

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN

CONCEPTOS

ARCHIVOS ENTUSIASTAS

DOSSIER
ESPECIAL

Facultad de Artes

UMSA UNIVERSIDAD
DEL MUSEO SOCIAL ARGENTINO

CONCEPTOS



Boletín de la Universidad del Museo Social Argentino

Av. Corrientes 1723 – C1042AAD
– CABA.

Tel. (54-11) 5530-7600 – Fax:
(54-11) 5530-7614

Sarmiento 1565 – C1042ABC –
CABA.

Tel. (54-11) 5217-9401/02

E-mail: conceptos@umsa.edu.ar

Año 95 / N° 510 / Diciembre 2020

AUTORIDADES

RECTOR EMÉRITO

Dr. Guillermo Garbarini Islas

RECTORA

**Mag. M. Alejandra Garbarini
Islas**

VICERRECTOR DE POSGRADO
E INVESTIGACIÓN

Dr. Eduardo E. Sisco

SECRETARIO GENERAL

Lic. Aníbal C. Luzuriaga

FACULTAD DE ARTES

Decana Lic. Alejandra Portela

FACULTAD DE CIENCIAS

ECONÓMICAS

Decano Dr. Walter Chiquiar

FACULTAD DE CIENCIAS

HUMANAS

Decano Lic. Gustavo Maüsel

FACULTAD DE CIENCIAS

JURÍDICAS Y SOCIALES

Decano Mag. Mariano Cúneo

Libarona

FACULTAD DE LENGUAS

MODERNAS

Decana Lic. Fabiana Lassalle

SECRETARIA ACADÉMICA

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

DIRECTOR DE PUBLICACIÓN

Dr. Ernesto R. B. Polotto

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Mag. María Fernanda

Terzibachian

Asistente de edición

Pablo Agustín Vázquez

CONSEJO DE REDACCIÓN

Trad. Pública Mariana Barragán

Dr. Walter Chiquiar

Mag. Mariano Cúneo Libarona

Dr. Andrés Febbraio

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

Dr. Eduardo Tenconi Colonna

Dr. Fabián Vázquez

Dra. Patricia Vázquez Fernández

CORRECTORA LITERARIA

Trad. Pública Sandra Ramacciotti

TRADUCTORA

Mag. Cristina De Ortúzar

EDITOR RESPONSABLE

Museo Social Argentino

SUMARIO

7 EDITORIAL - *Por Eduardo Tenconi Colonna*

ARTÍCULOS

15 La importancia del archivo personal de artista en el marco de la gestión de su legado. El caso del Archivo Taller Heras Velasco - *Por Victoria Lopresto*

51 Mateo Alonso, escultor y docente. Investigación y rescate en el archivo de la Escuela Técnica N° 1 "Otto Krause" - *Por Patricia V. Corsani*

63 Conservación de fotografía en Argentina: surgimiento y desarrollo - *Por María José Burgos y Denise Labraga*

87 Archivo de Arte Argentino: avances en la implementación de un software para el volcado de datos - *Por Claudio D' Leo y Valeria Intrieri*

99 Consideraciones sobre la importancia del trabajo en red de bibliotecas: el caso BiblioCi - *Por C. Adrián Muoyo*

119 Revisar la historia del arte en Uruguay con perspectiva de género - *Por Colectivo COCO de Uruguay*

151 Lo que el petróleo nos tapó. Archivo e investigación en el Museo Municipal Carmen Funes - *Por Sol Cabezas*

171 Utilización de archivos en la investigación artística multimedia - *Por Ricardo Pons; Mariela Beker y Mariana Lombard*

197 Arte Biorrobótico. Una mirada desde lo conceptual y objetual en la producción de instalaciones robóticas biotecnológicas. Arte + Ciencia + Tecnología - *Por Daniel Alvarez Olmedo*

225 Parámetros de publicación

LA RESPONSABILIDAD POR EL CONTENIDO DE
LOS ARTÍCULOS ES EXCLUSIVA DE SUS
RESPECTIVOS AUTORES

EDITORIAL

*Por Eduardo Tenconi Colonna**

El nuevo *dossier* de *Conceptos* que presentamos está dedicado a la Facultad de Artes y agrupa una serie de artículos que, bajo la consigna de *Archivos entusiastas*, exhibe la variedad de ese entramado de complejidades de reflexión que termina constituyendo una interpretación en sí misma. Pese a la pluralidad de pensamientos y a las diversas posiciones teóricas planteadas, se abre una multiplicidad de lenguajes para el lector. Todo ello, en sintonía con la esencia de nuestra Universidad, que siempre ha sido la de promover el debate entre las distintas visiones e interpretaciones. Nuestro agradecimiento desde el Instituto de Investigación a las autoridades de la Universidad por continuar fomentando esta pluralidad y a nuestros profesores por su disposición y apoyo para que esta publicación, tan presente en el devenir de la UMSA, continúe nutriéndose con invalores aportes.

Victoria Ocampo escribía en sus memorias que el artista graba su misterio en la obra, y es tarea de generaciones venideras descifrarlo; en esta tarea, el archivo se vuelve imprescindible. Es así que el aporte de Victoria Lopresto sobre “La importancia del archivo personal de artista en el marco de la gestión de su legado. El caso del archivo taller Heras Velasco” o el rescate efectuado por Patricia

Corsani sobre “Mateo Alonso, escultor y docente. Investigación y rescate en el archivo de la Escuela Técnica N.º 1 Otto Krause” dan un panorama de la importancia de estos acervos para el estudio y la reflexión sobre sus obras; y cobran relevancia documentos que enriquecen y facilitan los trabajos de investigadores, curadores y museólogos.

Los archivos permiten interpelar, confrontar, poner en discusión las obras con las fuentes y realizar una contextualización más allá de los cánones estilísticos, permitiendo relecturas y nuevos análisis.

Fundamentales resultan los registros fotográficos y audiovisuales, los testimonios escritos, los artículos periodísticos que, entre otros, constituyen los únicos materiales que permanecen en el tiempo y permiten dar cuenta de las obras desmaterializadas. “Conservación de fotografía en Argentina: surgimiento y desarrollo” de María José Burgos y Denise Labraga da cuenta de ello y nos muestra el recorrido de la fotografía desde su ingreso a la institución, que debe resguardarla y difundirla a través de un complejo proceso multidisciplinario. Asimismo, orienta a los interesados en su protección, manipulación y exhibición.

Para el Comité Internacional de Documentación del ICOM: “La documentación es esencial para todas las actividades de un museo. Las colecciones sin la documentación adecuada no son verdaderas colecciones de museos”. De allí, la importancia que reviste el artículo “Archivo de arte argentino: avances en la

implementación de un *software* para el volcado de datos” de Claudio D’Leo y Valeria Inieri, donde se enuncia una nueva propuesta de archivo de datos con fines específicos.

El artículo “Consideraciones sobre la importancia del trabajo en red en bibliotecas: el caso BiblioCi”, de Adrián Muoyo, acerca al lector al muy particular mundo de BiblioCi, un fondo documental que aúna las bibliotecas y centros de documentación especializados en cine y artes audiovisuales que tiene, como rasgo diferencial de las cinematecas, filmotecas y archivos fílmicos, la característica que sus fondos lo constituyen material referido a su especialidad que no sea un documento audiovisual, donde sus miembros reúnen, en sus acervos, libros, publicaciones periódicas, fotografías, afiches, catálogos, material publicitario, guiones originales, artículos de prensa y diversos documentos impresos o digitales.

Los trabajos sobre la herencia histórica contenida en la preservación de archivos permitieron, en algunos de los artículos, realizar tareas de revisión histórica como sucede en: “Revisar la historia del arte en Uruguay con perspectiva de género” realizado por la colectiva COCO. Sol Cabezas propone una suerte de resistencia a los embates económicos remarcando la diferencia entre poner en valor (o valorar simplemente) determinados elementos patrimoniales y activarlos o actuar sobre ellos en su artículo: “Lo que el petróleo nos tapó. Archivo e investigación en el Museo Municipal Carmen Funes”. Y

la lleva hacer suyo lo propuesto en “Geografías urbanas en la era del neoliberalismo” por Garnier y Janoskchka: “En algunos casos, la valoración dada por los habitantes de un territorio o su pasado y patrimonio permite la producción de localidad, la construcción y afirmación de una identidad desde la cual logran obtener la autonomía necesaria para poder resistir y proyectar cambios”.

El archivo permite continuar la visibilización de historias, su difusión y la crítica de los acontecimientos, revalorizando el pasado para mejorar el presente, en “Utilización de archivos en la investigación artística multimedia” de Ricardo Pons, Mariela Beker y Mariana Lombard, se incluye una profunda investigación de sucesos históricos, seleccionando elementos con una importante carga simbólica, sin recurrir a imágenes impuestas por relatos o repitiendo algunas imprecisiones que suelen deslizarse en la divulgación de estos. En el desarrollo artístico, se manifestó una posición crítica sobre la monumentalización del territorio, la invisibilización del padecimiento de los pueblos originarios, la intolerancia política y la estigmatización.

Completa esta edición “Arte Biorobótico. Una mirada desde lo conceptual y objetual en la producción de instalaciones robóticas biotecnológicas. Arte + Ciencia + Tecnología” de Daniel Alvarez Olmedo que da cuenta de la actividad realizada en el marco de la Diplomatura de Arte Robótico de la Universidad del Museo Social Argentino, que propone la creación de obras tanto

conceptuales como objetuales de instalaciones robóticas biotecnológicas. El artículo describe una serie de proyectos realizados y producidos por los estudiantes de la Diplomatura, que poseen un hilo conductor en sus propuestas discursivas y que comprenden un amplio repertorio temático como el tejido sociocultural, las hibridaciones orgánicas y artificiales biotecnológicas, mutaciones y entramados ficticios, mecanismos de protección química, variaciones de estructuras físicas ante perturbaciones externas, mutaciones y nuevas creaciones o artefactos robóticos adivinadores de la suerte por medio de la hoja de coca.

Para escribir la historia, es necesario contar con fuentes, documentos. Gracias a las tareas de registro, inventario y catalogación volcadas en el archivo, se preservan sus huellas. Finalmente serán estas las que nos permitan descifrar los enigmas que los artistas grabaron en su obra.

* *Docente Investigador UMSA*
Regente de la Escuela Nacional de Museología

ARTÍCULOS

**LA IMPORTANCIA DEL ARCHIVO PERSONAL DE
ARTISTA EN EL MARCO DE LA GESTIÓN DE SU
LEGADO.**

**EL CASO DEL ARCHIVO TALLER HERAS
VELASCO.**

*THE IMPORTANCE OF THE ARTIST'S PERSONAL
ARCHIVE IN THE CONTEXT OF THE MANAGEMENT
OF THEIR ESTATE.*

*THE CASE OF THE ARCHIVO TALLER HERAS
VELASCO.*

*Por Victoria Lopresto**

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo poner de relieve el valor del archivo personal de artista y destacar la importancia que este adquiere en el marco de la gestión de su legado. Para ello, señalaremos algunos aspectos generales en torno al legado y al archivo de artista apoyándonos en diversos ejemplos del ámbito local, para luego abordar el caso particular del Archivo Taller Heras Velasco. En él observaremos los puntos centrales de la gestión del legado de la escultora María Juana Heras Velasco (1924-2014), orientada a su protección y puesta en valor a partir de la investigación, gestión y apertura de su archivo personal. Esperamos con esto promover y enriquecer la reflexión en torno a los temas presentados.

Palabras clave: archivo personal de artista, gestión, legado de artista, puesta en valor, Archivo Taller Heras Velasco

Abstract

This paper seeks to highlight the value of the artist's personal archive, and its importance in the context of the management of their estate. To that end, we will point out some general aspects regarding the artist's estate and archive based on several local examples. Then, we will address the case of the Archivo Taller Heras Velasco. We will analyze the key aspects of the management of sculptor María Juana Heras Velasco's (1924-2014) estate, focused on protecting and giving it value through the research, management, and opening of her personal archive. Thus, we hope to promote and enrich the reflection about the topics discussed.

Key words: artist's personal archive, management, artist's estate, Archivo Taller Heras Velasco

Sobre el legado de artista

Lo habitual es que la existencia de la obra de un artista se extienda más allá de su muerte y, si bien la mayoría de ellos manifiesta preocupación sobre el destino de su producción, solo algunos llegan a formular su voluntad al respecto y a disponer lo necesario para que esta se cumpla en su ausencia.

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 muerte¹. 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. No obstante, su legado puede incluir también otras cosas que le hubieran pertenecido: sus objetos personales, herramientas, obras de otros artistas, inmuebles, incluso distintos tipos de colecciones.

Quienes asumen la responsabilidad de continuar con el legado de un artista se enfrentan a una cantidad de cuestiones muy diversas por resolver y a una gran responsabilidad. Por lo general, se trata de sus herederos, es decir, su familia: hijos, cónyuges,

¹ Así lo determina el Régimen Legal de Propiedad Intelectual, Ley N.º 11.723. Vencido este plazo las obras pasan a formar parte del dominio público. Otro de los aspectos relevantes de la ley, en términos de gestión del legado, figura en su artículo 54: "La enajenación o cesión de una obra pictórica, escultórica, fotográfica o de artes análogas, salvo pacto en contrario, no lleva implícito el derecho de reproducción que permanece reservado al autor o sus derechohabientes". Cabe recordar que los Derechos Morales (derecho de paternidad y derecho de integridad) son irrenunciables, inalienables, inembargables, inejecutables, inexpropiables, imprescriptibles y de duración ilimitada.

hermanos, sobrinos, nietos, etc., que pasan a ser, además, titulares de los derechos sobre la obra. También puede ocurrir que el artista nombre un albacea, que no cuente con herederos o que simplemente decida donar su legado a otra persona o institución. Un ejemplo de esto, bastante atípico en nuestro país, es el caso de Alberto Heredia, quien donó mediante legado testamentario su casa-taller al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, junto a 568 obras de su autoría, 129 obras de otros artistas pertenecientes a su colección particular, su biblioteca y su archivo personal².

Por su parte, algunos artistas constituyen organizaciones, generalmente fundaciones, a través de las que disponen quiénes y de qué modo llevarán adelante la continuación de su legado. Tal es el caso de la Fundación Forner Bigatti, creada en 1983 por Raquel Forner, años después del fallecimiento de su marido, Alfredo Bigatti. Muchas veces son sus sucesores quienes deciden, posteriormente, constituir algún tipo de persona jurídica para llevar a cabo su misión. Entre otras cosas, estas estructuras facilitan la gestión de distintos tipos de financiamiento incluyendo donaciones, subsidios y programas como el de Mecenazgo Cultural. Contribuyen, también, con la posibilidad de obtener apoyo y colaboración a través de acuerdos con diversas

² “Alberto Heredia por Javier Villa”, video publicado el 4 de diciembre de 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=dzVuCdSsrO0>

instituciones como museos, universidades, organismos del Estado y organizaciones de la sociedad civil³.

