los archivos se procesan, se compran y se venden, se exponen, y también se incorporan en las poéticas de las y los artistas.¹ Si observamos el arte argentino, los documentos de archivos han sido usados para analizar la lógica de los símbolos y el poder (archivo Caminante), para actualizar pensadores del pasado (la serie Gráfica Política de Magdalena Jitrik), para reflexionar sobre los traumas y legados de la dictadura y los derechos humanos (la exposición *Identidad* realizada en el Centro

Cultural Recoleta en 1998). Podríamos citar muchos otros ejemplos. Pero lo que aquí nos interesa es detenernos en el giro archivístico en un sentido más literal, vinculándolo a la existencia física de los archivos.

Hemos sido testigos de los debates que provocó la venta de una parte del archivo del artista argentino Juan Carlos Romero. Pero si los archivos se ofrecen en el mercado, si los artistas no establecen qué hacer con los registros que documentan su vida y su obra, si el Estado no regula la venta y la salida del país, ¿puede enfocarse el problema en quienes venden, comercializan y/o adquieren archivos? La venta de documentos ha significado una fuente de recursos para los artistas y sus herederos, pero al mismo tiempo ha generado la dispersión de documentos que pertenecían a archivos, hoy imposibles de reconstruir. A su vez, los documentos han pasado a colecciones públicas y privadas, y esto ha ayudado a expandir una perspectiva que valoriza la importancia de la preservación de la memoria cultural. Sin embargo, también ha generado un aumento del valor económico de los documentos, afectando su acceso, su circulación, y el funcionamiento general de las instituciones que preservan fondos y colecciones.

Como en toda actividad humana, en los archivos confluyen derechos en conflicto. Por ejemplo, el derecho a la propiedad de un fondo documental puede contraponerse con el derecho al acceso a la información o el derecho de una comunidad a la preservación de su patrimonio cultural. El desafío es encontrar un marco normativo y desarrollar procedimientos que permitan regular y resolver esos conflictos. En este artículo, presentaremos algunas hipótesis de lectura sobre la situación actual de los archivos de arte, sus estatus legales y los problemas que plantea su circulación. Analizamos, al mismo tiempo, dos casos de estudio específicos en los que los autores estuvimos o estamos involucrados.

1. Entre la abundante bibliografía sobre el tema, véanse los importantes trabajos de Hal Foster, "An Archival Impulse". *October*, 110, 2004, pp. 3-22; Okwui Enwezor, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography, 2008; Anna María Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011. Para un estudio reciente sobre este tema, véase Sara Callaghan, *Art + Archive. Understanding the archival turn in contemporary art*, Manchester University Press, Manchester, 2022.

¿Qué es un archivo?

En este texto, vamos a utilizar la noción de **archivo** siguiendo básicamente dos definiciones. La primera, ampliamente difundida en el uso cotidiano, refiere con el término **archivo** a las instituciones que preservan fondos documentales. En el primer caso de estudio que abordaremos –la Fundación Espigas–, específicamente utilizaremos esa acepción del término.

La segunda definición es la que se identifica con la noción de **fondo** que, siguiendo las normas de descripción archivística ISAD(G),² se define como: “Conjunto de documentos, con independencia de su tipo documental o soporte, producidos orgánicamente y/o acumulados y utilizados por una persona física, familia o entidad en el transcurso de sus actividades y funciones como productor”.³

Esta definición se corresponde con el segundo ejemplo que analizaremos en este artículo –el fondo del crítico, gestor e historiador del arte argentino Jorge Romero Brest– y contiene un elemento central para la argumentación de este texto: los archivos no son un conjunto de documentos individuales, sino una agrupación documental directamente ligada a la actividad de un productor.⁴

¿Cuáles son las protecciones de los archivos en la Argentina?

Como parte del patrimonio cultural de la Nación, los archivos de arte cuentan con diversos niveles de protección, que se desprenden

2. *General International Standard Archival Description*, también conocidas como ISAD-G (Nota de ed.).

3. Consejo Internacional de Archivos, *ISAD(G) Norma Internacional General de Descripción Archivística*, adoptada por el Comité de Normas de Descripción, Estocolmo, Suecia, 19-22 de septiembre de 1999.

4. Esto se vincula a dos pilares de la archivística: el principio de procedencia y de orden originario. El primero es definido por la ISAD(G) como “Relación existente entre los documentos y organizaciones o personas físicas que los han producido, acumulado, conservado y utilizado en el desarrollo de su propia actividad”, una relación que requiere conservar el orden que esos documentos adquirieron como resultado de la actividad de su productor (orden originario). Aclaramos que la noción de **productor** puede referirse a cualquier entidad, familia o persona. El término **archivo** es también utilizado erróneamente para referir a una **colección**, pero un archivo se diferencia de una colección en tanto esta última es un conjunto de documentos acumulados en función de una característica común, sin tener en cuenta su procedencia.

de la Constitución Nacional, de pactos internacionales a los cuales el país ha suscrito y de legislación específica. En ese contexto, la Ley 25.197 (reglamentada en el decreto 843/2020), que establece la creación de un registro de bienes culturales, refiere a la noción de archivo en su definición de bienes de interés artístico, entre los que incluye “los documentos de archivos, incluidos colecciones de textos, mapas y otros materiales, cartográficos, fotografías, películas cinematográficas, videos, grabaciones sonoras y análogos”.⁵ Sin embargo, los archivos de arte enfrentan hoy riesgos específicos para los cuáles es necesario proteger los fondos documentales –y no solamente los documentos individuales– y desarrollar mecanismos ejecutivos de resolución de conflictos. Ante la venta inminente al extranjero de un archivo relevante para la historia cultural argentina, ¿quién presentaría una demanda ante la eventual salida del país de un archivo?, ¿un privado?, ¿el Estado? La salida de archivos es constante y generalmente sucede en secreto.⁶

Desde los años noventa fundaciones con recursos adquieren archivos de arte en el mundo y en nuestro país. En el siglo XXI ha surgido una nueva modalidad: la adquisición de archivos de arte latinoamericano por parte de museos (fundamentalmente museos europeos) o coleccionistas privados que carecen de condiciones de consulta, reglas públicas sobre cómo procesan los archivos, o recursos para otorgar becas de investigación. Además, muchas de estas adquisiciones se producen sin contemplar al archivo como una entidad, poniendo en riesgo la integridad del fondo ante la posibilidad de que los documentos que generan mayor interés para los coleccionistas se separen del archivo. En algunas ocasiones, como ocurre con los archivos adquiridos por la Fundación Getty y el Getty Re-

5. Ley 25.197/1999, artículo 2, inciso 7.

6. Como ejemplo de **intervenciones ejecutivas** cabe mencionar las que utilizó el Estado español ante la adquisición por el Museo de Arte de Lima del Códex Trujillo en una subasta realizada en Madrid. El Códice, realizado en Lima, central para conocer costumbres y forma de vida en esa ciudad en el siglo XVIII, salió a subasta y, una vez adquirido por el MALI, el Ministerio de Cultura español anunció que, al aplicar la Ley de Patrimonio de 1985, ejercía su derecho de tanteo y retenía las piezas –actualmente parte de la colección del Museo de América en Madrid–. El Estado español fue **ejecutivo** a la hora de intervenir en la salida del país de un bien cultural producido en América, sobre América, que considera propio. Ver la entrevista a la entonces directora del MALI, Natalia Majluf en Raúl Tola, “El Códex Trujillo es tan importante para Perú como las obras del Prado para los españoles”, *El país*, Madrid, 13 de junio de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/06/13/actualidad/1497376993_259300.html, acceso: 19 de marzo de 2023.

search Institute, se garantiza que los archivos van a ser procesados y puestos a la consulta, pero esto no es lo común en muchos de los destinos en los que terminan los archivos que salen del país.

El giro archivístico en el coleccionismo que se ha expandido durante el siglo XXI en el arte latinoamericano se ha producido, en parte, como consecuencia del giro archivístico curatorial y museográfico: si los documentos de archivos se exhiben enmarcados, se presentan como obra (incluso sus versiones digitalizadas impresas), se reproducen en los catálogos, es previsible que el mercado de arte coloque su atención sobre los archivos. Más accesibles en términos económicos que una obra (la cotización del arte latinoamericano ha crecido considerablemente en los últimos veinte años), los archivos permiten que los museos los adquieran para exhibirlos: en tanto la obra es una, y ocupa un lugar en la pared o en el espacio de la sala, los documentos de un archivo pueden desplegarse en marcos en muchas salas del museo.

Particularmente eficaz ha sido, en tal sentido, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, con exhibiciones de arte latinoamericano integradas por materiales que, hasta ser allí exhibidos, eran de archivo. Las paradojas que resultan del pasaje de los documentos de archivo a la sala de exposición fueron agudamente señaladas por Nelly Richard en una conferencia que pronunció en dicho museo en 2017. En ésta expuso hasta qué punto el montaje que el museo realizaba de la obra *El perchero* de Carlos Leppe, la descontextualizaba y la despolitizaba. Se trata de tres autorretratos, en los que el artista se representó desde una corporalidad herida y sexualmente interceptada. La obra original doblaba las fotografías en perchas. Pero digitalizadas e impresas, estas habían sido desplegadas de manera vertical sobre el muro, desintegrando la potencia crítica de la obra plegada, convertida en espectáculo museográfico, con copias nuevas, prístinas, planas, bien dispuestas en el muro.⁷

7. Nelly Richard, “Los desafíos de la circulación internacional de la memoria de resistencia crítica de los archivos del arte chileno”, conferencia magistral, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 17 de agosto de 2017, disponible en www.museo-reinasofia.es y publicado en Nelly Richard, *Reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada* (Ed. Diego Parra Donoso), Ediciones Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2020, pp. 131-175. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/178463>, acceso: 20 de marzo de 2023. También puede accederse a la presentación de este texto de Nelly Richard en 2019 en el CeDA, de Santiago de Chile, <https://www.youtube.com/watch?v=i8ADLOhPTd8>, acceso: 20 de marzo de 2023.

Hoy existe un sistema de circulación comercial de documentación que incluye museos, coleccionistas, galerías y dealers de arte. Una dinámica en la búsqueda de archivos que ha permitido recuperar la memoria de muchos y muchas artistas, así como de otros actores del campo del arte, pero también ha dado lugar a nuevas formas de expolio o extractivismo cultural. Los archivos que se trasladan a los museos europeos y norteamericanos funcionan como si fuesen factorías de las colonias dentro de las metrópolis: permiten que las exposiciones de arte latinoamericano que se realizan en estos países ya no tengan que pedir documentos a las instituciones latinoamericanas para sus exhibiciones. Dos ejemplos: el archivo Tucumán Arde que se presentó en la 29ª Bienal de San Pablo (2010) provenía del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona); los documentos que se exhibían en la exposición *Torres García: un moderno en la arcadia* realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el espacio Fundación Telefónica de Madrid (2016) provenían del Archivo Lafuente de la ciudad de Santander.⁸

En síntesis, las consecuencias dramáticas del giro archivístico del coleccionismo son múltiples y aquí solo enumeramos algunas: 1. Con la privatización de los archivos estos se vuelven inaccesibles para los investigadores; 2. Con la venta se produce la selección y fragmentación de los archivos alterando la lógica que les dio la actividad de su productor y su integridad (una vida, una obra que estallan en los múltiples fragmentos de cada operación de privatización); 3. La exportación produce una pérdida definitiva de archivos fundamentales para conocer los procesos artísticos y culturales del país.

¿De qué hablamos cuando hablamos de archivos en riesgo?

Archivos en riesgo es una terminología amplia que puede remitir tanto a las condiciones de conservación o de manipulación de documentos individuales, como a la preservación y el uso de un archivo como una agrupación documental específica. También puede aplicarse para referir a una situación de riesgo financiero o supervivencia de una institución que se dedica a custodiar fondos y colecciones. El término **riesgo** aplica así a una amplia variedad de aspectos, entre los cuales se encuentran, de forma no excluyente, los siguientes:

a. La incorrecta manipulación de los documentos, por ejemplo,

8. Ver <https://archivolafuente.com/exposicion/joaquin-torres-garcia-un-moderno-en-la-arcadia-62/>, acceso: 20 de marzo de 2023.

por la falta de conocimiento especializado –aspecto que afecta a todas las actividades involucradas en la cadena de procesamiento de archivos–.

- b. Las inadecuadas condiciones de preservación y acceso, por falta de personal, de la tecnología necesaria o de las condiciones edilicias. Esto puede afectar desde las salas de depósito hasta el espacio de consulta. El riesgo puede ser respecto de la integridad, de la seguridad, etc.
- c. El incorrecto procesamiento de un fondo. Por ejemplo, por la falta de seguimiento de la cadena de custodia de los documentos cuando se incorporan al acervo, la errónea identificación de un archivo, la no preservación del orden original de un fondo documental, etc.

¿Cuál es el riesgo de la venta de archivos al extranjero?

La venta o el traslado de los archivos al extranjero tienen consecuencias directas sobre el patrimonio cultural. La primera de ellas afecta al **acceso**: dificulta la consulta de esos documentos por las personas que forman parte de la comunidad donde fue creado. A su vez, afecta al diálogo que ese archivo puede tener con otros fondos y colecciones documentales conservados en ese país. En ese sentido, existe también una pérdida, imposible de cuantificar, de las posibilidades futuras que la investigación sobre ese archivo podría haber creado.

Hay otra consecuencia directa vinculada a la **preservación**: la pérdida del orden original del archivo si este no es correctamente manipulado y procesado. El archivo es más que la suma de documentos originales, es una entidad que surge como resultado de la actividad de un determinado productor, ya sea artista, asociación, crítico o institución. Este segundo riesgo es muchas veces mayor que el que afecta a la integridad del documento individual. Cuando un archivo es comprado por un particular extranjero, es raro que el documento esté en riesgo. Quien lo compra es consciente del valor simbólico y económico que tienen los documentos que adquiere. Sin embargo, por falta de conocimiento; por la incorrecta manipulación o por la falta de archivistas a cargo, es posible que se pierda ese elemento central: aquello que conecta ese conjunto de documentos, ordenados de un determinado modo, con las actividades de su productor.

En el peor de los casos, no sólo es imposible reconstruir la cadena de custodia de los archivos, sino directamente conocer cuál fue el

destino de ese fondo. Desde el punto de vista del procesamiento de archivos, esto es algo **grave e inaceptable**.

También recordemos que la venta de un archivo no sólo afecta a ese archivo en particular, sino a todo el sistema de instituciones que conservan archivos. Coloca presión en su funcionamiento, impacta en el valor económico de los documentos, en el acceso, en su circulación, etc.

¿Cómo se preservan los archivos de arte en Argentina?

Archivos de Arte es una definición compleja, pero consideremos como noción de trabajo el siguiente enunciado: refiere a aquellos fondos cuyo productor estuvo vinculado a la actividad artística o cuyo productor, sin estar vinculado a la actividad artística, de algún modo terminó incorporando a sus archivos documentos sobre arte. En este sentido, hay archivos de arte desde el momento en que hay actores (individuos, familias o instituciones) vinculados a la actividad artística. Esos archivos pueden ser fondos personales o familiares, que nacen en el ámbito privado, o archivos institucionales, que pueden ser del ámbito público o privado. Si un archivo que nació en el ámbito privado pasa a la custodia de una institución pública, sigue siendo privado por el carácter de su productor, lo que cambia es quién lo custodia.

Quienes trabajamos en un proyecto de investigación producimos nuestros propios archivos, alimentados en parte por todos los archivos revisados. En tal sentido, y como ejemplo, quienes realizamos nuestras tesis de doctorado en la universidad, revisamos archivos de artistas, permanecemos largas jornadas haciendo hemeroteca en bibliotecas, revisamos archivos en el exterior. Trazamos una red de archivos siguiendo nuestros objetivos de indagación.

En lo que sigue analizaremos dos experiencias específicas: el archivo de la Fundación Espigas, hoy conservado y puesto a la consulta por el Centro de Estudios Espigas de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín, y el archivo Jorge Romero Brest, hoy conservado y puesto a la consulta por el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El primero formado a partir de la gestión de un coleccionista que decide iniciar una fundación sin fines de lucro; el segundo institucionalizado a



Escritorio de referencia del Centro Espigas. Cortesía Centro de Estudios Espigas (EAyP, UNSAM) / Fundación Espigas.

partir de la investigación académica de un proyecto de doctorado. Ambos casos son modélicos y centrales para comprender el rol de la universidad pública en la preservación de archivos.

El caso del centro de documentación de Fundación Espigas

La conservación de los archivos comienza con sus propios productores. Luego, en el caso de archivos personales o familiares, por ejemplo, estos pueden trasladarse a sus descendientes, colaboradores o albaceas, quienes continúan con la tarea de preservar los documentos que pertenecen a un archivo que no es propio. Tam-

bién museos u otras instituciones –que deberían contar con su propio archivo institucional– incorporan fondos a sus acervos, ya sea como actividad específica o porque el archivo genera un interés puntual (ejemplo, antiguos directores o personas que tuvieron un rol relevante en la historia de la institución). En tal sentido, cabe diferenciar entre aquellas instituciones que incorporan otros archivos (los museos, por ejemplo) pero cuya actividad central no consiste en la conservación de archivos externos a la dinámica de la institución, y las organizaciones cuya función específica es conservar fondos y colecciones documentales para ponerlos a la consulta. En este segundo grupo, se encuentra la creación de la Fundación Espigas.