La colaboración puede provenir también de ciertos actores del mercado como galeristas y coleccionistas interesados en promover la obra del artista. Este interés puede traducirse en apoyo financiero para distintas formas de puesta en valor y difusión de la obra. Finalmente, la venta de obra sigue siendo uno de los recursos más habituales para el sostenimiento de los legados en términos económicos. En algunos casos excepcionales, estos vínculos con actores del mercado son aun más estrechos. En este sentido, vale mencionar el caso de la Fundación Pan Klub Museo Xul Solar, creada en 1986 luego de la muerte del artista por Micaela Cadenas, su esposa, junto a Natalio Povarché, su *marchand*⁴.

En términos generales, los objetivos principales de la gestión del legado son su protección y su puesta en

³ La constitución de una organización con personería jurídica tiende a allanar el camino a favor de la continuidad del legado, aunque no siempre es así. Desafortunadamente, no son pocos los casos en los que los desacuerdos impiden llevar adelante la gestión.

⁴ La institución realiza una intensa labor de investigación, de la que surge, como uno de sus resultados más importantes, el catálogo razonado del artista. A cargo de Patricia Artundo, su realización llevó seis años de trabajo y contó con el apoyo de la Fundación MAPFRE, Mecenazgo Cultural y la Universidad de Palermo.

valor. Los mayores desafíos en este sentido tienen que ver con guiar su dirección según la voluntad del artista y el espíritu con el que impulsó la producción y circulación de su obra y procurar que cada acción realizada tenga un impacto positivo sobre su continuidad. Un ejemplo interesante en este sentido es el de la Fundación Augusto y León Ferrari que, entre otras acciones, estableció un acuerdo con el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) a través del que le delega la potestad de autorizar el uso de imágenes de la obra, dando así continuidad al compromiso que el artista mantuvo a lo largo de su trayectoria en materia de Derechos Humanos.

Sin embargo, la voluntad del artista puede aparecer de forma más o menos explícita en relación con los aspectos específicos de la dirección de su legado como son la conservación, restauración, venta, donación, exposición, reproducción, lo relativo a la propiedad intelectual, entre otras cuestiones. La consulta y, en algunos casos, el trabajo conjunto con profesionales de las distintas áreas (conservadores, restauradores, abogados, galeristas, curadores, investigadores, gestores culturales, comunicadores, editores, historiadores, archivistas) contribuye a orientar las acciones de forma adecuada.

En todo caso, para enfrentar el desafío de continuar con el legado del artista, desde su relevamiento hasta la difusión, será necesario tomar decisiones y desarrollar las estrategias más adecuadas teniendo en cuenta sus particularidades y los recursos disponibles. En este

sentido, la dirección del legado estará marcada, también, por el modo particular en el que, quienes estén a cargo de él, encaren cada una de las decisiones, incluso aquellas que, a simple vista, aparecen como eminentemente prácticas o técnicas.

Sobre el archivo personal de artista

Entre las decisiones sobre las acciones implicadas en la gestión del legado se encuentran aquellas relacionadas con el archivo personal del artista. Desde la perspectiva de la archivística, un archivo personal está integrado por todos los documentos generados y recibidos por una persona en el ejercicio de sus actividades y funciones, independientemente de su forma o soporte⁵.

Esta definición puede resultar útil en términos generales, sin embargo, en términos de las especificidades de los archivos personales de artistas es necesario señalar, al menos, algunas cuestiones. Para empezar, estos constituyen corpus particularmente heterogéneos de documentos relacionados con las distintas instancias de producción y circulación de la obra y con su trayectoria;

⁵ Virginia Castro plantea interesantes observaciones acerca de los archivos personales y señala la importancia de prestar atención también a los “silencios del archivo”, de observar lo que está presente tanto como lo que se encuentra ausente considerando las “intenciones autobiográficas” (en términos de Philippe Artières) del productor del archivo y las intervenciones de terceros (Castro, 2015: 120-126). “Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos”. <http://jornadasarchivos.cedinci.org/actas/>

en este sentido, estos archivos son tan diversos como sus productores, por lo que cada caso requiere de una atención particular. Cabe agregar que, salvo ciertas excepciones, se caracterizan, además, por ser sumamente fragmentarios y desordenados.

En el marco del conjunto del legado, el archivo ha quedado frecuentemente reducido a “aquello que no es obra”; sin embargo, estos acervos se convierten cada vez más en objetos de estudio y reflexión. Uno de los problemas más interesantes que se abren en torno a ellos es, tal vez, la dificultad de establecer claramente los límites entre las categorías de “obra” y “documento”, frente a la cual hay quienes plantean la necesidad de pensar en una doble naturaleza, es decir, que ciertas piezas sean consideradas como obra y documento a la vez⁶. Incluso más allá de las discusiones en torno a su ambigüedad, la relevancia que los documentos de archivo han cobrado en sí mismos puede observarse en la creciente frecuencia con que diversas propuestas curatoriales los presentan como objetos de exhibición, con distintos niveles de protagonismo.

⁶ Esta es la posición, por ejemplo, de Lucía Ulanovsky. Así lo explica en su ponencia acerca del patrimonio bibliográfico y documental del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en las III Jornadas de Discusión / II Congreso Internacional: “Archivos personales en transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital”.

<http://jornadasarchivos.cedinci.org/actas/>

Por su parte, la historia del arte se apoya cada vez más en ellos para escribir y revisar los relatos establecidos, buscando abarcar aquello que, por distintas circunstancias o intenciones, ha quedado afuera. Tal como lo afirma Andrea Giunta, los archivos ponen en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas:

Constituyen el repositorio desde donde es posible la escritura de otras historias: sobre todo cuando se trata de la historia del arte entendida como análisis crítico que confronta las obras con las fuentes y los contextos y no solo con los rasgos del estilo. Estas alternativas de relectura se multiplican geométricamente con la posibilidad de expandir la constitución y el uso de los archivos. (Giunta, 2010: 23)

Mención aparte merecen aquellas prácticas artísticas conceptuales que, desde los años 60, trabajan a partir de la desmaterialización de la obra. En estos casos, los registros fotográficos y audiovisuales, los testimonios escritos, los artículos periodísticos, entre otros, constituyen los únicos materiales que permanecen en el tiempo y permiten dar cuenta de ellas. *Nosotros afuera* (1965), de Federico Peralta Ramos, y *La Menesunda* (1965), de Marta Minujín y Rubén Santantonín, son algunas de las obras que fue posible reconstruir en los últimos años a partir de este tipo de registros.

Al respecto de la importancia de estos materiales en torno a dichas prácticas artísticas, es interesante observar

el proyecto Vivo Dito que, en permanente desarrollo, busca reunir y poner en acceso distintos documentos que registran las *performances* realizadas en la Argentina o por argentinos en otras partes del mundo desde los sesenta hasta la actualidad, como una medida necesaria para su investigación y difusión⁷.

Por su parte, el archivo, como concepto y como práctica, ha tendido a cobrar centralidad en la producción artística contemporánea de las últimas décadas. Particularmente desde los noventa, se volvió significativo el número de artistas que trabajan en torno a la noción de archivo, reconstruyendo, deconstruyendo, recreando el concepto de archivo, organizando y describiendo sus propios archivos o trabajando con sus objetos. Autores como Hal Foster y Ana María Guasch analizan este “giro al archivo” y señalan, en este sentido, el surgimiento de un nuevo paradigma en las prácticas artísticas⁸.

Incluso cuando no desarrollen su producción artística desde estas perspectivas, la mayoría de los artistas se

⁷ El proyecto es realizado por la Fundación START (Sociedad Tecnología Arte) y rinde homenaje al artista Alberto Greco, cuyas acciones dieron origen a las *performances* en la Argentina. <http://www.vivodito.org.ar/acercade>

⁸ Hal Foster analiza el “impulso archivístico” que caracteriza las prácticas de muchos artistas contemporáneos (Foster, Hal. 2004). Asimismo, Anna María Guasch se ocupa de este “giro al archivo” ligado a la preocupación por la memoria (Guasch, Anna María. 2005).

ocupa de conservar ciertos documentos directa o indirectamente relacionados con su obra, y algunos, además, dedican sus esfuerzos a darles un orden determinado según sus propias necesidades de producción y gestión. Este es el caso de Mirtha Dermisache que, fallecida en 2012, tuvo su primera gran muestra retrospectiva en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2017. Gracias a la labor que la artista había realizado en la constitución y organización de su archivo, y luego de un exhaustivo trabajo sobre su acervo documental, fueron posibles la muestra y el libro monográfico que la acompañó⁹. La exposición incluyó un amplio conjunto de documentos que, interpretados a la luz de su orden original, contribuyeron a contextualizar la obra y permitieron indagar en sus aspectos más complejos. Tras la finalización de la exposición, el archivo y la biblioteca de la artista fueron donados al Centro de Estudios Espigas – Tarea-IIPC, de la Universidad Nacional de San Martín.

Sin embargo, existen también los artistas que no otorgan mayor relevancia a sus archivos documentales. La mayoría de estos fondos se encuentran desordenados, incluso fragmentados. Podemos observar un ejemplo de ello en el fondo documental de Pablo Suárez, donado por Laura Batkis al Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffo (Archivo IIAC) de la

⁹ El trabajo, que duró casi cuatro años, fue realizado por un equipo de profesionales dirigido por Cintia Mezza, quien actualmente dirige el legado de la artista.

Universidad Nacional de Tres de Febrero en 2018. Este acervo es fruto de la recolección que Batkis fue realizando a lo largo de años de estrecha relación profesional y personal con el artista, quien, según ella explica, nunca tuvo interés por constituir ni preservar archivo alguno. Frente a esto, fueron varios de sus amigos y colegas los que se dispusieron también a guardar sus documentos, que aún hoy conservan en su poder¹⁰.

En los casos en los que quienes heredan un archivo de artista deciden desprenderse de él, la opción de donarlo a instituciones como las recién mencionadas surge como un destino seguro. Inscriptas en el marco institucional de universidades públicas, tanto el Centro de Estudios Espigas como el Archivo IIAC cuentan con equipos de profesionales capacitados e infraestructura adecuada para su preservación y puesta en consulta. En ambos casos, los fondos documentales reciben el tratamiento archivístico necesario para brindar acceso a sus contenidos¹¹. Su publicación, a través de bases de datos

¹⁰ Laura Batkis comparte la historia del archivo de Pablo Suárez y su donación al Archivo IIAC en la mesa redonda: “Diálogo entre archivistas y donantes” en las III Jornadas de discusión y II Congreso Internacional enmarcado en el eje: Archivos personales en transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital .

<http://jornadasarchivos.cedinci.org/actas/>

¹¹ Con una extensa trayectoria que comienza con la creación de la Fundación Espigas en 1993, el Centro de Estudios Espigas preserva actualmente uno de los acervos más importantes de

en línea, constituye una herramienta fundamental para su estudio e investigación. El Archivo IIAC, además, lleva a cabo la digitalización de los fondos, lo cual permite el libre acceso a los documentos en soporte digital a través de la web¹².

Sin embargo, esta no es la única opción que se presenta, ya que existe para este tipo de materiales un mercado que crece a ritmo acelerado, en el que documentos y archivos enteros son disputados por coleccionistas privados e instituciones diversas. No es una novedad que las instituciones argentinas se encuentran en inferioridad de condiciones con respecto a muchas instituciones y coleccionistas extranjeros para adquirir estos fondos documentales; y, desde hace tiempo, se señalan con preocupación las consecuencias de esta situación. La venta a locales o extranjeros puede poner en riesgo la integridad y accesibilidad al fondo cuando las decisiones de su comprador restringen o

la región en material de arte argentino y latinoamericano.
<http://espigas.org.ar/es>

¹² Para mayor desarrollo sobre el tema se recomienda consultar la ponencia de Olga N. Zurita, "Trabajo interdisciplinario en la puesta en valor de las colecciones documentales vinculado al arte y la cultura. El Archivo Dr. Norberto Griffa del IIAC", compilado por María Virginia Castro y María Eugenia Sik, en las Actas en las II Jornadas de discusión y I Congreso Internacional, denominada "Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos" llevado a cabo en CeDInCI, Buenos Aires en el año 2018. <http://jornadasarchivos.cedinci.org/actas/>

imposibilitan su consulta e investigación¹³. La inesperada venta al exterior del archivo de Juan Carlos Romero, en 2018, generó un gran impacto en el ámbito cultural y puso en evidencia la total ausencia de políticas públicas al respecto. Librada por completo a la responsabilidad de sus tenedores, la decisión sobre el destino del archivo del artista cobra una dimensión política a la que es necesario prestar especial atención.

Aunque la venta y donación de archivos son cada vez más frecuentes, sigue siendo habitual que los archivos personales de artistas permanezcan en el ámbito privado en manos de sus herederos. Los argumentos que sustentan la decisión de conservarlos son múltiples y pueden incluir desde cuestiones personales, hasta las necesidades inherentes a la gestión del legado del artista. Sea cual fuera la decisión, y especialmente mientras se decida conservarlo, es importante contar con los criterios fundamentales de conservación preventiva y organización archivística para actuar sobre el fondo documental (trasladarlo, reunirlo, guardarlo, relevarlo, abrirlo para su investigación, etc.) sin causarle daños¹⁴.

¹³ Vale decir que los mismos riesgos existen en las donaciones mal planificadas en las que, por ejemplo, se decide repartir el fondo documental entre múltiples destinos.

¹⁴ En lo que respecta a la conservación preventiva, es importante poder identificar cuándo el fondo se encuentre en riesgo y requiere de la intervención de especialistas. En todo caso, será necesario tomar precauciones para evitar que los documentos sean afectados por distintos agentes de deterioro biológicos, de contaminación o ambientales. Será importante

El archivo Taller Heras Velasco

En 2010 la escultora María Juana Heras Velasco sufrió un accidente cerebrovascular que, hasta su fallecimiento en 2014, le impidió seguir desarrollando su actividad artística y su vida cotidiana. Desde entonces, sus dos sobrinas quedaron a cargo de la administración de su legado. María Juana mantuvo con ambas un estrecho vínculo a lo largo de sus vidas, marcado no solo por un profundo afecto, sino por el rumbo de sus caminos profesionales: Fernanda Heras es Licenciada en Artes y Gabriela Heras es Escultora.

La necesidad de intervenir en el universo material y simbólico, desarrollado por la escultora durante más de 65 años de producción artística, se impuso en 2012 a partir de una inundación en la casa donde funcionaba su taller. El agua llegó a afectar buena parte de su lugar de trabajo y algunas de sus obras, lo que hizo necesario tomar medidas para recuperar lo afectado y proteger el resto. A partir de esto, se realizaron, en los distintos espacios del taller, una serie de refacciones orientadas a

también realizar la correcta manipulación de los documentos y evitar cualquier tipo de limpieza que modifique o ponga en riesgo su integridad. En torno a la organización documental, será igualmente importante no perder de vista los principios fundamentales que guían las prácticas archivísticas: principio de procedencia (no mezclar documentos de diferentes fondos) y orden original (respetar el orden dado por su productor). Luego, el tratamiento archivístico de un fondo documental es trabajo de profesionales especialistas en esta área.

brindar las condiciones ambientales adecuadas para alojar allí su obra y su archivo personal incluyendo, posteriormente, lo que aún se conservaba de ellos en su departamento¹⁵.

La reunión del conjunto de su producción artística y documental en el que fuera su taller durante los últimos 20 años constituyó una decisión fundamental que, impulsada principalmente por la Lic. Fernanda Heras, dio origen al Archivo Taller Heras Velasco (ATHV) como proyecto desde el cual darle continuidad a su legado. Desde la formulación de su nombre, estuvo claro que el archivo ocuparía un lugar central en esta tarea, y así fue en las diversas estrategias que fuimos desarrollando en función de las necesidades específicas y de los recursos disponibles.

Comencé a trabajar junto con Fernanda Heras en 2014 en el relevamiento, investigación y gestión del fondo documental de María Juana Heras Velasco con el objetivo de preservar y poner en valor el legado de la artista. Desde entonces, bajo su dirección, el ATHV lleva adelante su misión de forma sostenida y sustentada en criterios y prácticas profesionales con el apoyo y la colaboración de distintas personas e instituciones que aportan su trabajo, asesoramiento y capacitación en distintas áreas.

¹⁵ Luego, en 2018, la conservadora y restauradora Ana Morales realizó un diagnóstico y plan de acción sobre las condiciones edilicias del taller para la guarda de obras y documentos que fue considerado en acciones posteriores.

A partir de la experiencia desarrollada durante los últimos seis años, señalaremos, a continuación, las principales acciones realizadas en la gestión del legado de la artista orientadas a su protección y puesta en valor a partir de la investigación, difusión, gestión y apertura de su archivo. Con esto, más que proponer un modelo a seguir, buscamos enriquecer la reflexión en torno a los diversos aspectos que atraviesan estas áreas de gestión, incluyendo la necesidad de desarrollar estrategias adecuadas considerando los objetivos y las particularidades de cada caso.

El archivo personal de María Juana Heras Velasco

Una vez reunido el fondo documental de la artista, se le destinó, dentro del taller, el espacio que mejor se adecuaba a sus necesidades de conservación. Entre sus contenidos se encontró una gran cantidad de documentos de naturaleza diversa que da cuenta del desarrollo de su trayectoria personal y profesional: correspondencia recibida y enviada a artistas e instituciones, postales, agendas, documentos de su actividad docente y política, cuadernos de notas, bocetos, planos, carpetas de proyectos, catálogos de materiales industriales, catálogos de exposiciones, afiches, artículos de prensa, entrevistas, certificados de premios, fotografías, diapositivas, videos, entre otros.

La cantidad de material era considerable y se encontraba desordenado. Solo se registraron algunas excepciones en la organización de sus recortes de prensa correspondientes al periodo en que realizó sus primeras

exposiciones, una serie de cartas enviadas y recibidas de sus maestros, Emilio Pettoruti y Lucio Fontana, y carpetas dedicadas a la gestión de proyectos de gran envergadura.

Luego de un primer relevamiento que nos permitió conocer los contenidos del fondo comenzamos con su organización en torno a las funciones y actividades desarrolladas por la artista, priorizando aquellas áreas del archivo que nos permitieran avanzar, a la vez, en el relevamiento de su obra.

Documentación de la obra

Las tareas de registro, inventario y catalogación de las obras se apoyaron fundamentalmente en el archivo de la artista. A partir de sus contenidos, fue posible la identificación y datación de las obras, y la localización de aquellas pertenecientes a otras colecciones. Algunos de los documentos más relevantes en relación con estas tareas resultaron ser los registros fotográficos de distintas épocas (incluyendo los de las obras que ya no existen físicamente), bocetos, cuadernos de notas, catálogos de exposiciones, artículos de prensa, correspondencia, pólizas de seguro y traslado.

Actualmente, el trabajo de catalogación lleva registradas más de 500 obras en colecciones privadas y públicas¹⁶, y

¹⁶ Entre ellas, están las siguientes colecciones institucionales: Museo Nacional de Bellas Artes; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori; Fondo

continúa en constante actualización con la intención de constituir un catálogo razonado que incluya el conjunto de las esculturas, relieves, dibujos, grabados, pinturas y bocetos realizados por la artista. La información, que inicialmente fue volcada en una base de datos FileMaker, se encuentra desde este año en proceso de migración a CollectiveAccess. El uso de este *software* libre de código abierto ofrece mejores condiciones de seguridad, gestión y difusión de la información, incluyendo la posibilidad de publicar el catálogo de obras en la web reflejando automáticamente las actualizaciones de nuestro trabajo¹⁷. Su uso está específicamente orientado a la gestión y publicación de colecciones de museos y archivos de distintas escalas. Entre las instituciones locales que han optado por su utilización están el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la Fundación Investigación

Nacional de las Artes; Museo Castagnino + MACRO; Museo de Arte Latinoamericano de La Plata; Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza; Museo Universitario de Arte de la Universidad de Cuyo; Museo Comisión Nacional de Energía Atómica; Colección de arte de la Cancillería Argentina; Collection of Latin American Art, University of Essex, Reino Unido; Embajada Argentina en Venezuela, Caracas; Algunas de sus obras integraron, también, la colección Marcos Curi, y formaron parte del acervo de su Museo de Arte Contemporáneo.

¹⁷ El *software* está disponible gratuitamente bajo la licencia pública GNU de código abierto, lo que significa que no solo puede descargarse y usar de forma gratuita, sino que se recomienda al usuario compartir y distribuir el código. <https://www.collectiveaccess.org/>

en Diseño Argentino (IDA) y la Fundación Federico Jorge Klemm.

La documentación de la colección resulta esencial para su protección ante posibles siniestros, sustenta la autenticación de obras y contribuye con su gestión; esto permite la toma de decisiones sobre posibles ventas, donaciones o préstamos para exposiciones. Asimismo, facilita el trabajo de docentes, investigadores y curadores brindando información sobre la producción y circulación de las obras, así como sobre su estado y ubicación. Este tipo de información, necesaria para la planificación de proyectos expositivos, contribuyó con la realización de diversas muestras colectivas. Entre las exposiciones más significativas que incluyeron la obra de la artista, con la colaboración del ATHV están: *Geometrías. Arte geométrico argentino de los años 60 y 70*, en el Museo de Arte Tigre, curada por Mariana Marchesi, y *Epsilon. Abstracciones descentradas*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, curada por Aimé Iglesias Lukin, ambas realizadas en 2016.

Investigación documental en función de la restauración de obra

El ATHV lleva adelante tareas específicas orientadas a colaborar con la restauración de obras de la artista en colecciones públicas y privadas. A partir de la investigación de su fondo documental, se busca obtener y analizar información acerca de la materialidad de las obras, así como de su poética, con el objetivo de brindar,

a los profesionales de la conservación y la restauración, herramientas útiles para establecer criterios de acción.

Desde esta perspectiva, colaboramos activamente con la restauración de *Hierroform* (1969), perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). La escultura fue donada al museo por la empresa Hierromat en 1986 y, desde entonces, se encuentra emplazada en el Parque Rubén Darío. Como ocurre con la mayoría de las esculturas en el espacio público, al factor ambiental y a los vicios inherentes de la obra, se suma el factor humano en las acciones de vandalización, lamentablemente frecuentes. A mediados de los noventa, ya había sido necesaria una restauración, que se llevó a cabo bajo la supervisión de la artista. En esta oportunidad, las decisiones implicadas en la intervención se sustentaron en el análisis de la información obtenida de su archivo personal. Gracias al trabajo realizado junto con las áreas de Gestión de Colecciones, e Investigación del MNBA, y a la donación realizada por la empresa DAMTSA S.A., desde marzo de 2020 *Hierroform* se encuentra restaurada y emplazada nuevamente en su lugar, junto al museo¹⁸.

Por su parte, luego de largas gestiones iniciadas por la artista y continuadas por Fernanda Heras, se realizó una primera etapa de la restauración de *Taurus* (1978), perteneciente a la colección del Museo de Arte Moderno

¹⁸ Sobre la base de esta experiencia, en 2019, se comenzó a evaluar el tratamiento de *Transposeña 71* (1971), otra de las obras de la artista perteneciente a la colección del museo.

de Buenos Aires. En este caso, además de la información relativa a la obra, el archivo aportó el historial de reclamos realizados por la artista, que resultó de gran importancia para llegar, finalmente, a esta instancia de acción. A esto pudimos sumar, posteriormente, el testimonio de Eduardo Piergiovanni, quien había colaborado con la artista en el emplazamiento de la obra en Rivadavia y Paraná en 1984.

Desde su primera exhibición pública en la calle Florida, en el marco de la exposición *18 esculturas para la ciudad*, organizada por el Museo en 1978, la obra tuvo distintos emplazamientos en la ciudad de Buenos Aires hasta que, en 2005, se decidió retirarla de su lugar para ser restaurada. La impericia en su extracción produjo la mutilación de la obra, que fue cortada al ras de su base y depositada a la intemperie en un taller del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Recién al cabo de numerosas solicitudes ante las distintas autoridades correspondientes, pudo conocerse la ubicación y el estado de la obra. Oportunamente, el Jefe de Restauración y Conservación del Museo, Pino Monkes, mantuvo conversaciones con la artista en las que pudo registrar información valiosa para dar curso a la restauración. Sin embargo, hasta el momento, solo fue posible tomar las medidas necesarias para detener el avance de su deterioro, mientras que las etapas siguientes de la restauración se encuentran suspendidas por cuestiones presupuestarias.

Es necesario señalar que las investigaciones en torno a la producción de la artista resultan particularmente necesarias para actuar sobre las obras realizadas desde principio de los sesenta cuando abandona las técnicas tradicionales de la escultura para comenzar a trabajar con materiales y técnicas de origen industrial (acrílico, hierro y pinturas industriales). Algunos de estos materiales, novedosos en su momento, fueron envejeciendo de formas inesperadas y han dejado de producirse o han cambiado sus características, lo que complejiza aún más la tarea de los profesionales. Los interrogantes que se abren ante la necesidad de llevar a cabo cualquier intervención solo pueden ser respondidos a la luz de un profundo conocimiento de los distintos aspectos de la obra, que, en ausencia de la artista, la investigación de su archivo es capaz de aportar.

Investigación documental como herramienta para la gestión y punto de partida para nuevos abordajes

A partir de las investigaciones del archivo personal de María Juana Heras Velasco orientadas a dar cuenta de su trayectoria profesional, se elaboraron tres documentos fundamentales: su biografía, bibliografía y *curriculum vitae*. La biografía, aunque reducida en su extensión, busca ampliar la información habitualmente difundida sobre la artista con el fin de proponer nuevas aproximaciones a su trayectoria y a su producción. La bibliografía, por su parte, es el resultado de un trabajo exhaustivo de recopilación del material bibliográfico y hemerográfico generado en torno a la artista desde los

cuarenta, incluyendo los catálogos de sus exposiciones individuales, publicaciones monográficas, publicaciones de referencia y una extensa selección de artículos de prensa. A su vez, el *curriculum vitae* comprende todas las exposiciones individuales y colectivas, tanto nacionales como internacionales, de las que se obtuvo registro, incluye también las exposiciones póstumas que tuvieron lugar hasta la fecha. Figura allí la información relativa a su actividad como docente, como jurado en concursos artísticos y académicos y como integrante de comités asesores; su participación en conferencias y mesas redondas; y los premios y reconocimientos obtenidos¹⁹.

Estos trabajos ofrecen información organizada en relación con el desarrollo de su trayectoria, así como con la producción y circulación de su obra. Constituyen herramientas fundamentales para la gestión del legado y permiten responder las solicitudes de investigadores, curadores, gestores, coleccionistas, docentes y estudiantes, contribuyendo al desarrollo de nuevos proyectos de investigación, publicación y exhibición. En función de ello, hemos decidido registrarlos bajo

¹⁹ Su realización tuvo como punto de partida el relevamiento del material documental perteneciente al archivo personal de la artista, y se completó con la consulta a los acervos del Centro de Estudios Espigas (UNSAM), el Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC - UNTREF) y de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

licencias libres de Creative Commons²⁰. La decisión de realizar este tipo de registro sobre nuestra propia producción intelectual se inscribe en el marco de las estrategias de difusión definidas para estos contenidos, orientadas a facilitar y alentar su circulación, promoviendo, a la vez, el trabajo colaborativo.

Ejemplo de ello son el proyecto de investigación “María Juana Heras Velasco. Concepto, materialidad y técnicas industriales aplicadas en su producción escultórica” 2020-2021 - 34/0657, radicado en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Arte (UNA), bajo la dirección de Edgardo Madanes y Paulina Webb; y el trabajo de integración final de la Licenciatura en Arte de la Universidad de Palermo (UP) de Gabriela Zirpolo Abella, “Escultura Contemporánea Argentina. *Taurus*; una obra varias vidas”. La elaboración de este último surge del interés de la estudiante, a partir de una visita didáctica al taller de la artista realizada en el marco de la asignatura Archivos de Arte, a cargo de



²⁰ Atribución (BY). La licencia permite cualquier explotación de la obra, incluyendo la explotación con fines comerciales y la creación de obras derivadas, la distribución de las cuales también está permitida sin ninguna restricción. Según se define a sí misma: “Creative Commons es una organización sin ánimo de lucro, que promueve el intercambio y utilización legal de contenidos cubiertos por los derechos de autor. Para ello, entre otras actividades, brinda un set de herramientas legales estandarizadas”. Ver más en:

<https://creativecommons.org/share-your-work/>

quien escribe, y de su trabajo posterior sobre el material hemerográfico del archivo.

En función de nuestros proyectos próximos, estos materiales, biografía, bibliografía y *curriculum vitae* constituyen la base de información sobre la que será posible la realización de la exposición retrospectiva y del libro monográfico de María Juana Heras Velasco.