Desde finales de los años 80, ya había un interés específico por establecer una institución que procesara y preservara profesionalmente archivos de arte en Argentina. Esa iniciativa se concretó en 1993 con el nacimiento de la Fundación Espigas, gestada por el coleccionista Mauro Herlitzka en colaboración con el historiador de arte Marcelo Pacheco. El disparador específico de esta iniciativa fue la salida al mercado del archivo del Salón Witcomb.⁹ El marco normativo fue el de una fundación sin fines de lucro, con un estatuto que detalla sus funciones, su estructura de funcionamiento y el establecimiento de las medidas que se tomarían con el acervo en caso de disolución.

Con sus objetivos específicos vinculados a conservar y poner a la consulta archivos de arte argentino y latinoamericano, Fundación Espigas fue pionera en la región. Sin embargo, hay varios factores que contextualizan el nacimiento de esta institución en América Latina, alguno de los cuales son:

- a. El desarrollo de investigaciones en el campo de la historia del arte durante la postdictadura y en el retorno de la democracia (en gran parte investigaciones de doctorado apoyadas por el sistema de becas de la UBA y el CONICET) que dieron visibilidad a los archivos despertando una conciencia generacional sobre la necesidad de preservarlos.
- b. La proliferación en Argentina de iniciativas desde la sociedad civil para crear instituciones de bien público en el campo del arte, que toman visibilidad al menos desde mediados de los años 80 (por ejemplo, las fundaciones Antorchas, ArteBA, Proa, o el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Estas iniciativas, si bien no buscaban reemplazar la actividad estatal, sí la complementaban.
- c. El interés por profesionalizar el campo del arte y, específicamente, la gestión de archivos vinculados a las prácticas artísticas.
- d. La necesidad de que la preservación y el acceso a los archivos consoliden el campo artístico local y regional, aumentando la valoración (simbólica y también económica) de las prácticas artísticas en el ámbito internacional.
- e. La expansión del interés sobre el arte latinoamericano en exposiciones y colecciones. Específicamente, a partir de finales de

los años 80 y con la emergencia de un nuevo interés en América Latina señalada por el contexto del Quinto Centenario.

Fundación Espigas resultó pionera en ese contexto por su objetivo y sobre todo por su modelo institucional, basado en un trabajo colaborativo con otras instituciones en Argentina y el extranjero. Por ejemplo, fue una de las primeras instituciones que colaboró en la formación del repositorio digital de documentos de arte latinoamericano desarrollado por el International Center for the Arts of the Americas en el Museum of Fine Arts de Houston.

Este modelo colaborativo también es central en el momento actual de Espigas, donde la Fundación —que tiene apoyo a través de membresías de donantes privados y de instituciones como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires o la Fundación Proa— trabaja en conjunto con el Centro de Estudios Espigas de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín, institución que es responsable de la gestión y la puesta a la consulta del acervo. Así, Espigas es un caso de estudio no sólo en el procesamiento de archivos, sino también en el marco de la historia del mecenazgo en Argentina y como modelo de colaboración entre el sector público y privado.

El archivo Jorge Romero Brest, un caso de estudio

Descubierto a partir de la investigación para la tesis de doctorado sobre los años sesenta (realizada por la autora de este artículo), el archivo personal del crítico se encontraba en el domicilio de Marta Romero Brest, la viuda de Jorge Romero Brest, quien decidió donarlo al Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”.¹⁰

10. La investigación fue la tesis de doctorado de la autora de este artículo, quien le propuso a Marta Romero Brest la donación a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en la que Jorge Romero Brest fue profesor de estética. El archivo pertenece al Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, donde puede consultarse <http://payro.institutos.filo.uba.ar/archivo-romero-brest>. Jorge Romero Brest (1905-1989) fue una de las figuras más influyentes en la formación de la crítica de arte moderno en América Latina. Desde los años '20 escribe sobre arte en la *Revista de Educación Física*. En 1939 en *La Vanguardia* y en el periódico antifascista *Argentina Libre*. Entre 1948-1955 funda y dirige la revista *Ver y Estimar*. Es jurado en la 1ª Bienal de San Pablo (1951), y en 1956 es nombrado profesor de Estética y director del Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1956 y 1963, cuando asume la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

9. Para un relato del inicio de la Fundación Espigas, véase Patricia Artundo (ed.), *Arte y Documento: Fundación Espigas 1993-2003*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires /

Fundación Espigas, 2003. Disponible en: <http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/book/978-987-1398-25-6>

La donación impulsó un proyecto de investigación centrado en el uso y la conservación del archivo que permitió la formación de una cohorte de doctores en historia del arte. En su desarrollo contó con la financiación de dos subsidios de la Universidad de Buenos Aires, un Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica (PICT) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, y un subsidio de la Fundación Antorchas.¹¹

Las acciones que se llevaron adelante fueron:

1. Recepción del archivo en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde actualmente se conserva el archivo original.
2. Asesoramiento con expertos en conservación de papel, en guardado y en elaboración de las fichas descriptivas de los documentos que contiene.
3. Adquisición de los materiales de conservación (carpetas, cajas y muebles de guardado apropiados).
4. Foliado de los materiales contenidos en cada caja y en cada sobre a fin de mantener la estructura original del archivo.
5. Inventario del archivo indicando número de caja, número de sobre, páginas de cada documento y su condición de manuscrito, tipeado o impreso.¹²
6. Fotocopiado de todo el archivo.
7. Digitalización de todo el archivo.
8. Microfilmación de todo el archivo.
9. Limpieza de cada documento.
10. Guardado.

Las palabras clave del proyecto fueron **preservar, pensar y usar** el archivo. En tal sentido, el equipo de investigadores que llevó ade-

lante estas tareas participó de seminarios permanentes de análisis de documentos, bibliografía, metodología. Gran parte de quienes participaron en ellos inscribieron sus proyectos de doctorado en la Universidad de Buenos Aires, incorporando en sus tesis los materiales del archivo. El seminario, el procesamiento y el uso del archivo permitieron crear un espacio de interlocución e intercambios signado por la colaboración y el involucramiento mutuo en todos los proyectos que se desarrollaron.

Resultados del proyecto:

1. Conservación del archivo en óptimas condiciones de guardado. Actualmente no se consultan originales sino las duplicaciones, ya sea en fotocopias, digitales o microfilmadas.
2. Adquisición de un lector de microfilms que actualmente se encuentra ubicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.
3. Plataforma web que facilita la identificación de la documentación.
4. Realización y defensa de tesis de doctorado de integrantes del equipo que, en casi todos los casos, utilizaron materiales del archivo o comenzaron su formación trabajando con el mismo (Talía Bermejo, Silvia Dolinko, María Amalia García, Isabel Plante, Agustina Rodríguez Romero, María Cristina Rossi, Luisa Fabiana Serviddio, Verónica Tell, Viviana Usubiaga, Florencia María Malbrán).
5. Compilación de dos tomos de las críticas de Jorge Romero Brest.
6. Edición de un libro de ensayos interpretativos sobre la revista *Ver y Estimar* dirigida por Romero Brest en dos épocas entre los años 1948-1955, cuyo catálogo completo se incluyó en el volumen.

¿Qué alternativas podrían proponerse en el contexto actual de los archivos?

Los desafíos actuales requieren un conjunto de estrategias desarrolladas en simultáneo. Un breve listado, al cual podrían agregarse otros apartados, podría incluir algunas de las siguientes políticas:

- a) Reglamentar una legislación que se dedique a proteger fondos, tanto los documentos individuales como el archivo, entendido como una agrupación documental. Contemplar las diversas

11. 2000: *La teoría estética de Jorge Romero Brest. Introducción y descentramiento del paradigma modernista*. UBACyT-01 AF51. 2002: Subsidio de la Fundación Antorchas. Proyecto: *Conservación del archivo Jorge Romero Brest* (Proyecto No. 24205) 2004-2007: *Jorge Romero Brest y la crítica de arte en América Latina: introducción y descentramiento del paradigma modernista en el debate estético de posguerra*, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (2004-2005) Cod. Proy. 11294. 2004-2007: *Radicalización y quiebre del paradigma modernista en el arte de América Latina (1940-1970): análisis comparativo*. UBACyT 2004-2007. F074.