Difusión y activación del archivo en el ámbito de la comunicación digital

A partir de la investigación del archivo, y con el objetivo de activar sus contenidos, surgen los que denominamos “extractos”²¹. Cada extracto está compuesto por una selección de documentos del acervo que, acompañados de un texto breve, dan cuenta de algunos de los eventos más significativos en la trayectoria de la artista y de su producción. A partir de los textos y, especialmente, de la selección de documentos, entre los que puede haber registros históricos de obra, correspondencia, bocetos, notas, catálogos, afiches, artículos de prensa, postales, catálogos de materiales, etc., los extractos permiten conocer aspectos poco divulgados de la producción y la trayectoria de la artista, desde los que es posible plantear nuevas lecturas y abordajes. La aproximación a sus

²¹ Para ello tomamos como modelo la idea de “Fragmentos de la biblioteca” desarrollada por la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires bajo la coordinación de Lucía Ulanovsky.

<https://www.museomoderno.org/es/biblioteca>

vínculos sociales y afectivos, sus inquietudes, su actividad política y los distintos aspectos de sus *Homenajes* y *Transposeñas* buscan ampliar el marco de interpretaciones posibles, promoviendo la producción de conocimiento en torno al legado de la artista.

En tanto estrategia de activación, la publicación de los extractos surge, durante el 2020, de la decisión de intensificar la actividad del ATHV en el ámbito de la comunicación digital y de la necesidad de generar contenidos específicos²². Así, además de su publicación en Facebook e Instagram, los extractos se irán incorporando al sitio web Archivo Taller Heras Velasco²³, cuya presentación está planificada para comienzos del 2021. El sitio, como contexto de publicación, permitirá ampliar y profundizar la información de los extractos a partir del cruce con la biografía, bibliografía, *curriculum vitae* y catálogo de obras, que también formarán parte de sus contenidos.

La actividad periódica y constante del ATHV en las redes sociales tuvo como resultado no solo un crecimiento orgánico de alrededor del 180 %, sino también una multiplicación de las interacciones con distintos perfiles de usuarios, entre las que surgieron valiosos aportes. Una de ellas, en particular, nos condujo al hallazgo de una obra de la artista de la que solo

²² El ATHV agradece el asesoramiento de la Téc. Celeste Camacho, especialista en comunicación en plataformas digitales.

²³ <https://www.archivotallerherasvelasco.com.ar>

teníamos algunos indicios a través del archivo. Se trata de *Homenaje a Lozza* (1984), perteneciente a la colección del Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza. A través de las redes sociales supimos también de la existencia de otras dos obras pertenecientes a coleccionistas privados, quienes se conectaron con el fin de certificar la autenticidad de las piezas. Por su parte, fue a través de Facebook que, en 2019, nos contactó la artista Paola Vega, en el marco de su pesquisa sobre mujeres artistas, para incorporar fotografías e información de María Juana Heras Velasco en su libro, *Las promesas*, recientemente publicado por la editorial Ivan Rosado.

Sin duda, la presencia en las redes sociales es hoy una acción de difusión impostergable. Especialmente, a través de Instagram, pudimos llegar a un público compuesto, en buena medida, por jóvenes artistas, muchos de los cuales han tenido escaso contacto con la obra de la escultora. Frente a ello, la circulación de su producción en las redes contribuye con la vigencia de su legado y hace posible que las nuevas generaciones lo conozcan y puedan abreviar en él para la creación de nuevas obras.

En relación con las interacciones con investigadores, curadores y gestores, el valor de este tipo de activaciones en las redes está no solamente en difundir la existencia del archivo, sino en ofrecer distintas aristas desde donde acceder a sus contenidos. La difusión de la información a través de los extractos no solo promueve los trabajos

centrados en el propio fondo, sino que también hace posible el diálogo con otros proyectos en curso.

Digitalización y apertura del archivo

Las estrategias de difusión y activación se articulan con el objetivo, presente desde el origen del ATHV, de abrir el archivo para su estudio e investigación. Finalmente, el acceso público a sus contenidos será posible gracias a un convenio de trabajo colaborativo firmado en 2018 con la Universidad Nacional de Tres de Febrero para avanzar en su tratamiento archivístico y digitalización. Con este fin, El Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (Archivo IIAC UNTREF), coordinado por Martín Paz, conformó un equipo multidisciplinario integrado por la archivista Marina Mattina, la bibliotecaria María Inés Afonso Esteves y la conservadora Cinthia Sánchez que, bajo la coordinación de Olga Zurita y con la colaboración de becarios de la Universidad, trabaja para brindar acceso al fondo en su totalidad.

A medida que se completan las distintas etapas de tratamiento archivístico y de conservación, los documentos son incorporados al catálogo en línea del Archivo IIAC UNTREF donde se encuentran disponibles para su consulta, mientras que el fondo permanece físicamente al cuidado del ATHV, en el taller de la artista, que puede consultarse solicitando cita previa²⁴.

²⁴ Para conocer en profundidad el trabajo realizado sobre el fondo María Juana Heras Velasco y los documentos

La apertura a la consulta pública tuvo lugar el 20 de noviembre de 2020, a 96 años del nacimiento de la escultora, con la publicación de una de las series de su fondo documental integrada por los catálogos de sus exposiciones individuales y una parte importante de los correspondientes a muestras colectivas. Mientras tanto, se avanza en el tratamiento archivístico de la correspondencia que la artista mantuvo con familiares, amistades y personalidades del mundo del arte y la cultura, entre los que están Emilio Pettoruti, Lucio Fontana, Luis y Maruja Seoane, Josefina Auslender, Eliana Molinelli, César Cofone, María Martorell, Carlos Silva, Juan Carlos Distéfano, Margot Portela Parker, María Carmen Portela, Noemí Gerstein, Manuel Espinosa y Líbero Badii.

Conclusiones

Como hemos dicho al comienzo, el legado de artista constituye un patrimonio singular. En tal sentido, lo que un artista produce al cabo de su trayectoria posee un valor simbólico que lo distingue de cualquier otro bien que pueda heredarse. Es en la medida en que esta producción forma parte del patrimonio cultural que su preservación y difusión involucra no solo al artista y a sus herederos, sino a quienes integramos el campo artístico y al conjunto de la sociedad. Desde esta

digitalizados hasta la fecha se recomienda consultar el catálogo del Archivo IIAC UNTREF.

<https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/fondo-maria-juana-heras-velasco>

perspectiva, la gestión de legados de artistas nos interpela como profesionales planteándonos el desafío de pensar prácticas y estrategias específicas, y nos obliga, además, a pensar en la necesidad de diseñar políticas de Estado adecuadas.

A partir de la experiencia desarrollada en el ATHV, sustentada en la idea de que la conservación y estudio de las obras es indisociable de la conservación y estudio de los documentos vinculados a ellas, buscamos mostrar una forma posible de gestión del legado marcada, tanto por sus propias particularidades, como por una línea de acción definida por quienes la llevamos adelante. Esta línea de acción está orientada a preservar el legado y ponerlo en valor, así como a sostener su vigencia en el desarrollo cultural de nuestra sociedad, brindando la posibilidad de acceder a su conocimiento y abreviar en él para generar nuevas obras²⁵.

²⁵ En términos generales, la perspectiva de trabajo del ATHV está en sintonía con los debates e intercambios promovidos en los encuentros *OpenGLAM* realizados en la Argentina con el apoyo de Fundación Vía Libre, Creative Commons Argentina, Wikimedia Argentina, y distintos museos e instituciones del ámbito local. Desde el año 2017, hemos participado de los siguientes encuentros: “Tecnología y Patrimonio. Estrategias digitales para Bibliotecas, Archivos y Museos”, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017; “Patrimonio Cultural, propiedad intelectual y acceso a la cultura. Posiciones en debate”, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018; “Patrimonio cultural, prácticas artísticas y propiedad intelectual”, Universidad Torcuato Di Tella, 2019.

Estas ideas se concretan en el compromiso asumido en la restauración de las obras de la artista pertenecientes al patrimonio público; la producción y difusión de contenidos que, registrados bajo licencias libres Creative Commons, promueven el conocimiento de su legado y sientan las bases para nuevas investigaciones; la colaboración con proyectos pedagógicos, expositivos y de investigación radicados en diversos espacios institucionales; la actualización constante de la catalogación de las obras y su publicación a través de herramientas digitales como el *software* libre CollectiveAccess; las estrategias de activación del archivo orientadas a diversos públicos dentro del ámbito de la comunicación digital; el acuerdo firmado con el Archivo IIAC para avanzar en el tratamiento archivístico, digitalización y publicación en línea, que permite el acceso libre al fondo documental.

Desde el ATHV, esperamos que todas estas acciones realizadas a partir del archivo personal de la artista no solo abran la posibilidad de nuevas lecturas sobre María Juana Heras Velasco en particular, sino que contribuyan a la construcción de una historia del arte más justa y equitativa, especialmente en relación con las artistas mujeres, visibilizando y poniendo en valor sus trayectorias y sus producciones. Conscientes de la importancia que nuestra tarea adquiere en este contexto, celebramos y acompañamos todas aquellas iniciativas que surgen y se sostienen en este sentido.

Referencias bibliográficas

Batkis Laura. Ferreyra, Marcelo Ernesto. Heras Fernanda. Lopresto, Victoria. Paz, Martín. Tarcus, Horacio. 2019. "Panel: Diálogo entre archivistas y donantes". En: *Actas III Jornadas de discusión / II Congreso Internacional: Archivos personales en transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital*. Pp. 121-137. Buenos Aires: CeDInCI, IIAC-UNTREF y UDELAR.

<http://jornadasarchivos.cedinci.org/actas/>

Castro, María Virginia. 2015. "Silencios y énfasis en los archivos personales: saber *de* los archivos". En: *Actas I Jornadas de Reflexión sobre la construcción del Archivo. Archivos, Cultura y Patrimonio*. Pp. 120-127. Buenos Aires: CeDInCI y UNSAM.

<http://jornadasarchivos.cedinci.org/actas/>

Foster, Hal. 2004. "An Archival Impulse". *October*. (110): 3-22.

Giunta, Andrea. 2010. "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". *Errata Revista de Artes Visuales*. (1): 20-37.

https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Guasch, Anna María. 2005. "Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar". *Materia*. (5): 157-183.

Uviña, Ramiro. 2019. "El software libre y el archivo IIAC". *Boletín del Archivo IIAC*. (2).

http://untref.edu.ar/uploads/Boletines/Boletin_IIAC_junio_02_compressed.pdf?fbclid=IwAR35chSmDb6trh2QrgDSutzMHE7m-cUnFD33v4M7fblyQ6dHlD25_P0no1s

Wechsler, Diana. Diez Fisher, Agustín. Ulanovsky, Lucía. 2019. "Archivos personales en transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital". En: *III Jornadas de discusión / II Congreso Internacional*. Pp. 90-120. Buenos Aires: CeDInCI, IIAC-UNTREF y UDELAR.

<http://jornadasarchivos.cedinci.org/actas/>

Zurita, Olga. 2018. "Trabajo interdisciplinario en la puesta en valor de las colecciones documentales vinculado al arte y la cultura. El Archivo Dr. Norberto Griffo del IIAC". En: *II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Pp. 177-187. Buenos Aires: CeDInCI y UNSAM.

<http://jornadasarchivos.cedinci.org/actas/>

Fuentes de información electrónica

"Alberto Heredia por Javier Villa". Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=dzVuCdSsrO0>

Archivo IIAC, Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa Universidad de Tres de Febrero, Fondo María Juana Heras Velasco.

<https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/fondo-maria-juana-heras-velasco>

Archivo Taller Heras Velasco.

<https://www.archivotallerherasvelasco.com.ar>

Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

<https://www.museomoderno.org/es/biblioteca>

Centro de Estudios Espigas, TAREA - Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín <http://espigas.org.ar/es>

Creative Commons Argentina.

<http://www.creativecommons.org.ar/>

Collective Access <https://www.collectiveaccess.org/>

Ley 11.723. Régimen Legal de Propiedad Intelectual <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=42755>

OpenGLAM <https://openglam.org/>

Vivo Dito Performances de Argentina.

<http://www.vivodito.org.ar/acercade>

** Lic. en Artes (UP)*

*Dipl. en Gestión y Conservación de Archivos de Arte (EAyP,
UNSAM), en curso*

Docente universitaria (UP – UMSA)

*Ha realizado investigaciones de archivo para libros y catálogos
de arte argentino 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.*

*Desde 2014 trabaja en la investigación y gestión documental
en el Archivo Taller Heras Velasco.*

Correo electrónico: victoria.lopresto@gmail.com

**MATEO ALONSO, ESCULTOR Y DOCENTE.
INVESTIGACIÓN Y RESCATE EN EL ARCHIVO DE
LA ESCUELA TÉCNICA N° 1 OTTO KRAUSE**

*MATEO ALONSO, SCULPTOR AND PROFESSOR.
RESEARCH AND RESCUE IN THE ARCHIVE OF
ESCUELA TECNICA N° 1 OTTO KRAUSE*

*Patricia V. Corsani**

Resumen

Para investigar la escultura argentina (fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX) fue necesario encontrar documentación inédita en archivos que salieran del circuito transitado habitualmente por los historiadores del arte. La pasión de Mateo Alonso por la docencia hizo que se desempeñase en la Escuela Técnica N.º 1 Otto Krause hasta 1937, momento de su renuncia por jubilación. Así como existe una continuidad en el dictado de Dibujo y Modelado durante varios años, en la década de 1930, se agregaron las clases de Cerámica. Así el legajo de Mateo Alonso, hallado en esta institución, permitió conocer una época no contemplada de su actividad: la etapa docente.

Palabras clave: Mateo Alonso, legajo, docencia, escultura, dibujo

Abstract

In order to investigate Argentine sculpture (late 19th century and early 20th century), it was necessary to find unpublished documentation in archives outside the circuit usually traveled by art historians. Mateo Alonso's passion for teaching led him to work at Escuela Técnica N° 1 Otto Krause, until 1937, when he retired. Just as there is a continuity in the teaching of Drawing and Modeling for several years, Ceramic lessons were introduced in the 1930's. So Mateo Alonso's file, found at that school enabled us to get to know a period of his activity: the teaching stage.

Key words: Mateo Alonso, file, teaching, sculpture, drawing

En pos de investigar sobre la escultura de las últimas décadas del siglo XIX e inicios del XX, en una primera etapa de exploración y relevamiento, fue necesario encontrar documentación inédita por fuera de aquellos archivos tradicionales (de arte, históricos) ya revisados. En sitios poco habituales, que salen del circuito que un historiador del arte puede transitar, pueden aparecer documentos valiosos que contribuyen a avanzar en una investigación.

Es el caso de los legajos personales de profesores que atesoran los archivos escolares. Si bien estos son recursos a la mano a los que recurrir con propósitos administrativos, al mismo tiempo conservan la memoria de la institución. No obstante, para un historiador del

arte, si la carpeta hallada corresponde a la foja de servicio de un escultor, esta puede tener un valor que va más allá de esta finalidad. Además, cobra otro sentido y se convierte en una fuente documental valiosa ante las dificultades para encontrar información que ayude al mejor abordaje de la producción y vida de un escultor argentino. Buscando referencias fácticas a partir de las cuales profundizar sobre el escultor Mateo Alonso (Mateo Rufino Alonso, 1878-1955), Vicente Gesualdo (Gesualdo, 1968), en su biografía, se refirió a la Escuela Técnica Otto Krause como uno de los establecimientos educativos en los que el artista había trabajado como docente. Efectivamente, allí se conservaba su legajo personal.¹

Este dato a seguir no era excepcional, ya que otros artistas argentinos se dedicaron a la tarea pedagógica y formaron parte del plantel de profesores de esta escuela. Fueron los casos de los pintores Ernesto de la Cárcova, Alfredo Lázzari, Octavio Pinto y Alfredo Benites y de los escultores Luis Perlotti y Alfredo Bigatti, entre otros.

Ahora bien, Mateo Alonso se destacó en la historia del arte argentino por ser la autor del majestuoso *Cristo Redentor*, escultura monumental conmemorativa,

¹ Mateo Rufino Alonso. Legajo N.º 0012, Archivo Escuela Técnica N.º 1 Otto Krause, Buenos Aires. Mi agradecimiento al Rector de la institución profesor Alejandro Dentone y a la arquitecta Mabel E. Colucci, a cargo del Museo Tecnológico Ingeniero Eduardo Latzina, por facilitarme la consulta del legajo personal del escultor, junio de 2014.

realizada en bronce, erigida en la cordillera de los Andes en 1904, que se convirtió en un símbolo del final del conflicto limítrofe entre Argentina y Chile. También se lo recuerda por su producción en terracota, una materia prima en la que mostraba su virtuosidad, y por la que obtuvo la Medalla de Bronce en Escultura en la Exposición Internacional de Saint Louis (Estados Unidos, 1904) (Corsani, 2013:53-69).

Hijo de los españoles Manuel Alonso y Concepción Morro, se conoce que su padre tenía una santería junto a una iglesia en Buenos Aires y que allí Mateo hizo sus primeras incursiones en el modelado (Schiaffino, 1982: 105). Estudió en Barcelona en el taller de Venancio Vallmitjana. A su regreso, realizó exposiciones en Buenos Aires en el Salón del Ateneo, en el Salón Castillo, en la Galería Witcomb, entre otros espacios. Fue miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes y de la Comisión de Recepción y de Premios de la Exposición Nacional del Centenario de 1910.² Igualmente con miras al Centenario de la Revolución de Mayo recibió el encargo de dos monumentos que conmemoran a los hombres de Mayo: Domingo Matheu y Vicente López y Planes.³

² Se lee en su legajo que, en julio de 1910, solicitó una licencia por el resto del año escolar sin goce de haberes. Repetto. "Carta al Director de la Escuela Industrial de la Nación", datada: Buenos Aires, julio 30 de 1910. En: Mateo Rufino Alonso. Legajo N.º 0012, ob. cit.

³ La Plaza Domingo Matheu alberga al monumento a este hombre ilustre desde 1910.

No obstante estos antecedentes, se sabe poco de los años en los que el artista se dedicó a la docencia. De hecho, su nombre se pierde después de los trabajos escultóricos de gran porte citados, probablemente por el surgimiento de jóvenes generaciones de artistas influenciadas por nuevas estéticas que acapararon la atención de la prensa y la crítica.

Entonces ¿qué importancia tenía incursionar en el legajo personal del artista y qué aportaban sus datos? En primer lugar, el legajo permitía recuperar, al menos en parte, datos de sus años como profesor en la escuela técnica. Hay que tener en cuenta que la generación del 80, a la que pertenecía Mateo Alonso, concebía la pedagogía en un sentido amplio como herramienta fundamental en pos del progreso civilizatorio de la nación y apuntaba a educar el gusto del público, formar a los futuros artistas y difundir conocimientos artísticos generales desde las instituciones. Cabe recordar las palabras pronunciadas el 30 de abril de 1905 por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública Joaquín V. González, en el marco del traspaso de la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes a la órbita nacional. En ese discurso, rescataba la finalidad de los museos, de

El monumento a Vicente López y Planes se encuentra sobre la esquina de Montevideo y Paraná, Plaza Vicente López, y fue inaugurado en 1956. Un artículo hace referencia a la aceptación de la maqueta realizada por Alonso e incluye fotografías del artista en actividad. “El himno nacional. Su centenario”. *Caras y caretas*, año XVI, N° 761, 3 de mayo de 1913, sin paginar.

las academias y de los talleres para enseñar, investigar y conservar obras del pasado para el presente (García Martínez, 1985: 107). Sucede que, si bien son escasos los indicios que faciliten rastrear los trabajos escultóricos de Mateo Alonso después de sus proyectos del Centenario, el legajo da cuenta de su continuidad sin pausa en la enseñanza, a la par de sus proyectos escultóricos. En segundo lugar, la carpeta consultada ofrecía las fojas de servicios que incluían su desempeño en varias instituciones de distintos niveles educativos. Los datos registrados en planillas de antecedentes, de calificación docente y algunas misivas notifican su incursión en la tarea pedagógica desde 1905 con el dictado de la materia Dibujo y Modelado en el jardín de infantes de la Escuela Normal de Maestras N° 3; sumado a esto su nombramiento en la Escuela Técnica N.º 1 Otto Krause,⁴ que se produjo un año después, a través de un decreto del Ministerio de Educación y Justicia de 1906, también para clases de Dibujo y Modelado. Su pasión por la docencia hizo que se desempeñase allí al menos hasta julio de 1937, período temporal en el que cierra el legajo hallado, momento de su renuncia por jubilación.⁵ Así como existe una continuidad en el dictado de Dibujo y Modelado durante varios años, en la década de 1930, quedó registrado en su haber el agregado de clases de Cerámica.

⁴ Gómez, Juan Bta. [Bautista] "Carta del Director de la Escuela Industrial de la Nación"; datada: Buenos Aires, marzo 31 de 1906. En: Mateo Rufino Alonso. Legajo N° 0012, ob. cit.

⁵ Mateo Rufino Alonso. Legajo N° 0012, ob. cit.

Cabe resaltar que el dibujo, por un lado, era una práctica del estudio académico, valioso y fundamental en la formación de los artistas; pero, por otra parte, en la escuela técnica, este se orientaba hacia las necesidades del trabajo en talleres y fábricas. Desde su fundación, el departamento industrial de la Escuela Técnica N° 1 se enfocó en una enseñanza “científica y especial, teórica y práctica” con miras a la preparación tanto de industriales y jefes de talleres o fábricas, como así también de directores de “obras públicas, dibujantes y maquinistas” (Escuela Técnica N° 1 Otto Krause)⁶ según palabras del presidente José E. Uriburu en la apertura de las sesiones del Congreso Nacional en 1897. El establecimiento educativo se fundó en 1899, con la dirección de Otto Krause, ya como Escuela Industrial de la Nación, a través de un decreto firmado por el Presidente Julio A. Roca y su Ministro de Justicia e Instrucción Pública Osvaldo Magnasco. El objetivo se centraba en fomentar la enseñanza industrial para la formación de personal técnico local (Lieff, Colucci, 2008: 30). Mateo Alonso se incorporó al plantel de profesores de la institución en ese contexto y durante la dirección de Otto Krause. El Ingeniero orientó el plan educativo hacia la formación de los jóvenes en beneficio del país y proyectó la combinación de trabajos manuales industriales con estudios técnicos y con el trabajo en talleres de los distintos oficios (Lieff, Colucci, 2008: 32).

⁶ Escuela Técnica N.º 1 Otto Krause [En línea].
<http://www.ottokrause.edu.ar/> [Consulta: 6 de diciembre de 2020]

Asimismo, con la reforma de planes de estudio en 1908, según testimonios de Estela Lieff y Mabel Colucci, se abrieron cursos de Química Industrial, Electroquímica, Cerámica y Galvanotecnia, Arte Industrial y Técnico Elemental (Lieff, Colucci, 2008: 37). Hay que mencionar que en 1917 se instaló el Taller de Cerámica donde se hicieron estudios sobre las propiedades de materias primas nacionales que se podrían incorporar a la industria cerámica. En ese momento, se clasificaron 150 muestras de distintos lugares del país, con distintos grados de pureza y elevada calidad. A partir de allí, se construyeron tornos de alfarero y moldes de yeso (Lieff, Colucci, 2008: 71). Desconocemos si Alonso participó activamente de esas exploraciones, relevamientos y clasificaciones, pero podría pensarse que pudo haber aportado sus conocimientos sobre el tema (Scocco, 2012: 198-202).⁷

Si bien, por ahora, no pueden conocerse más detalles sobre el contenido o el enfoque de las clases impartidas por el escultor, de todas maneras, se hace necesario en el futuro profundizar en su aporte a la enseñanza. Es interesante agregar que, en el acervo del museo de la escuela, se encuentran los “modelos didácticos de fundición”.⁸ Estos fueron preparados por el mismo

⁷ Para conocer la faceta de Alonso como uno de los artistas que incursionaron en la cerámica entre el siglo XIX y el XX, véase a la autora citada.

⁸ Así me lo manifestó la arquitecta Mabel E. Colucci, a cargo del Museo Tecnológico “Ingeniero Eduardo Latzina”, Escuela

Mateo Alonso, seguramente utilizados por él como recurso para sus clases, quien en cinco etapas mostraba el proceso de creación de una pieza escultórica: desde la figura en yeso hasta la escultura fundida a la cera perdida en bronce.

Para finalizar, la intención de este texto fue, por un lado, llamar la atención sobre las posibilidades de consulta de otro tipo de documentos que pueden aportar además información sobre un artista y ser disparador de nuevas investigaciones. La necesidad de bucear en nuevos reservorios que completen la historia de los artistas argentinos permite tomar distancia de una búsqueda que puede ser, desde un inicio, sesgada. Por otra parte, también el propósito fue presentar la posibilidad que dan estos documentos, poniendo en valor algunos datos y ofreciendo un panorama que admite un abordaje más integral del escultor, más allá de su rol de artífice de su producción.

Técnica N° 1 Otto Krause ante la consulta *online*, diciembre 2020.

Mateo Alonso, para 1937, dictaba clases de Modelado (división Construcción, quinto año), de Cerámica (división Química, sexto año), Dibujo a pulso (segundo año) y Dibujo a mano libre (tercer año). Mateo Rufino Alonso. Legajo N° 0012, op. cit.

Referencias bibliográficas

Corsani, Patricia V. 2013. "Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)". En: Galesio, María Florencia (cur.), *Memoria de la escultura 1895-1914*. pp. 53-69. *Colección MNBA*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

C. 1913. "El himno nacional. Su centenario". *Caras y Caretas* (761).

Escuela Industrial de la Nación "Otto Krause". 1930. *Extracto de la Memoria correspondiente al año escolar 1928-1929*. Buenos Aires: Establecimiento Gráfico Tomás Palumbo.

Escuela Técnica N.º 1 Otto Krause [En línea]. <http://www.ottokrause.edu.ar/> [Consulta: 6 de diciembre de 2020]

García Martínez, J. A. 1985. *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.

Gesualdo, Vicente. 1968. *Enciclopedia del Arte en América. Biografías I*. Buenos Aires: Editorial Bibliográfica Argentina Omeba, sin paginar.

Lieff, Estela V; Colucci, Mabel. 2008. *Krause cien años después. Historia de la educación industrial. I. Ingeniero Otto Krause. II. Ingeniero Eduardo Latzina*. Buenos Aires: Edición de las autoras.

Schiaffino, Eduardo. 1982. *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* [1910]. Buenos Aires, Francisco A. Colombo.

Scocco, Graciela. 2012. *Cerámicas: Alma y fuego en el 'barro de la tierra'*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos.

Archivos y Bibliotecas consultadas:

Archivo y Biblioteca de la Escuela Técnica N° 1 Otto Krause

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Biblioteca Nacional de la República Argentina

Museo Tecnológico “Ingeniero Eduardo Latzina”,
Escuela Técnica N° 1 “Otto Krause”

**Doctora en Historia y Teoría del Arte, Licenciada y Profesora
en Artes FFyL-UBA
Profesora Adjunta de Historia del Arte Argentino I,
Curaduría e Historia de las Artes, UMSA
Investigadora, Área de Investigación y Curaduría del Museo
Nacional de Bellas Artes
<https://uba.academia.edu/PatriciaVCorsani>
Correo electrónico: patricorsan@hotmail.com*

CONSERVACIÓN DE FOTOGRAFÍA EN ARGENTINA: SURGIMIENTO Y DESARROLLO

PHOTOGRAPH CONSERVATION IN ARGENTINA: IT'S EMERGENCE AND DEVELOPMENT

Por María José Burgos y Denise Labraga***

Resumen

A través de este artículo nos proponemos presentar el proceso de elaboración del libro *Urgente/Emergente. Por un futuro de los archivos fotográficos* (Ediciones ArtexArte). Nos centraremos en algunos de los sucesos decisivos para el desarrollo de la disciplina de conservación preventiva de fotografías en Argentina. Luego, describiremos algunas particularidades del campo en la actualidad, las cuales se desprenden de las experiencias locales que hemos podido reunir, así como de las reflexiones que han surgido de modo reiterado respecto del futuro de la práctica y las preguntas que aún no encuentran respuesta.

Palabras clave: conservación preventiva, archivos, procesos fotográficos, fotografía

Abstract

This paper focuses on the process of the writing of the book *Urgente/Emergente. Por un futuro de los archivos fotográficos* (Ediciones ArtexArte). We will focus on some crucial factors that led to the development of photograph conservation as a discipline in Argentina. Then, we will describe some key features of the field, arising from the local experiences that we have been able to gather. We will also address the most common reflections about the future of the conservation practice and the questions which remain unanswered.

Key words: preventive conservation, archives, photographic processes, photography

Introducción

Desde que se inventó la fotografía, existe una preocupación en torno a poder garantizar la permanencia de las imágenes; la conservación del patrimonio fotográfico como disciplina profesional es una especialización reciente dentro del campo de la preservación de patrimonio cultural. Su evolución está relacionada con la manera en que las fotografías han sido consideradas y valoradas a lo largo de la historia. De igual modo, los abordajes teóricos y prácticos de la conservación fotográfica se han modificado con el desarrollo de la disciplina. En ese sentido, ha llevado mucho tiempo generar conciencia respecto de que el

objeto fotográfico, con sus características y particularidades, debería ser estudiado desde la preservación de manera independiente a los documentos en papel. Aunque comparten algunas recomendaciones generales para garantizar su perdurabilidad, las fotografías presentan una complejidad en sus materiales constitutivos que excede dicha especialidad. Esta característica morfológica las convierte en objetos altamente vulnerables, cuya esperanza de vida con el paso del tiempo –y sobre todo bajo condiciones de almacenamiento inapropiadas– se reduce cada vez más.