12. El documento que describe la ubicación y las características de cada documento, así como el modelo de cita del archivo, puede consultarse en <http://payro.institutos.filo.uba.ar/sites/payro.institutos.filo.uba.ar/files/Catalogo%20JORGE%20ROMERO%20BREST%20nuevo.pdf>

Proyecto de conservación preventiva del Archivo Jorge Romero Brest



"Preservar, pensar y usar el archivo"



Origen del archivo



El archivo personal de Jorge Romero Brest fue donado por su viuda, Marta Romero Brest, al Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1996.

Objetivos del proyecto



Recopilar, organizar, estudiar y difundir los materiales contenidos en el archivo.

Preservar: crear las condiciones necesarias para evitar la acción de agentes de deterioro.



Pensar: generar un ámbito de reflexión, intercambio y producción intelectual en base a los contenidos del archivo.

Usar: posibilitar el acceso al material y promover su manipulación responsable.

Descripción material



El archivo original contiene:



- . 900 cartas de artistas e intelectuales
- . Catálogos, folletos, recortes periodísticos, invitaciones, revistas
- . Apuntes de clases y conferencias
- . Fotografías
- . Borradores de textos publicados
- . Ensayos inéditos
- . Notas tomadas de los libros que leía

Condiciones del archivo en el momento de su recepción



Etapas



- . **Inventario**
- . **Organización**
- . **Conservación**
- . **Apertura para la consulta**
- . **Difusión**



Inventario

- . Asignación de nomenclatura a cada documento (Caja, Sobre, Documento)
- . Catalogación y descripción del documento
- . Confección de base de datos



Organización

- . Los documentos se encontraban sueltos en sus cajas originales
- . Fueron reubicados provisoriamente en sobres de papel Manila
- . Se respetó el orden original del archivo



Conservación



. Según diagnóstico realizado en septiembre del 2002 se observó que el estado de conservación era bueno.

. Se diseñó el proyecto para su limpieza, acondicionamiento y guarda.



. La Fundación Antorchas otorgó un subsidio para los materiales de conservación de calidad de archivos.

. La realización del proyecto comenzó en enero de 2003.

Adquisición de materiales de conservación y mobiliario



Tareas desarrolladas

- . Diseño de una ficha específica
- . Armado de cajas y carpetas
- . Limpieza mecánica
- . Intervenciones básicas sobre los documentos
- . Reubicación en los nuevos embalajes



Intervenciones básicas



Reubicación en los nuevos embalajes

Antes



Después



Apertura para la consulta



. Los materiales duplicados están disponibles para la consulta de los investigadores y pueden consultarse en el Instituto de Teoría e Historia del arte "Julio E. Payró"



Difusión de resultados de investigación



Los investigadores que integran el proyecto han presentado ponencias en diversos congresos, artículos en revistas y capítulos de libros.

Integrantes del equipo de investigación



Director

. Dr. Andrea Giunta

Codirectores

. Dr. Laura Malosetti Costa

. Lic. Miguel Ángel Muñoz

Investigadores

- . Lic. María Florencia Battiti
- . Lic. Talía Bermejo
- . Lic. Liliana Bustos
- . Lic. Silvia Dolinko
- . Lic. María Amalia García
- . Lic. Ana Hüb
- . Lic. Mariana Marchesi
- . Lic. Isabel Plante
- . Lic. Cecilia Rabossi
- . Lic. Agustina Rodríguez Romero
- . Lic. María Cristina Rossi
- . Lic. Luisa Fabiana Serviddio
- . Lic. Verónica Tell
- . Lic. Viviana Usubiaga

Estudiantes

- . Florencia María Malbrán
- . Juan Pablo Pérez

Agradecimientos



Marta Romero Brest
Prof. Héctor Schenone
Instituto de Teoría e Historia del
Arte Julio E. Payró
Juan Mastropascua
Fundación Antorchas

particularidades y contextos de los archivos, y elaborar mecanismos que puedan resolver esos conflictos.

- b) Fortalecer las instituciones locales que conservan archivos con políticas descentralizadas.
- c) Desarrollar mecanismos de financiamiento para apoyar el trabajo profesional sobre fondos personales preservados por privados. Esto ayudará a que los archivos sean procesados, imposibilitando su desmembramiento y permitiendo su utilización.
- d) Expandir los espacios de formación para profesionales archivistas, con capacitaciones específicas sobre fondos vinculados al arte, así como de todas las personas que son responsables de la gestión de archivos de arte.
- e) Promover el conocimiento general sobre archivos de todos los actores del campo del arte. Entre ellos, es necesario expandir ese conocimiento entre artistas, albaceas, herederos, galeristas, curadores, historiadores del arte, etc.
- f) Elaborar mecanismos que puedan activarse rápidamente para tomar decisiones frente a la venta de un fondo documental. Por ejemplo, un mecanismo que pueda exigir la identificación, clasificación, ordenación y descripción de un fondo y la generación de instrumentos archivísticos, así como, eventualmente, copias digitales de los mismos para que se conserven en el patrimonio local. O desarrollar estrategias de *first choice* para instituciones locales, con financiamientos específicos que le permitan al Estado igualar una oferta realizada desde el exterior por un archivo.
- g) Promover la publicidad de las acciones que afectan a los archivos, ya sean sobre sus traslados, sus destinos, sus etapas de procesamiento, etc.

¿Cuál es el rol de la digitalización?

Para los archivos, la digitalización es una herramienta fundamental para la conservación y el acceso a los documentos. Internet, a su vez, expande las posibilidades de consulta a cualquier lugar del mundo, en cualquier momento. Sin duda, la emergencia sanitaria del COVID-19, cuando muchas instituciones permanecían cerradas, puso en primer plano la necesidad de acceder a las digitalizaciones.

Sin embargo, la digitalización plantea muchos desafíos. Es necesario pensar qué tipo de acceso permite y qué tipo de investigaciones

posibilita, y cuáles no. Además, si bien los medios para digitalizar son mayormente accesibles, las tecnologías de almacenamiento y las de preservación digital requieren extensos y constantes recursos económicos. En ese sentido, emerge la pregunta no ya por lo que se digitaliza, sino sobre qué se conservará en un futuro. ¿Cuáles serán los documentos digitales que se preserven y qué conocimiento posibilitará? ¿Quiénes tendrán los recursos necesarios para afrontar la preservación digital o la obsolescencia tecnológica?

Otro aspecto a destacar es que la digitalización de un documento, de un archivo, no implica que éste pueda autorizar su cita o reproducción. Por ejemplo, los derechos sobre las más de 900 cartas que contiene el archivo Jorge Romero Brest, enviadas al crítico por agentes del campo artístico, solo pueden reproducirse con la autorización de los autores (o sus herederos). Esto sucede en todos los archivos: la guarda, conservación y acceso a los documentos no implica derechos sobre la autoría de los mismos.

Además, la digitalización realizada profesionalmente es una etapa que sucede al procesamiento archivístico de los fondos documentales. Los documentos de archivo no son huérfanos: dialogan entre sí en los archivos a los que pertenecen. Si no hay un procesamiento anterior, si no contamos con un cuadro de clasificación que nos muestre dónde se ubican esos documentos en el archivo, así como la descripción ISAD(G), ¿cómo podríamos reconstruir esos diálogos? ¿Cómo saber en el contexto de qué funciones y actividades ese productor creó o preservó ese documento que vemos digitalizado? Para una institución que preserva fondos y colecciones es prácticamente imposible tener todo su acervo digitalizado, mucho menos tener todo disponible online. Sin embargo, si se cuenta con el cuadro de clasificación de un archivo, ese mapa que nos guía en la consulta del archivo, y la descripción ISAD(G), es posible realizar digitalizaciones *ad-hoc* de secciones específicas que un usuario o usuaria pueda identificar como de interés.

¿Qué hacer con los archivos?

Los archivos generan responsabilidad y, en muchos casos, angustia. La multiplicidad de documentos, la sensación de ansiedad ante el tiempo que pasa sin que sean procesados, el sentimiento de afecto sobre documentos que han pertenecido a un ser querido son sin duda experiencias reiteradas y compartidas por quienes tienen a su

cargo un archivo que consideran parte del patrimonio cultural. Entonces, ¿qué hacer con un archivo?

La primera recomendación es práctica: pregunte a especialistas y visite todas las instituciones que pueda. Consulte sobre los protocolos de procesamiento, las condiciones de guarda, las políticas de acceso y difusión de ese archivo. ¿Tiene la sala de consulta horarios fijos? ¿Hay un referencista profesional a cargo? ¿Cómo se hace la circulación de esos documentos para que estén en la sala de consulta? ¿Cuáles son las condiciones de seguridad del espacio de guarda y consulta? Ninguna pregunta es banal, ni siquiera revisar la comodidad de las sillas de sala: un o una investigadora pasará horas y días trabajando con un archivo.