La creación de conciencia en torno al patrimonio fotográfico –y la importancia de su resguardo– fue lenta y sesgada, interferida muchas veces por políticas contraproducentes y carencia de documentación al respecto. Esto ha llevado a que, en el transcurso de ese tiempo, hubiera que lamentar mermas irreversibles, al punto de que en la actualidad no se sepa con exactitud cuál ha sido la dimensión real de dichas pérdidas ni qué legado histórico aún corre riesgo inminente de destruirse. Por esta razón, consideramos que, para comprender verdaderamente la relación indisoluble que existe entre la esperanza de vida de nuestro patrimonio fotográfico y las políticas de conservación que podamos diseñar y ejecutar, es importante revisar los sucesos del pasado que posibilitaron la configuración de este campo.

Es en ese contexto que desarrollamos la investigación que se plasmó en el libro *Urgente/Emergente. Por un futuro de los archivos fotográficos*, donde proponemos un

acercamiento a la preservación y conservación de fotografías a través de un doble abordaje. En la primera parte, estableciendo un recorrido por el desarrollo histórico de la disciplina, abordando tanto los sucesos en el plano internacional como los acontecimientos del contexto local. A partir de dicho relevamiento, en la segunda parte, proponemos herramientas para pensar un plan situado de conservación de fotografías que contemplan las problemáticas y necesidades propias de nuestra región, considerando también los recursos materiales y profesionales que se tienen a disposición.

La reflexión recurrente entre colegas del área, quienes suelen mencionar la carencia de una bibliografía pensada desde las singularidades de nuestro territorio, ha sido el principal estímulo para el desarrollo de esta publicación. Existen valiosos libros y manuales extranjeros que conforman una bibliografía de consulta obligada, sin embargo, dado el actual desenvolvimiento de la disciplina, consideramos no solo pertinente, sino también indispensable, la elaboración de bibliografías desde una mirada local.

Historia de la historia

En el marco de las instancias de formación en las que participamos, así como en las distintas instituciones y proyectos en los que nos tocó desempeñar labores de conservación, hemos realizado asesoramiento y capacitaciones en torno a qué es la conservación preventiva y cómo se aplica en el cuidado de las

fotografías. Fue en el momento de preparación de estos contenidos que se nos hizo evidente la falta de bibliografía sobre la disciplina y su desarrollo a nivel internacional y nacional. A su vez, al proponer debates durante las clases y ejercicios de análisis para revisar prácticas pasadas y presentes, advertimos la necesidad de conocer el pasado para poder construir una mirada global sobre la práctica profesional.

Con ese propósito, comenzamos una investigación, que en principio se basó en las experiencias ya conocidas de grupos de trabajo y profesionales de una primera generación formada en los ochenta en la Argentina. Concretamos entrevistas con parte de los principales actores que motorizaron los proyectos pioneros en conservación de fotografía en el país y pudimos aproximarnos a sus vivencias y a las circunstancias que debieron enfrentar. En estas primeras conversaciones, también surgieron los nombres de otros colegas de varios puntos del territorio y de distintas generaciones que fueron marcando el rumbo a seguir en la búsqueda de enriquecer las fuentes.

La indagación histórica nos llevó a conocer múltiples experiencias de rescate de archivos y a comprender de qué modo estas iniciativas precursoras impulsaron el crecimiento de la disciplina, como fue el caso del Fondo Witcomb bajo custodia del Archivo General de la Nación (AGN). En 1983 Luis Priamo tuvo acceso a este importante reservorio y pudo constatar que, dentro de las instalaciones del AGN, el fondo se encontraba en

situación de riesgo. Este hecho promovió un proyecto que incluyó a diferentes actores relacionados con la fotografía, que se unieron para denunciar el estado de los ejemplares, remarcando su valor histórico y las dimensiones de la pérdida que podría representar a nivel patrimonial si no se actuaba prontamente. En el proyecto participaron el director del AGN, fotógrafos y editores, entre ellos Miguel Ángel Cuarterolo, Juan Travnik y Becquer Casaballe, la Asociación de Reporteros Gráficos Argentinos, la Dirección Nacional de Artes Visuales y el Consejo Argentino de Fotografía. Como consecuencia de esta experiencia fundacional, el Ministerio del Interior fortaleció al equipo del AGN para agilizar la estabilización de dicho fondo, demostrando que la denuncia colectiva fue un elemento clave para fortalecer el reclamo. A su vez, otorgó visibilidad a una problemática extendida también en otras instituciones en torno a la consideración de las fotografías como bienes patrimoniales, las características de los espacios de trabajo requeridos para su salvaguarda y la necesidad de personal especializado.

En años posteriores a este suceso, se consolidaron espacios que facilitaron la construcción de las bases para la formación, el intercambio y el debate en torno a la disciplina, junto al desarrollo de trabajos de estabilización y puesta en valor de acervos fotográficos, como fueron la Fundación Antorchas y los Congresos de Historia de la Fotografía. Los proyectos impulsados por la Fundación Antorchas fueron fundamentales para la difusión y concientización del valor de la fotografía

dentro de la cultura y de la situación de emergencia que algunas colecciones fotográficas padecían. Asimismo, con su aporte se becó a profesionales y personal afín al área para capacitarse en el exterior. Por su parte, los Congresos de Historia de la Fotografía centraron sus actividades en la difusión de investigaciones históricas y de conservación de fotografías antiguas. A través de sus ediciones, han participado referentes locales e internacionales de la conservación, desarrollando temas relacionados con la identificación, investigación, acceso, catalogación, documentación y digitalización de la fotografía. Además, se ha sostenido un compromiso de publicar las memorias del evento a lo largo de los años, lo que permitió construir un importante corpus bibliográfico que da cuenta del desarrollo de la fotografía como objeto de estudio histórico y de las primeras experiencias de rescate, preservación y conservación de fondos y colecciones fotográficas.

Otra experiencia significativa a nivel federal fue la del Centro de Conservación y Archivo del Acervo Fotográfico (CeCAAF), creado por Darío Albornoz en Tucumán, en el año 1996. El espacio fue generado a partir de una imperiosa necesidad debido a la falta de acción en el ámbito de protección del patrimonio fotográfico en la provincia. Una de las primeras actividades llevadas a cabo por el CeCAAF fue la organización de las primeras Jornadas de Documento Gráfico en el NOA. También se destacó por realizar la estabilización y el asesoramiento en el archivo histórico de Talleres Ferroviarios de Taí Viejo, Archivo Histórico

de Tucumán, Negativos del Archivo de La Gaceta y el Archivo Fotográfico Antiguo del Instituto de Arqueología de la UNT.

Según comenta Albornoz (2020), nunca fue intención de la Fundación manejar un archivo fotográfico propio, ya que, a la vista de los antecedentes, consideraban muy importante continuar con las labores de formación de recursos humanos y asesoramiento a instituciones públicas o privadas, en relación con el cuidado de sus patrimonios fotográficos. Mas, ante el hecho de que en Tucumán no existe aún ninguna entidad oficial o privada que se dedique a la conservación del patrimonio fotográfico de la provincia, no hubo manera de evitar tomar la responsabilidad de hacerse cargo de los archivos que estaban recibiendo en donación. Mucho menos, transferir las colecciones que les donaban a alguna institución dedicada a esta labor. De ese modo, la Fundación terminó adquiriendo fondos de diversos fotógrafos de la región que, además de las fotografías, incluían elementos propios de sus estudios. Puede destacarse que el CeCAAF entendió la práctica de la conservación preventiva como una sumatoria de medidas que contemplan no solo las acciones de estabilización de los fondos, sino también su difusión a través de muestras, publicaciones y participación en encuentros. Asimismo, han sostenido el incentivo en la capacitación de una nueva generación, a través de numerosos cursos y talleres en toda la región, guiados por la premisa de que la memoria histórica es responsabilidad de todos, pero mucho más de los que

conocemos el valor que esta memoria tiene en la conservación de nuestra identidad nacional, como entendieron quienes crearon fundaciones alrededor del mundo para el desarrollo de las artes y las ciencias (Albornoz, 2020).



Imagen 1: CeCAAF. Trabajos de conservación del Archivo Fotográfico Talleres de Taí Viejo, llevados a cabo por la Asociación de Mujeres y la Cooperativa de Trabajo de los Talleres, con el apoyo de la Universidad Nacional de Tucumán, Fundación Antorchas y CONICET. Gentileza Darío Albornoz

Tiempos de renovación

Luego de la crisis política, económica y social del año 2001, Argentina vivió una grave situación que repercutió directamente en las instituciones culturales. La recuperación del país demandó varios años y requirió de la decisión política de darle a la educación y a la cultura un lugar prioritario.

En diciembre de 2003, se creó el Archivo Nacional de la Memoria, un organismo dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación que tiene como objetivo la preservación y el estudio de la documentación en relación con las violaciones de los derechos humanos en la Argentina. Esta institución cuenta con un equipo interdisciplinario de profesionales, compuesto por investigadores, archivistas, conservadores y fotógrafos, y está a cargo de custodiar fondos documentales vinculados al terrorismo de estado, la diversidad sexual, el regreso a la democracia y la violencia institucional. Por otra parte, en abril de 2013 fue creado el Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina (AHRTA), que tiene como objetivo el ordenamiento, la preservación y la puesta en estado público del material audiovisual y sonoro acopiado por la Televisión Pública, Radio Nacional y otras emisoras que integran los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado. Luego de un extenso trabajo de recuperación y digitalización del material, en octubre de 2015 quedó inaugurado el portal Prisma, una plataforma web desde la cual se podía acceder gratuitamente a más de ochenta mil piezas recuperadas del AHRTA. Sin embargo, en diciembre de 2017, Prisma fue dado de baja y se restringió el acceso a su consulta a través de un sistema por formulario que contradijo el espíritu de su origen.

La recuperación económica y el fortalecimiento institucional también tuvieron impacto en las universidades nacionales, que comenzaron a desarrollar

proyectos vinculados al resguardo del patrimonio cultural, enfocar sus recursos en la puesta en valor de sus archivos, fortalecer sus centros de investigación y construir alianzas con otras instituciones. Entre algunas de estas experiencias, puede mencionarse la creación del Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica, actualmente Centro TAREA, por parte de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM); la formación del Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (IIAC) en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y la creación de la Fototeca José La Vía de Facultad de Ciencias Físico Matemáticas y Naturales de la Universidad Nacional de San Luis (UNSL). Por otro lado, el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA) de la Universidad Nacional de Córdoba fue creado en el año 1994; este se aboca a las tareas de rescate, recuperación y difusión de acervos fotográficos y fílmicos. A partir del año 2005, comenzó un trabajo de recuperación del Archivo Histórico del noticiero de Canal 12 de Córdoba, actualmente brinda servicios de digitalización y ofrece capacitaciones sobre conservación de material audiovisual y documentación en bases de datos, entre otras.

Algunas iniciativas institucionales desarrolladas durante este período contaron con el apoyo de organismos internacionales, a través de convocatorias y subsidios para la puesta en valor, estabilización y digitalización de archivos fotográficos, como los ofrecidos por la British

Library y el Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España (CEHIPE), en alianza con la Fundación Bunge y Born.

Como mencionamos anteriormente, las experiencias de Fundación Antorchas y los Congresos de Historia de la Fotografía marcaron un antecedente inédito para el desarrollo de la conservación de fotografías como disciplina en el país. A partir de los noventa, la temática fue sembrando interés en la población, y esto se vio reflejado en las múltiples actividades realizadas y, aunque centrados principalmente en la Ciudad de Buenos Aires, también comenzaron a generarse espacios de formación en la materia. Desde 1992 se llevaron a cabo jornadas en diversas ciudades del país organizadas por el programa de conservación de Fundación Antorchas. En el marco del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía, en 1993, se dictó el Seminario de Identificación, Conservación y Archivo de Fotografías y, desde 1995 hasta el 2002, se realizaron las Jornadas de Recuperación y Preservación de la Fotografía Antigua del Conurbano Bonaerense en la ciudad de Berazategui. Además, en 1996 se organizaron las Jornadas de Conservación y Preservación de la Memoria Visual en la provincia de Córdoba y, en 1996 y 1997, se llevaron a cabo las Jornadas del Documento Gráfico en el NOA, organizadas por el CeCAAF en la provincia de Tucumán.

Hacia la primera década de los años 2000, la oferta de capacitación en conservación de fotografías continuaba

siendo escasa, no era fácil acceder a espacios de práctica y la bibliografía en español era limitada. Este período aún estaba caracterizado por el estudio y la investigación de manera independiente, la realización de cursos y talleres informales o la asistencia a tecnicaturas sobre conservación y restauración de papel. En ese contexto, uno de los espacios de intercambio más destacados fueron los Encuentros de Recuperación y Conservación de la Memoria Visual, organizados entre los años 2002 y 2012 por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Berazategui. Para ese entonces, se habían creado las primeras Licenciaturas en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, pero estas ofertas académicas carecían de materias o seminarios específicos sobre conservación de fotografía en sus planes de estudio.

Paulatinamente, a medida que el interés por el rescate y la preservación de archivos fotográficos fue aumentando, se generó un contexto más propicio para el surgimiento de nuevas iniciativas de formación e intercambio en torno a la conservación de fotografía. Estas iniciativas fueron impulsadas principalmente por los propios trabajadores del área, que entendían los límites que se les presentaban frente a tareas que requerían conocimientos específicos. Se desarrollaron proyectos de capacitación como la Diplomatura en Técnica, Conservación y Catalogación Fotográfica de Archivos de la Administración Pública, a través de un convenio entre la Universidad Nacional de La Matanza y el Ministerio de Defensa de la Nación en el año 2015, y la

Diplomatura en Investigación y Conservación Fotográfica Documental, dictada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, desde 2013. Asimismo, se diversificaron los espacios de actualización e intercambio en las modalidades de encuentros, ciclos de seminarios, talleres y grupos de investigación. Por su lado, algunos programas desarrollados más recientemente para las Licenciaturas en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural y en Fotografía incluyeron un seminario sobre conservación de materiales fotográficos.

Como mencionamos, inicialmente la formación estaba acotada al estudio autodidacta y al entretejido de diferentes disciplinas, como la conservación y restauración de papel, la archivística, la bibliotecología, la fotografía, etc. Aunque este último aspecto de la multidisciplinariedad continúa siendo vigente, el proceso de incremento en las alternativas de formación y divulgación en el área reflejan un creciente interés por parte de las instituciones y los agentes a cargo de la custodia del patrimonio fotográfico en adquirir las herramientas específicas que demanda esta labor. Sin embargo, cabe aclarar que las posibilidades de capacitación formal por fuera del Área Metropolitana de Buenos Aires todavía son muy limitadas.