Revise los estatutos de esa institución, su historia y continuidad a lo largo del tiempo. El custodio de un archivo no es un dueño ni un depósito: es alguien que debe trabajar como una institución de servicio, poniendo a la consulta ese archivo para que desde allí se generen nuevas lecturas. Tampoco es un policía, desconfíe de los lugares que buscan controlar la interpretación de los documentos. Evalúe quién y cómo se tiene acceso a esos acervos, la publicación de sus fondos y sus descripciones en las plataformas web, la transparencia en su gestión de archivos y colecciones. Imagine los mejores escenarios y los peores, incluyendo qué pasaría si el lugar o la persona que recibe ese fondo decide no continuar sus funciones. ¿Irán esos documentos al acervo público o a un privado? Las reglamentaciones dicen mucho más que las palabras en el aire, y es posible agregar artículos específicos cuando se realiza un convenio.

Muchas instituciones reciben archivos en Argentina, en la mayoría de los casos en forma de donación. Sin embargo, no importa la forma de ingreso, esa institución destinará muchos recursos al procesamiento y la conservación de ese acervo. Un particular puede ofrecer mucho dinero por un archivo, pero si ese fondo no es correctamente procesado y resguardado, afectará directamente a la investigación. Por eso, conocer sobre cada uno de los procedimientos de una institución receptora de un archivo, es no sólo el destino del archivo en sí, sino el de las posibilidades futuras de conocimiento, difusión y preservación del legado de su productor.

Bibliografía:

- AA.VV (Orgs.), *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.
- AA.VV. (Orgs.), *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.
- ARTUNDO (ed.), Patricia, *Arte y Documento: Fundación Espigas 1993-2003*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires / Fundación Espigas, 2003. Disponible en: <http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/book/978-987-1398-25-6>
- CALLAGHAN, Sara, *Art + Archive. Understanding the archival turn in contemporary art*, Manchester University Press, Manchester, 2022.
- CONGRESO DE LA NACIÓN ARGENTINA, *Ley 25.197*, 15 de diciembre 1999.
- CONSEJO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS, *ISAD(G) Norma Internacional General de Descripción Archivística*, adoptada por el Comité de Normas de Descripción, Estocolmo, Suecia, 19-22, septiembre de 1999.
- GUASCH, Anna María, *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.
- ENWEZOR, Okwui, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography, 2008.
- "EXPOSICIONES / JOAQUÍN TORRES-GARCÍA: UN MODERNO EN LA ARCADIA", en [HTTPS://ARCHIVOLAFUENTE.COM/EXPOSICION/JOAQUIN-TORRES-GARCIA-UN-MODERNO-EN-LA-ARCADIA-62/](https://archivolafuente.com/exposicion/joaquin-torres-garcia-un-moderno-en-la-arcadia-62/), acceso 20 de marzo de 2023.
- FOSTER, Hal, "An Archival Impulse", *October*, N°110, 2004, pp. 3-22.
- GIUNTA, Andrea y Laura MALOSETTI COSTA (Comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimas*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- RICHARD, Nelly, "Los desafíos de la circulación internacional de la memoria de resistencia crítica de los archivos del arte chileno", conferencia magistral, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 17 de agosto de 2017, disponible en www.museoreinasofia.es [Publicado en Richard, Nelly, *Reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada* (Ed. Diego Parra Donoso), Ediciones Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2020, pp. 131-175].
- TOLA, Raúl "El Códex Trujillo es tan importante para Perú como las obras del Prado para los españoles", *El país*, Madrid, 13 de junio de 2017 https://elpais.com/cultura/2017/06/13/actualidad/1497376993_259300.html, acceso: 19 de marzo de 2023.

Agustín Díez Fischer. Es Licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad Católica Argentina (UCA) y Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). En el año 2017, obtuvo el título de Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde también se desempeña como docente auxiliar interino en la cátedra Historia de las Artes Visuales - América Latina y El Caribe siglos XIX-XXI. También ha sido profesor visitante de la University of Princeton en el año 2022. Ha sido Director del Centro de Estudios Espigas (2017-2023). Actualmente es Craig M. Cogut Visiting Professor de la Universidad de Brown en los Estados Unidos.

Andrea Giunta. Es Investigadora Principal del CONICET, Argentina y Profesora Titular Regular de arte latinoamericano, y arte moderno y contemporáneo en la Universidad de Buenos Aires, donde se doctoró. Fue co-curadora de la exposición *Mujeres Radicales: Latin American Art, 1960-1985* (Hammer Museum, Los Ángeles; Brooklyn Museum, Nueva York; y Pinacoteca de São Paulo, 2017-2018). Curadora en Jefe de la *Bienal del Mercosur 12* en Porto Alegre, *Feminine(s): visuales, acciones, afectos* en 2020 y de la exposición *Pensar Todo De Nuevo* (Rolf Art, Buenos Aires, 2020, y Les Rencontres d'Arles, 2021). Entre sus libros recientes *Feminismo y arte latinoamericano* (Siglo XXI, 2018, 8ª edición 2022), *Contra el canon* (Siglo XXI, 2020) traducido como *Contra o canone* (Nova, Brasil, 2022), *Rethinking Everything* (delpire&co, Paris, 2021); *The Political Body: Stories on Art, Feminism, and Emancipation in Latin America*, University of California Press (2023). Profesora visitante en numerosas universidades, entre ellas Columbia University, Universidad de Monterrey, Duke University, Princeton University, EHESS, Humboldt Universität. Recibió entre otras, las becas Guggenheim, Getty, Rockefeller, Harrington, y en 2021 fue honrada con la cátedra Rudolph Arnheim en 2021, Berlín. Es académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

EL ARCHIVO IIAC DE LA UNIVERSIDAD DE TRES DE FEBRERO

MARTÍN PAZ

En su célebre conferencia “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault especula con los problemas que se suscitan al intentar definir los límites de un corpus de obra personal. La respuesta del filósofo francés es sugestiva y necesaria para trasladarla a nuestros intereses:

Cuando se emprende la publicación de, por ejemplo, las obras de Nietzsche, ¿dónde hay que detenerse? Hay que publicarlo todo, naturalmente, pero, ¿qué quiere decir ese “todo”? ¿Todo lo que Nietzsche mismo publicó? Por supuesto. ¿Los borradores de sus obras? Evidentemente. ¿Los proyectos de aforismos? ¿Lo tachado también, las notas al pie de sus cuadernos? Sí. Pero, cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos, se encuentra una referencia, la indicación de un encuentro o una dirección, una cuenta de lavandería: ¿es obra o no? ¿Y por qué no? Y así hasta el infinito.¹

La cita podría aplicarse sin inconvenientes a la tarea cotidiana realizada en algún archivo con fondos personales. Estos son esos papeles que se fueron juntando a lo largo de una vida, por definición únicos, heterogéneos, peculiares. A veces se vislumbra un diseño, una práctica planificada en el origen del acopio. A veces, una finalidad, acaso un destino imaginado para lo acumulado. Raramente, los creadores proyectan cuál será el tratamiento material de estos corpus documentales. Es una tarea que les toca a herederos y albaceas que no siempre tienen el conocimiento o la lucidez para evaluar la complejidad de la gestión de un archivo personal, que implica horas de trabajo de especialistas, insumos de conservación, disponibilidad de servidores y espacios acondicionados con los que es muy difícil contar fuera del marco de una institución.

Montones de papeles, cintas de audio, películas, que la terminología archivística va a nombrar como fondos o colecciones, considerados durante mucho tiempo irrelevantes, hoy toman un lugar central en el interés de los críticos e investigadores. El dato que ilumina la obra puede estar en esos materiales **marginales**. De esta manera,

la archivística se convierte en disciplina auxiliar de la historia, la crítica literaria, la estética o la filosofía.