Imagen 2: Hugo Gez, uno de los coordinadores de la Fototeca La Vía de la Universidad Nacional de San Luis, brindando una capacitación en conservación de fotografías. Crédito: Arq. Acosta

Urgente/ Emergente

Si bien el Estado llevó a cabo una serie de iniciativas públicas que incluyeron la preservación de fotografías con distintas proyecciones y alcances, no hubo en ese sentido una política programática que permitiera el rescate de archivos fotográficos a gran escala. Las experiencias de recuperación por parte de fotógrafos, particulares y empleados de archivos e instituciones fueron recurrentes en el proceso de desarrollo de la disciplina. Se han organizado sistemáticamente equipos de salvamento de fotografías, álbumes y rollos de película descartados en las calles o en depósitos y, de este modo, conjuntos de imágenes de artistas, familias,

archivos de medios gráficos y estudios fotográficos fueron recuperados del abandono. Estas acciones, que en nuestra región siguen siendo habituales, suelen tener denominadores comunes. Sobre la base de las entrevistas realizadas, las experiencias difundidas por colegas y las propias, pudimos comprobar que, además de lo concerniente a la obtención del financiamiento para la ejecución de este tipo de proyectos, se reitera la necesidad de contar con algún tipo de guía para planificar y llevar adelante las tareas de rescate, a partir de los recursos materiales y profesionales que antes describimos.

A partir de estas observaciones respecto de las problemáticas más recurrentes, decidimos incluir en el libro una sección que presenta una serie de factores a evaluar al momento de formular un plan de conservación de fotografías a cualquier escala. Partimos de la premisa de que existe un modelo “ideal” de trabajo que sirve de guía, pero consideramos una variedad de medidas que pueden adoptarse cuando las condiciones con las que se cuenta distan de ser “ideales”. Desde este enfoque, nos adentramos en el estudio del medio ambiente y los espacios de trabajo, el relevamiento y la organización de las fotografías, aspectos vinculados a los materiales y herramientas aptos para conservación, procedimientos de estabilización y almacenamiento, consideraciones para actuar ante emergencias y reflexiones en torno al acceso y la preservación digital.

Para abordar este último punto, realizamos una encuesta a usuarios (investigadores, historiadores, estudiantes, fotógrafos y público en general) con el propósito de conocer la experiencia de acceso a los fondos y colecciones fotográficas en Argentina. La encuesta incluyó doce preguntas, algunas de ellas abiertas, para que los usuarios puedan narrar sus experiencias en sus propias palabras; y otras cerradas, para indagar en aspectos específicos de la experiencia de acceso, sus principales características y problemáticas. Con respecto al acceso y la difusión de la información, la mayoría de los encuestados concluyó que el sistema es deficiente. Algunos de los comentarios apuntan a que: “Hay criterios inadecuados de catalogación de fotografías”; se encuentran “bases de datos precarias y sin normatividad”; “no hay buenas descripciones ni se le presta demasiada atención a los fondos fotográficos”; las bases son “incompletas, insuficientes, carentes de criterios básicos para detectar material de forma rápida y eficiente”; se aplican “criterios subjetivos” de catalogación; hay “falta de estandarización” en los registros; y “hay obstáculos para acceder a archivos que son de dominio público”. Entendiendo que la finalidad de la conservación preventiva no solo se asocia con el resguardo material del patrimonio, sino que la permanencia de las imágenes en el tiempo también se relaciona con el ejercicio de la memoria colectiva, pensamos en cómo garantizar que este vínculo entre la sociedad y las imágenes fotográficas se mantuviera activo. Por eso, sostenemos que es fundamental que un plan de conservación esté acompañado de un programa

de difusión y divulgación. Un acervo activo conlleva un esfuerzo orientado a que el público sepa que existe, cómo está conformado, dónde ubicarlo y cómo consultarlo.

Siguiendo esta línea, a partir del entendimiento de que los trabajos del área de conservación son parte de un plan más amplio, en el libro tratamos temas que juzgamos elementales para optimizar los circuitos de trabajo. En el desempeño de las tareas de conservación, suelen desarrollarse una multiplicidad de funciones vinculadas a otros campos como la archivística, la bibliotecología, la digitalización, la curaduría, la gestión, entre otras. Es recurrente encontrarse con conservadores catalogando o con bibliotecarios tomando medidas de conservación preventiva. No obstante, a partir del proceso de profesionalización antes mencionado, actualmente se cuenta con especialistas capacitados y con perfiles definidos para cada área, que van adquiriendo reconocimiento y son incluidos en los planes de gestión.

Consideramos muy importante contar con especialistas en las diferentes áreas al comenzar el tratamiento de un archivo fotográfico, formar un equipo que integre las diversas perspectivas y armar un plan de conservación y gestión integral. También es fundamental el intercambio y trabajo en conjunto entre diferentes instituciones, tanto públicas como privadas. En el escenario local, donde las herramientas y los materiales necesarios para desarrollar las labores de conservación son escasos, es crucial

fortalecer las redes entre colegas, instituciones y proveedores con el fin de sacar el mayor provecho de los recursos a disposición. Se han superado los tiempos en los que las técnicas y los tratamientos aplicados eran casi un secreto, hubo una transformación generacional interesada en superar el individualismo en pos del trabajo interdisciplinario. Esta perspectiva se afianza en una dinámica de conectividad y cooperación que forma parte de las buenas prácticas para el trabajo de conservación. En este sentido, Ana Masiello comenta que en Argentina el acceso a las áreas de conservación de las instituciones públicas solía ser muy complejo, pero se ha creado una ruptura generacional que marca una diferencia en cuanto a la mirada del trabajo del conservador. Se construyó un hábito de salir a contar lo que hacemos y, de esta manera, se fortaleció la circulación de la información. La conservación tenía la tendencia a ser una tarea a puertas cerradas, pero se comenzó a notar una mejor predisposición a compartir y a trabajar en la visibilización del rol del conservador de fotografías (Entrevista con las autoras, 2017).



Imagen 3: Rescate del archivo de la *Revista 21*, desechado en bolsas de residuos, 2011. Fototeca ARGRA. Crédito: Diego Sandstede

Conclusiones

Podemos concluir que, si bien existe un creciente dinamismo de la disciplina, el avance en algunos aspectos sigue siendo lento. En parte esto se debe a que en Argentina, y en Latinoamérica en general, nos encontramos todavía en la tarea de rescatar e identificar fondos y colecciones. Esta es la etapa más intensa del trabajo, ya que se realiza siempre a contrarreloj para intentar detener el avance de los deterioros en los ejemplares y evitar las pérdidas en los casos más extremos. En cambio, en otros continentes en los que la disciplina ha tenido una trayectoria distinta, esta fase ya se ha superado, lo que permite a los profesionales dedicarse en mayor medida a proyectos de investigación de los acervos y al estudio de los procesos fotográficos contemporáneos y sus mecanismos de deterioro.

Como mencionamos antes, los espacios de formación e intercambio aún carecen de una perspectiva federal. Los cambios de gestión gubernamental, con sus consecuentes virajes en materia de políticas culturales, no colaboran con la proyección de lograr un trabajo sostenido en el tiempo. El marco legal que le asegure protección al patrimonio fotográfico es insuficiente y carece de un abordaje que avale su identidad como tal y que desarrolle directrices básicas para su salvaguarda. Como afirma Jesús Monzón, es necesario también confeccionar y aplicar un modelo de tratamiento documental normalizado, esencial para la gestión de las tareas de

registro y descripción de las imágenes fotográficas que integran nuestros fondos y colecciones¹ (Monzón et al., 2015). Esto nos lleva a otro aspecto importante dentro de un plan de gestión, que es el programa de difusión y divulgación. Los trabajos de resguardo del patrimonio tienen completo sentido cuando el acervo está activo, es decir, cuando las instituciones públicas y privadas que tienen a cargo la custodia de las fotografías patrimoniales dejan de ser un lugar donde se guardan los ejemplares o se preservan pasivamente para convertirse en mediadores activos de la memoria colectiva de una sociedad. Las deficiencias en la circulación de la información y difusión respecto de qué es y cómo se lleva a cabo la conservación preventiva de fotografías repercute también en la indiferencia por parte de la sociedad y la desvinculación con posibles donantes. No solo por la falta de confianza en relación con las condiciones reales de resguardo que pueden ofrecer las instituciones y el temor a perder el seguimiento del trabajo que estas realizan, sino también por el desconocimiento de las modalidades de donación.

¹ Desde 2015 existe una iniciativa de investigación local que pretende contribuir al proceso de normalización en las prácticas de la descripción de los documentos fotográficos. El equipo interdisciplinario fue integrado por Monzón, Jesús E.; Gattafoni, Silvia; García, Fernando; Guazzora, Jazmín; Sánchez, Claudia; Abbruzzese, Claudio; Silva, Celia; Pacheco, Mariela; Benavente, Lucila y Bustos, Yermína.

Es por todo esto que, a través de la publicación del libro *Urgente/Emergente. Por un futuro de los archivos fotográficos*, intentamos mostrar cómo es el recorrido de una fotografía cuando ingresa a una institución que se encargará de su resguardo y difusión. Quisimos dar cuenta de la complejidad de este proceso, del perfil de los diferentes profesionales que lo conforman y, a su vez, plasmar las consideraciones básicas para reconocer las buenas prácticas en este ámbito. Asimismo, buscamos orientar a los interesados en proteger sus fotografías de manera particular, destacar los criterios para una manipulación y exhibición seguras y advertir sobre los riesgos que representa la intervención inexperta en ejemplares tan susceptibles al daño como lo son las fotografías.

Finalmente, la publicación es también una invitación a seguir construyendo y aportando a la historia de la disciplina, entendiendo que hay saberes y experiencias que han quedado fuera de esta edición. Consideramos indispensable continuar con la producción, actualización y circulación de conocimientos, en pos de alcanzar un avance cualitativo y cuantitativo de la práctica que repercuta en mejores condiciones para la preservación del legado cultural.

Referencias bibliográficas

Monzón, Jesús; Gattafoni, Silvia; García, Fernando; Guazzora, Jazmín; Sánchez, Claudia; Abbruzzese, Claudio; Silva, Celia; Pacheco, María Gabriela; Benavente, Lucila y Bustos, Yermína (2015). "La descripción normalizada de los documentos fotográficos". En V Encuentro Nacional de Catalogadores, Buenos Aires. Disponible en: <https://cutt.ly/yda9Cfh>

Entrevistas

Albornoz, Darío (junio 2020)

Masiello, Ana (marzo 2017)

**Conservadora, investigadora y docente especializada en archivos fotográficos. Coordinadora del área de Conservación de Fototeca ARGRA (Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina)
Correo electrónico: majoburgos02@gmail.com*

*** Fotógrafa especializada en conservación de fotografías
Técnica del Área de Restauración, Departamento de Preservación de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Correo electrónico: deniselabraga@gmail.com*

**ARCHIVO DE ARTE ARGENTINO:
AVANCES EN LA IMPLEMENTACIÓN DE UN
SOFTWARE
PARA EL VOLCADO DE DATOS**

*ARGENTINE ART ARCHIVE:
PROGRESS IN THE IMPLEMENTATION OF A
COLLECTIONS MANAGEMENT SOFTWARE*

Por Claudio D'Leo y Valeria Intrieri ***

Resumen

A partir de diferentes proyectos de práctica profesional desarrollados en la Carrera de Peritaje y Valuación de Obras de Arte, se recopiló una importante cantidad de datos sobre obras de artistas argentinos fallecidos que fue volcada en fichas de catalogación a la espera de un proyecto que permitiera reunir, relacionar y poner a disposición dicha información. Así nació la adaptación de la base de datos Collective Access, un *software* de código abierto y flexible que fue diseñado para responder a los requerimientos del área. El presente artículo revela la génesis y la primera experiencia de implementación de este archivo en construcción.

Palabras clave: base de datos, Collective Access, peritaje, práctica profesional, arte argentino

Abstract

From different professional practice projects developed in the Program of Art Valuation and Appraisal, a vast amount of information about works of deceased Argentine artists was compiled and put into cataloguing sheets, part of a project that will enable us to gather, relate and make available such information.

That is how the adaptation of the Collective Access database was born, an open source and flexible software, designed to meet the requirements of our field. This paper describes the origin and first implementation experience of this archive.

Keys words: database, Collective Access, Art Valuation and Appraisal, professional practice, Argentine art

Introducción

En toda carrera de grado, el desarrollo de proyectos para práctica profesional implica el cumplimiento de una serie de etapas que abarca desde los lineamientos generales, considerando el armado de un completo programa de necesidades o requerimientos, pasando por una fuerte idea rectora y una toma de partido concreta, hasta las definiciones finales del proyecto. Asimismo, involucra un proceso exhaustivo donde se requiere de un análisis y un posterior dominio del acontecer profesional en el tiempo y en el espacio con respecto a todas sus características para conducir dicho análisis al

campo de formación para conocimiento del futuro graduado.

La aplicación de pautas de diseño específicas generará como resultado un Programa o un Proyecto de Práctica Profesional que, de manera natural, permitirá la posterior transferencia de conocimientos y de experiencias.

Dentro de la carrera de Peritaje de la Facultad de Artes, se han creado e implementado proyectos de práctica profesional que cumplen con estas implicancias.

En lo que concierne al estudio del acontecer profesional, es evidente un cambio significativo en el campo del peritaje de obras de arte durante la última década. Con anterioridad a la existencia de profesionales egresados de esta carrera en particular, el desarrollo de la profesión poseía un carácter netamente empírico. No existía una metodología fija ni específica para dar una respuesta en referencia al reconocimiento de autoría o autenticidad y, en la mayoría de los casos, se trataba de respuestas sin un soporte científico. En este sentido, la formación profesional académica implicó un cambio fundamental; se establecieron dos etapas específicas dentro de la labor profesional. Una primera etapa referida al expertizaje visual; y una segunda etapa, propiamente de peritaje, que se sustenta en el aval científico a partir de análisis tecnológicos de diferente complejidad.

Para cumplimentar ambas etapas, es indispensable el empleo de una metodología específica que

denominamos “Metodología de Obra Testigo”. Ella se basa en el hecho comparativo, es decir, en realizar análisis exhaustivos comparativos entre la obra dubitada y un conjunto limitado de obras indubitadas u “obras testigo”. Su selección radica en que sean capaces de cumplir con la mayor cantidad posible de constantes estilísticas, ya sea contextuales, técnicas, estéticas, colorimétricas y lingüísticas. Sus ventajas se fundamentan en el hecho de que se trata de un análisis de tipo abarcativo y completo al barrer con todos los parámetros que signan una obra de arte.

Este método comparativo pautado, con etapas definidas e interrelacionadas, se sostiene a partir de un análisis visual completo que genera las primeras conclusiones las cuales, con posterioridad, se verifican por medio de soporte tecnológico. Posee quizás una sola desventaja, aunque sería más justo definirlo como una dificultad, y es que, para su aplicación en nuestro medio, es sumamente laboriosa la búsqueda de esas “obras testigo”.