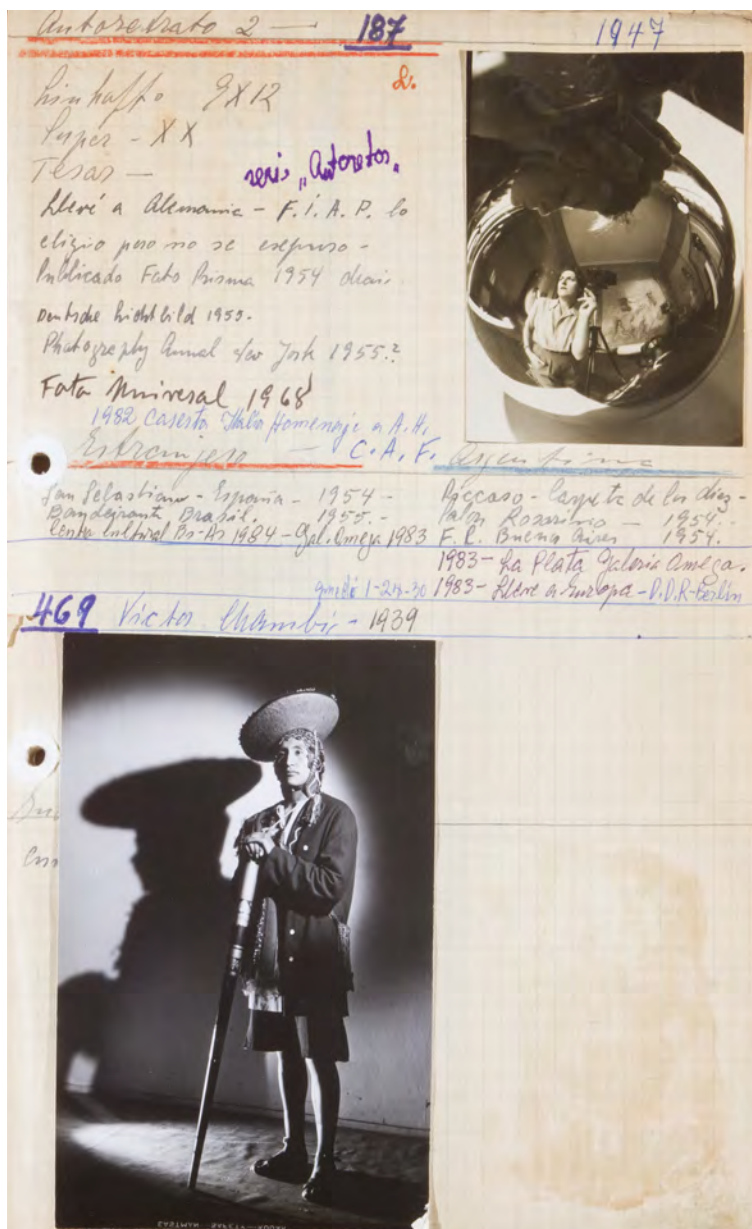
Historia de un archivo

Con el propósito de consolidar el área de investigación en Arte y Cultura, en la Universidad de Tres de Febrero surgió la necesidad de diseñar un instituto que permitiera incubar proyectos destinados a la producción científica en ciencias sociales y humanidades, además de investigaciones orientadas a la producción artística. En este sentido, con una resolución de 2012 se creó el Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffo (IIAC), bajo la dirección de Diana Wechsler.

El impulso a la investigación fue uno de los objetivos del nuevo instituto para lo cual, entre otras gestiones, se puso en marcha un archivo que reuniera colecciones personales, así como también algunos fondos institucionales relacionados con el arte y la cultura. Al poco tiempo, Nelly Perazzo, enterada del nuevo proyecto, decidió donar el Fondo de la Galería Lirolay. Este fue el puntapié inicial, y a partir de la difusión de la noticia hubo una sucesión de llamadas de tenedores de archivos. Los familiares del crítico de arte Alberto Collazo y el escritor y director de cine Edgardo Cozarinsky estuvieron en esos inicios. En el caso de Cozarinsky, se pudo repatriar su biblioteca que estaba en su mayor parte en París, en colaboración con la Embajada de Francia en Argentina.

La iniciativa tuvo una respuesta favorable desde el principio. A esta se le sumó la constatación de una demanda real de lugares para confiar fondos y colecciones por parte de los artistas o sus herederos. Los dos vectores fueron decisivos para la creación del Archivo IIAC en el año 2013. Desde ese momento, a partir de las tres donaciones menciona-

1. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2010.



Fotografías de Annemarie Heinrich "Autorretrato 2" y "Víctor Chambi"

Código de referencia: AR IIAC 07-2-2-2-02-03

Archivo IIAC-UNTREF. Fondo Annemarie Heinrich / Sección Documentos profesionales, como fotógrafa / Subsección Participación de exposiciones / Serie Carpetas de exposiciones / Unidad documental compuesta 02 / Página 03
<https://archivoiiac.untref.edu.ar/carpeta-de-exposici-n-2>

das, en pocos años el archivo creció de una manera acelerada, y hoy cuenta con más de treinta fondos y colecciones documentales.

Artistas visuales, escritores, ensayistas y prestigiosos investigadores donaron o cedieron en comodato sus archivos. A la lista inicial podemos sumar los nombres de Graciela Sacco, Jorge Gumier Maier, María Juana Heras Velasco, Juan Carlos Romero, Gyula Kosice, Leónidas Gambartes, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez, Miguel Ángel Lens, Alberto Nigro, Rafael Squirru, Pascal-Emmanuel Gallet, Albertina Carri, Daniel Link, José Sbarra, Susana Thénon, Osvaldo Lamborghini, Annemarie Heinrich, Daniel Merle, Marcos López, Mauricio Kartun, Manolo Juárez, Roberto Carri y Ana María Caruso, por citar a algunos de ellos.

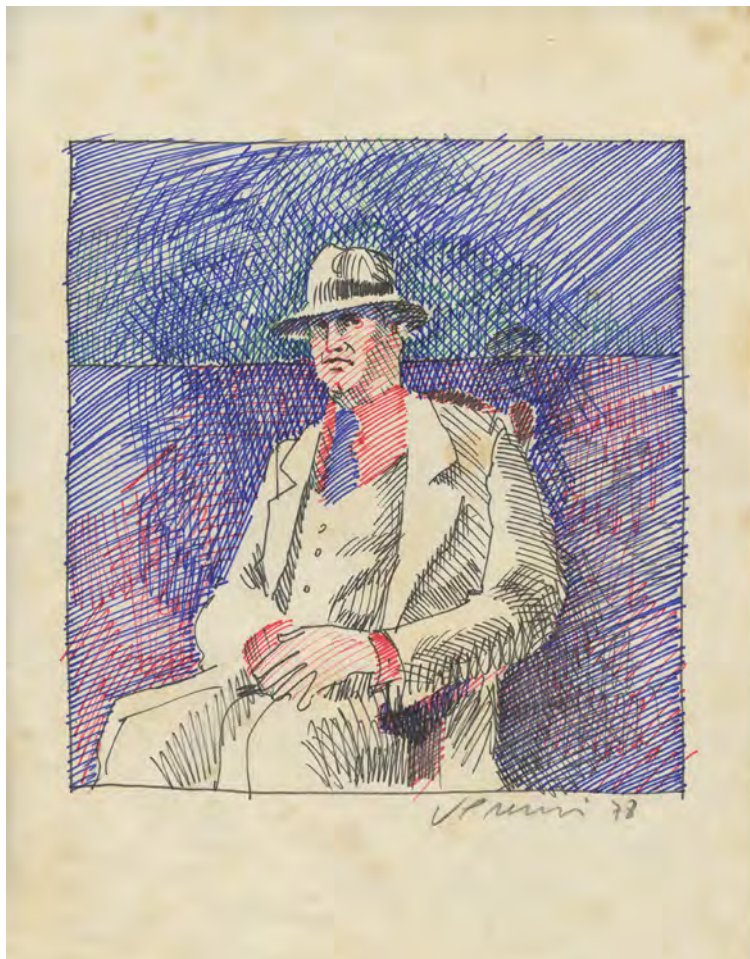
Por su pertenencia institucional, el Archivo IIAC acompaña iniciativas de otras áreas de la universidad y se toma la licencia de alojar algunas colecciones ligeramente corridas de la definición de archivo personal. Por un lado, la colección del Museo de la Inmigración, bajo gestión de la UNTREF, y de un hermoso proyecto derivado, la serie Laura Acuña Teruggi de entrevistas a inmigrantes italianos en la Argentina; probablemente sea el único registro sistemático en audio de la jerga conocida como cocoliche.

Por el otro, está alojado en el catálogo la colección Rubén Darío, que acompaña al proyecto AR.DOC (Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado). Esta es una iniciativa colaborativa entre instituciones de América y Europa que reúne la copia digital de primeras ediciones, artículos periodísticos, correspondencia, manuscritos, fotografías y una gran variedad de tipos documentales relacionados con el escritor nicaragüense.

Con subsidio del CONICET, un proyecto similar se inicia en estos días dedicado a la obra del escritor J.R. Wilcock: el AWOC (Archivo Wilcock Ordenado y Centralizado). En ambos casos, el Archivo IIAC acompaña las iniciativas del PELCC (Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados), dirigido por Daniel Link.

Una metodología en transición

La gran mayoría de los fondos personales del Archivo IIAC son además fondos de artistas, lo que le añade una nueva arista en el momento de encarar su gestión. Esta condición impone un aborda-



Boceto [Retrato del padre de Juan Pablo Renzi]

Código de referencia: AR IIAC 09-1-1-1-02-027

Archivo IIAC-UNTREF. Fondo Juan Pablo Renzi / Sección Documentos profesionales, como artista visual / Subsección Producción artística e intelectual / Serie Dibujos y bocetos / Subserie Realismo / Unidad documental simple 027
<https://archivoiiac.untref.edu.ar/boceto-retrato-del-padre-de-juan-pablo-renzi>

je multidisciplinario del trabajo. El equipo del archivo hoy en día está conformado por bibliotecarios, archivistas, conservadores, fotógrafos y especialistas en arte y literatura. La complejidad de los materiales hace indispensable el aporte de diferentes miradas, pero la guía de esta tarea sigue siendo la descripción archivística. Además, cuenta con la posibilidad de recibir becarios de las carreras de grado de la universidad. Estos reciben una capacitación en tareas de



Fotografía [Retrato de Laura González Coomonte]

Código de referencia: AR IIAC 18-01-07-27

Archivo IIAC-UNTREF. Colección "Archivo de Balneario" de Mauricio Kartun / Serie Dosieres temáticos / Unidad documental compuesta 07 / Unidad documental simple 27
<https://archivoiiac.untref.edu.ar/fotografia-retrato-de-laura-gonzalez-coomonte>

conservación, digitalización y descripción de documentos. Luego su trabajo es revisado por Olga Zurita, responsable del área de archivo, y los profesionales que integran el equipo. La implementación del programa de becas a alumnos no sólo es una oportunidad para adquirir competencias específicas en el trabajo con archivos, sino que presta un auxilio invaluable para la gestión de un volumen de documentos que se acrecienta a un ritmo constante.



Afiche artístico de Alfredo Saavedra "Tome el camino del Cordobazo"

Código de referencia: AR IIAC 05-1-721 A

Archivo IIAC-UNTREF. Colección de afiches reunidos por Juan Carlos Romero /

Serie Afiches políticos nacionales / Unidad documental simple 0721 A

<https://archivoiiac.untref.edu.ar/tome-el-camino-del-cordobazo>

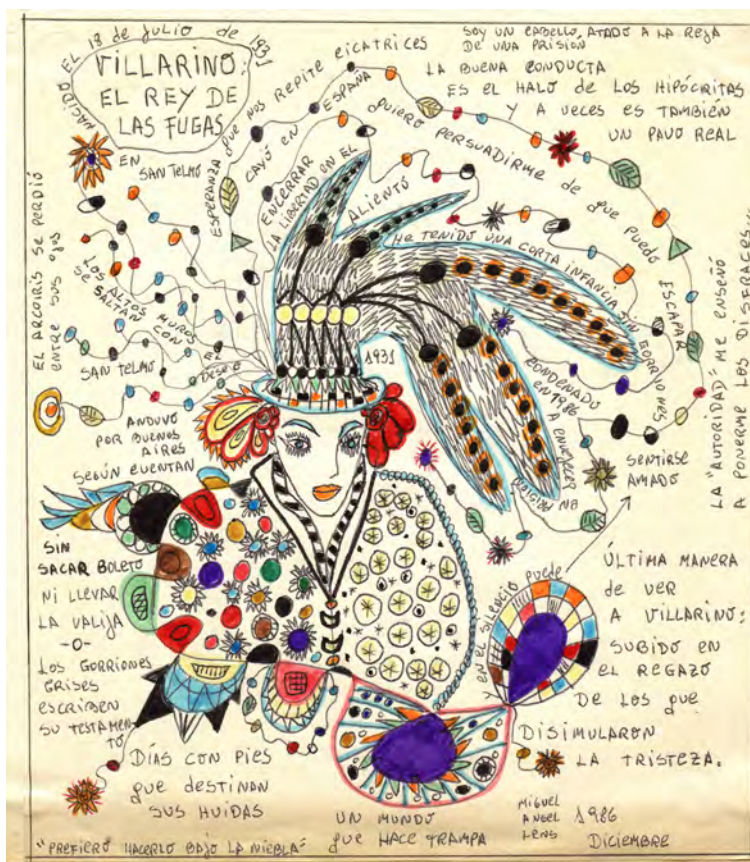
Entre los objetivos principales del archivo está la amplia accesibilidad y la difusión de sus catálogos, la promoción y el acompañamiento de la exhibición de sus fondos. Se considera, por lo tanto, indispensable privilegiar el criterio de descripción archivística que es clave para una buena recuperación de la información que está en las bases de datos. De esta manera, el archivo es la piedra de toque para que los investigadores hagan sus búsquedas, exploren el material, realicen cruces, seguimientos, y logren, muchas veces, hallazgos e iluminaciones.

La decisión sobre qué guardar varía considerablemente en el caso de los archivos personales respecto de los archivos administrativos e institucionales. El expurgo o eliminación de documentación en estos últimos debe ajustarse a la legislación vigente y a normativas internas de las propias instituciones. Para realizar la tarea se conforman comités de evaluación que pueden estar integrados por archivistas, historiadores, abogados y profesionales de otras disciplinas. El comité se dedica a valorar los documentos y aplica criterios preestablecidos para descartar. Algunos documentos se descartan por encontrarse repetidos; otros, por contener información intrascendente; otros, por haber caducado el período de guarda establecido por la ley. La participación de personal idóneo, tanto en el comité de evaluación como entre los empleados del archivo, es fundamental para que esta tarea no produzca la eliminación de documentos valiosos.

En el caso de los archivos personales, si bien obedece a políticas particulares de cada institución, la tendencia es a conservar todo lo que viene con los fondos. Cada documento cumple una función dentro del contexto de producción del creador.

Aquí nos encontramos con el primer desafío metodológico: la adaptación de unas herramientas pensadas para el trabajo con documentos oficiales, generados administrativamente y que constituyen el respaldo de las instituciones, para el trabajo con documentos personales, papeles de índole y jerarquía extremadamente variada. La bibliografía que registra este vínculo en el nacimiento de los archivos como instituciones relativas al estado es más que abundante.

Respecto de la pertinencia de considerar como documentos archivísticos los papeles personales, la archivística tradicional se ha manifestado en contra y con escándalo frente a la inclusión en los catálogos de, por ejemplo, un boleto de colectivo hallado en un li-



Dibujo "Villarino: el rey de las fugas"

Código de referencia: AR IIAC 12-02-02-117

Archivo IIAC-UNTREF. Fondo Miguel Ángel Lens / Sección Documentos profesionales, como artista visual y escritor / Serie Collages, dibujos y pinturas / Unidad documental simple 117

<https://archivoiiac.untref.edu.ar/117-5>

bro o los garabatos automáticos realizados junto al teléfono por un personaje ilustre. Aquí surge el problema de la delimitación de un fondo personal, pero la ridiculización de ciertos tipos documentales no invalida el carácter orgánico que es posible conferirle al conjunto de papeles personales.

Abundan los ejemplos en los que estos papeles marginales proveen el dato en el que se asienta una nueva interpretación de una obra. Como sostienen Inés Afonso Esteves y Clara Tomasini en un trabajo reciente sobre los fondos personales en el Archivo IIAC,



Folleto "Transposición de una señal" de la exposición individual de María Juana Heras Velasco en Galería Arte Nuevo

Código de referencia: AR IIAC 21-2-03-2-1-06

Archivo IIAC-UNTREF. Fondo María Juana Heras Velasco / Sección Documentos profesionales como artista visual / Subsección Participación en exposiciones / Serie Catálogos e invitaciones / Subserie Catálogos e invitaciones de exposiciones individuales de María Juana Heras Velasco / Unidad documental simple 06
<https://archivoiiac.untref.edu.ar/heras-velasco-2>

Si los documentos de archivo institucionales se caracterizan por su génesis orgánica, su condición seriada, su exclusividad y su carácter interrelacionado por su pertenencia a un conjunto documental, y poseen entre sus características definitorias su autenticidad, fiabilidad, integridad y manejabilidad, resulta innegable que muchos de los documentos existentes en los archivos personales, incluso aquellos que pueden calificarse como obras de creación, también cumplen con las mayoría de estas características.²

2. Afonso Esteves, María Inés y Clara Tomasini, "Entre el documento de archivo y la obra de arte: los fondos personales de artistas custodiados por el Archivo IIAC", *III Jornadas de discusión / II Congreso Internacional. Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital*. CeDInCI, IIAC-UNTREF y UDELAR, Buenos Aires, 2019.



Fotografía [Pablo Suárez firmando un afiche durante la inauguración de exposición "Desde Mataderos" realizada en Estudio Giesso]

Código de referencia: AR IIAC 25-1-2-1-01-03

Archivo IIAC-UNTREF. Fondo Pablo Suárez / Sección Documentos profesionales, como Artista visual / Subsección Participación en Exposiciones y presentación a becas / Serie Registros fotográficos de exposiciones y premiaciones / Unidad documental compuesta 01 / Unidad documental simple 03

<https://archivoiac.untref.edu.ar/fotografia-pablo-suarez-firmando-un-afiche-durante-la-inauguracion-de-exposicion-de-pablo-suarez-desde-mataderos-realizada-en-estudio-giesso>

Otros dos temas importantes en los que los criterios divergen entre los archivos institucionales y los archivos personales refieren a las políticas de digitalización y publicación en los catálogos. Por un lado, los proyectos de digitalización han sido los proyectos estrella en las instituciones a lo largo de las últimas dos décadas. La digitalización tiene como objetivo facilitar la accesibilidad, poten-

ciar la difusión y preservar materialmente los documentos. La tarea requiere de una infraestructura importante, *scanners* profesionales, computadoras adecuadas y servidores con gran capacidad de almacenamiento, y lleva mucho tiempo y recursos humanos. Es por eso que necesariamente las instituciones establecen jerarquías y prioridades a cumplir. A veces, el criterio depende de la importancia que

se le asigne a un determinado corpus. Otras, el juicio del conservador prevalece. Desde ya, los documentos frágiles o que presentan un grado de deterioro avanzado van a ser incluidos rápidamente. También los fondos o series más consultados por los usuarios para limitar su manipulación.

En archivos administrativos e institucionales por la naturaleza de los documentos albergados se tiende a hacer una digitalización global y de mayor alcance. En archivos personales las pautas pueden incluir una mayor selectividad teniendo en cuenta los ítems señalados anteriormente de importancia asignada, circulación y fragilidad.

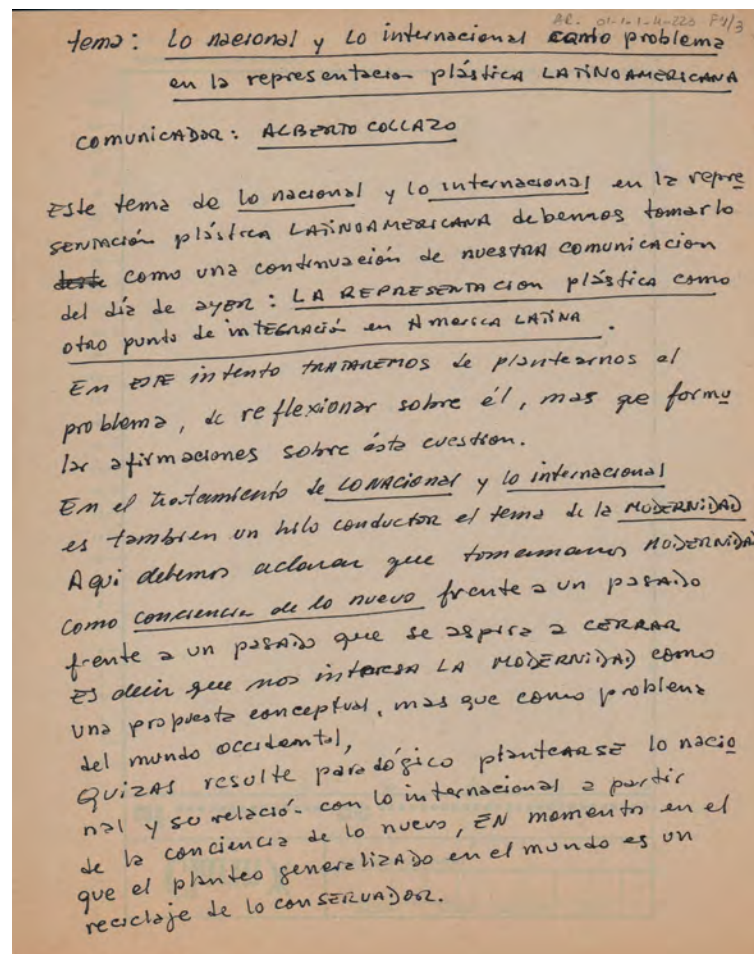
Por el otro, la política de publicación depende de las condiciones en las que los fondos personales llegan al archivo. Mientras que en un archivo institucional existe un convenio único, en el caso de los archivos personales el convenio es el resultado del consenso alcanzado con el tenedor original. Una de las funciones del Archivo IIAC es hacer una difusión amplia de los fondos, pero en el caso de la publicación en el catálogo en línea de los documentos, los donantes o tenedores de archivos pueden plantear restricciones que deben ser respetadas.

Una de las tres formas en las que el Archivo IIAC incorpora fondos a su catálogo es a través convenios de digitalización con artistas y tenedores de los mismos; las otras dos son por donación directa y por cesión en comodato. A cambio de la gestión archivística de los fondos incorporados por el convenio mencionado al comienzo, la digitalización es total. De este modo, la universidad se hace de una copia digital con calidad de conservación que se pone a disposición de usuarios e investigadores. Esta política institucional facilita el acercamiento de los artistas y tenedores de fondos y permite preservar, difundir y en algunos casos redescubrir el acervo de artistas que se encontraban en riesgo cierto de echarse a perder. Papeles olvidados en bolsas de consorcio en un lavadero o en cajas arrumbadas en un galpón al fondo del jardín hoy forman parte de importantes fondos personales.

El caso Lens

Me gustaría terminar este artículo con un ejemplo feliz de gestión de un fondo personal, el caso del poeta, artista visual y activista gay Miguel Ángel Lens. En 2017, gracias a la gestión de Juan Pablo Queiroz, se acercan al Archivo IIAC los amigos de Lens Horacio

Menú y Néstor Latrónico para interesarse por una posible donación de los papeles del poeta que habían quedado dispersos en el departamento en el que había vivido hasta 2011, año de su muerte. A esta iniciativa se suma rápidamente su hermano José Luis. Más



Ponencia "Lo nacional y lo internacional como problema en la representación plástica latinoamericana"

Código de referencia: AR IIAC 01-1-1-4-223

Archivo IIAC-UNTREF. Fondo Alberto Collazo / Sección Documentos profesionales, como crítico de arte, investigador y editor / Subsección Producción intelectual / Serie Ponencias para congresos y jornadas / Unidad documental simple 223

<https://archivoiiac.untref.edu.ar/ponencia-lo-nacional-y-lo-internacional-como-problema-en-la-representacion-plastica-latinoamericana>

tarde otros entrañables amigos de Lens, Alberto Retamar y Marta Muriago, aportan nuevos materiales.

Comenzados los trabajos de estabilización y restauración de los documentos, los donantes se convierten en asesores del equipo de trabajo para recuperar información e iluminar el contexto de producción de las diferentes series que componen el fondo. De este modo, gracias a la convergencia entre un grupo de amigos y familiares con la voluntad de preservar un legado y una institución que puede ofrecer una gestión profesional se completa un círculo virtuoso. Los papeles de Lens, en riesgo cierto de echarse a perder antes de ingresar al Archivo IIAC son trasladados a un espacio de guarda controlado.

Por otra parte, su obra, difundida en vida entre un pequeño círculo de poetas e intelectuales, es redescubierta por estudiantes e investigadores y abordada desde distintas perspectivas. Su producción como artista visual, considerada en un segundo plano hasta

el momento, es elogiada por artistas prestigiosos y críticos. Otros investigadores rescatan su participación como activista por los derechos de las minorías sexuales. La puesta en movimiento de esta rueda impulsa nuevas ediciones de su obra poética y una muestra dedicada a sus dibujos y collages en Muntref: *Miguel Ángel Lens: la poesía está en la calle*, curada por Mariano López Seoane y Francisco Lemus.

Bibliografía:

ESTEVEZ AFONSO, María Inés y Clara TOMASINI, “Entre el documento de archivo y la obra de arte: los fondos personales de artistas custodiados por el Archivo IIAC”, *III Jornadas de discusión / II Congreso Internacional. Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital*. CeDInCI, IIAC-UNTREF y UDELAR, Buenos Aires, 2019.

FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2010.

Martín PAZ. Licenciado en Letras Clásicas (UBA). Coordina el Archivo IIAC del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” de la UNTREF. Es docente de la Maestría Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad de Tres de Febrero. Durante más de 15 años fue responsable de la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional de Maestros (Ministerio de Educación de la Nación) que alberga la biblioteca personal del escritor Leopoldo Lugones y los libros impresos entre 1516 y 1810. Realizó el Catálogo razonado de obras del siglo XVI y XVII de la BNM.



Academia Nacional de
BELLAS ARTES