Encontrar estas obras indubitadas que permitan dicho análisis implica transitar por ámbitos muy distintos, no siempre accesibles y mucho menos ideales. No existe una base de datos que aglutine la información que se requiere, que incluya datos de enorme relevancia, como archivos digitales de intervenciones, catalogación de firmas, facturas técnicas especiales, análisis tecnológicos, etc. Este último concepto es de una gran relevancia, dado que, a partir de la experiencia desarrollada en la práctica

profesional, esta dificultad podría subsanarse logrando así una importante transferencia de conocimientos.

Proyectos y necesidades

En la carrera de Peritaje y Valuación de Obras de Arte se desarrollaron y cumplieron dos proyectos de Práctica Profesional.

El primero de ellos se basa en un convenio entre UMSA y la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. A partir de él, se realizó el relevamiento y acopio de datos de todas las obras de arte argentino que posee la colección. El relevamiento que constó de aproximadamente 25 a 30 obras por año consistió en un expertizaje visual completo, esto incluyó un relevamiento fotográfico de materiales, facturas técnicas, firmas y acopio de documentación. En esta instancia, se incorporaron análisis tecnológicos, tales como microscopías digitales y ópticas de materiales de uso y soportes, análisis de UV e IR. Al momento, se cuenta con datos de aproximadamente 60 obras de 26 artistas argentinos.

El segundo de los proyectos se establece sobre el convenio firmado entre UMSA y Fundación arteBA, donde un Comité de Verificación de Obra, conformado por profesionales del cuerpo docente, graduados y alumnos de la carrera, realiza el reconocimiento de constantes estilísticas de todas las obras de artistas argentinos fallecidos. En este ejercicio anual de montaje de la feria, se analizaron y se confeccionaron fichas de

catalogación de aproximadamente 90 a 110 obras de artistas argentinos.

Las consecuencias del desarrollo de estos dos proyectos de Práctica Profesional son la estructura de un tercer gran proyecto que dejará la mayor transferencia de conocimiento y de experiencias en el área disciplinar del Peritaje de Obras de Arte. Al tratarse de Prácticas Profesionales de ejecución abierta, donde cada conjunto de personas que interviene en los respectivos ciclos lectivos genera una sumatoria de datos e información, nos encontramos con el hecho de que, de manera anual, se acopia, a partir de cada uno de los convenios, una enorme cantidad de fichas de catalogación.

Durante los tres años consecutivos en los que se realizaron estas prácticas, fueron acopiadas más de 300 fichas digitales de catalogación de obra argentina, se estima una proyección anual de 100 registros. Es importante resaltar que cada una de esas fichas contiene datos de difícil acceso y raramente son incorporados, tales como relevamientos fotográficos de buena resolución de facturas técnicas, de intervenciones, de soportes y de firmas. A ello se suma la incorporación de los análisis de baja y mediana tecnología, como luz ultravioleta, luz infrarroja, microscopías digitales y ópticas que verifican y avalan las observaciones visuales.

La trascendencia de estas fichas en crecimiento es que reúne gran parte de la información necesaria para la aplicación de la "Metodología de Obra Testigo", es decir, todos los elementos necesarios para el hecho

comparativo en cada uno de los parámetros de análisis. Nacida esta necesidad, surge el tercer proyecto que está vinculado con la construcción de una base de datos, única en su género, que permita a todos los profesionales, frente a la gestión e intervención de obras de arte de la Argentina, poseer una herramienta que contenga información hasta ahora no acopiada en base de datos alguna.

Para materializar la organización de toda esta información y permitir la transferencia de conocimiento, se ha elegido la herramienta Collective Access. Este *software* permite crear catálogos que se ajusten estrechamente a las necesidades específicas sin programación personalizada, pero con un conjunto de características personalizables. Es de código abierto, por lo tanto de uso gratuito, y se compone de una aplicación central de catalogación y gestión de datos junto con una aplicación de acceso web público o semipúblico opcional. Es utilizado mayormente por museos, galerías, instituciones con archivos altamente especializados, catálogos razonados y otros; y es accesible desde cualquier lugar a través del navegador web.

Teniendo en cuenta la necesidad del área y lo importante que es, para un profesional de gestión e intervención en obras de arte, el dominio del uso de bases de datos museológicas, es que se plantea durante el ciclo lectivo 2020 una práctica profesional que permita a los alumnos de la carrera de Peritaje el conocimiento y la posibilidad de su empleo. De esta manera y habiendo consensuado

criterios, se inició la construcción de esta nueva herramienta junto con la redacción de un manual para ser empleado como instructivo durante la carga de datos.

Primeras experiencias en el empleo de Collective Access

El contexto de la pandemia por la COVID-19, con el consecuente cierre de las instituciones y de los eventos artísticos, imposibilitó la realización de la práctica profesional *in situ* tal como venía desarrollándose en los últimos años. Tanto las tareas de relevamiento durante las visitas a las galerías previo y durante el montaje de la feria arteBA como el desarrollo de los trabajos de peritaje llevados a cabo en la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat se encontraron suspendidos por un tiempo indeterminado. Esta excepcional situación, lejos de provocar una interrupción en la práctica, activó los tiempos para la ejecución del tercer proyecto relacionado con la necesidad de construir una base de datos con capacidad de albergar y poner en relación toda la información recabada durante los trabajos de recopilación preliminares.

Al ser una herramienta flexible, Collective Access lograba adaptarse a las necesidades de los campos volcados en las fichas de catalogación y principalmente contribuiría al ingreso de los datos como forma de preservar todo el trabajo realizado; a esto se sumaba la posibilidad de establecer relaciones que agilizaran la búsqueda de información a futuro. Un trabajo anterior al

inicio de la carga consistió en el desarrollo del *software* para adecuar las herramientas disponibles a nuestras necesidades e implicó un conjunto de decisiones y precisiones vinculadas a los requerimientos del área disciplinar. Se suma a ello la elaboración de un manual para el ingreso de información que explicitara la forma única en que deberían incorporarse cada uno de los datos con el objetivo de unificar criterios y evitar futuros inconvenientes. Es interesante resaltar que, durante esta primera experiencia realizada el pasado cuatrimestre del 2020, este manual o protocolo ha sido revisado y ajustado continuamente en función de las problemáticas surgidas en cada caso particular, es decir, mediante la aparición de casos no contemplados en el diseño previo a su implementación.

El diseño personalizado de la base nos permitió definir los diferentes parámetros que debían ser completados, junto con los campos específicos de información, y volcar en ellos cada uno de los datos que estaban presentes en las anteriores fichas de catalogación. También nos posibilitó anexar un número considerable de imágenes provenientes de la documentación fotográfica de obra, así como aquella resultante de los análisis tecnológicos efectuados sobre cada una de las piezas.

A modo de síntesis, es nuestra intención dejar establecidos algunos de los parámetros y campos que mayormente son utilizados. En primer lugar, incluimos dentro del parámetro de Informaciones Básicas aquella

información referida a las denominaciones principales y alternativas de la obra que contemplan los datos del artista, la datación y la firma, la descripción pormenorizada junto con la precisión de los datos, información técnica sobre materiales y facturas, entre otros.

El parámetro de Información Administrativa reúne y organiza los datos referentes al estado de conservación y a las problemáticas relevadas a través de diferentes metodologías. Se suma, en esta instancia, el campo de historial de obra compuesto por los datos de adquisición, la documentación respaldatoria, la bibliografía, menciones y reproducciones de obra, entre otros.

Otro de los parámetros empleados refiere a Medios de Comunicación, es aquel en el que se incorpora una cantidad importante de imágenes de la obra, datos que, como comentábamos anteriormente, son difíciles de reunir en una misma base y posibilitarían su búsqueda futura de acuerdo con las necesidades de investigación.

Para finalizar, uno de los parámetros más interesantes es el de Relaciones que permite interrelacionar los datos ingresados, como objetos del mismo autor y de la misma serie, entidades, colecciones y lugares vinculados con nuestra obra en estudio. La herramienta posibilita y agiliza la indagación, a través de distintos campos, y aporta información sobre estas relaciones a quien ingrese en búsqueda de mayor información.

Bajo el perfil de catalogadores, los alumnos involucrados en la Práctica Profesional de la Carrera de Peritaje y Valuación de Obras de Arte fueron orientados durante el año pasado en esta primera etapa de volcado de información. El conjunto de datos relevados, incluyendo las imágenes fotográficas y la búsqueda de obras testigo, fue ingresado en la plataforma. Al presente, se han incorporado unas 39 obras de 30 artistas argentinos exhibidos en siete galerías durante la edición de arteBA 2019. Al ser un archivo en construcción, somos entusiastas y esperamos aumentar considerablemente esta cantidad durante los próximos períodos lectivos de modo tal que podamos generar una base de datos lo más completa y abarcativa posible.

** Director de Posgrado de la Facultad de Artes (UMSA)
Correo electrónico: claudiodleo@gmail.com*

*** Docente a cargo del Práctica Profesional, Carrera de
Peritaje y Valuación de obras de Arte (UMSA)
Correo electrónico: intrieri.4274@umsa.edu.ar*

**CONSIDERACIONES SOBRE LA IMPORTANCIA
DEL TRABAJO EN RED EN BIBLIOTECAS:
EL CASO BiblioCi**

*CONSIDERATIONS ABOUT THE IMPORTANCE OF
NETWORKING IN LIBRARIES:
THE BiblioCi CASE*

*Por C. Adrián Muoyo**

Resumen

Este trabajo busca describir la forma en que la pertenencia a una red especializada como BiblioCi incide en las labores cotidianas de una biblioteca integrante, la inserta en una comunidad de práctica, amplía su horizonte de acción y la transforma en un punto de entrada, lo que podríamos denominar una biblioteca regional especializada.

Palabras clave: bibliotecas, redes de bibliotecas, comunidad de práctica, cine y artes audiovisuales

Abstract

This paper seeks to describe the way in which belonging to a specialized network such as BiblioCi influences the daily work of a member library, places it in a community of practice, broadens its horizon, and transforms it into

an entry point, what could be called a specialized regional library.

Key words: libraries, library network, community of practice, film and audiovisual arts

La red BiblioCi aúna las bibliotecas y los centros de documentación especializados en cine y artes audiovisuales de la región iberoamericana. A diferencia de las cinematecas, filmotecas y archivos fílmicos, el valor principal de sus fondos es el material referido a su especialidad que no sea un documento audiovisual. De esta manera, los miembros reúnen en sus acervos: libros, publicaciones periódicas, fotografías, afiches, catálogos, material publicitario, guiones originales, artículos de prensa y diversos documentos impresos o digitales que hagan a su área de interés. Reúne 31 bibliotecas de 12 países de Iberoamérica: Argentina (12), Bolivia (1), Brasil (2), Chile (1), Colombia (3), Cuba (2), Ecuador (1), España (3), México (2), Perú (1), Uruguay (2) y Venezuela (1)¹.

En este trabajo, se buscará describir la forma en que la pertenencia a una red especializada como BiblioCi incide en las labores cotidianas de una biblioteca integrante, la inserta en una comunidad de práctica, amplía su

¹ Entre paréntesis, se indica la cantidad de integrantes en cada país.

horizonte de acción y la transforma en un punto de entrada a, lo que podríamos denominar, una biblioteca regional especializada. Para desarrollar esta idea, tomaremos el caso de la experiencia de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)-Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), de la Argentina², que se sumó a la red en 2003.

Características generales del trabajo en red en bibliotecas

Las redes bibliotecarias existen desde hace décadas, incluso mucho antes de que las herramientas informáticas facilitaran la comunicación. Su trabajo, si bien se visibiliza en encuentros ocasionales en congresos, talleres u otros espacios, en la labor conjunta en algún proyecto colaborativo puntual o en sus sitios institucionales, es mucho más que eso. Quedan ocultas diversas manifestaciones de este tipo de cooperación que inciden en la labor cotidiana de, por ejemplo, una biblioteca especializada.

Desde hace casi tres décadas, desde la Biblioteca INCAA ENERC, consideramos la labor en red como parte vital de nuestra actividad. Entendemos que la decisión de formar parte de un espacio de alcance nacional o internacional de estas características debe obedecer a distintas orientaciones fundamentales, vinculadas con la

² En adelante, Biblioteca INCAA ENERC.

funcionalidad de la membresía. Una es la naturaleza misma de la biblioteca, es decir, la pertenencia institucional de nuestra unidad de información. Considerar si es universitaria, privada o estatal, por ejemplo. Si es estatal, puede ser municipal, regional, provincial o nacional. Otro aspecto de una red puede ser que vincule a bibliotecas de una misma especialidad, como el caso de BiblioCi. Y también es posible, entre otros puntos en común, que la red albergue bibliotecas de una misma unidad geográfica. Claro que esta división no es definitiva, y podemos encontrar otras afinidades que ameritan que nosotros pertenezcamos a una u otra red o a varias. Lo importante es que hallemos en cada una algo que coincida con nuestro propio crecimiento como unidad de información.

Como plantean Silvia Albornoz y Cristina Borrajo en su artículo sobre el tema:

El trabajo en red es un reto importante en el campo tanto personal como profesional, pues implica transformar procesos de desarrollo individuales en colectivos. Desde la mirada de las instituciones, trabajar en red se puede considerar como una alternativa práctica, capaz de presentar resultados a las demandas de flexibilidad, conectividad y descentralización de las acciones. (Albornoz y Borrajo, 2018: 33)

Nuestra experiencia en este ámbito, a lo largo de los años, nos ha permitido comprobar que, además de ser una “alternativa práctica”, la labor colaborativa entre

varias bibliotecas en el marco de una red permite solucionar problemas comunes, identificar fortalezas y debilidades y aspirar a mejorar nuestra propia unidad de información a través del trabajo cooperativo, por lo que se ha convertido en una práctica necesaria. Un espacio de aprendizaje y desarrollo indispensable que toda biblioteca debe tener en cuenta al momento de decidirse por un proceso de crecimiento y de optimización de sus servicios y procesos internos.

Pero, por sobre todas las cosas, la cooperación en el marco de una red es una experiencia en sí, un lugar de mutuo aprendizaje de todos sus miembros que se modifica con el tiempo, de acuerdo con las coyunturas, las oportunidades y las enseñanzas que nos brinda el propio trabajo colaborativo. Es, en este sentido, que las redes bibliotecarias también deben verse como comunidades de práctica, consideradas tal como Yon y Albert las definen en su estudio sobre la aplicación de este concepto en un ámbito bibliotecario:

La estructura de la comunidad de prácticas se basa en tres componentes: el “ámbito” o campo como área de conocimiento que reúne a la comunidad, la comunidad como el grupo de personas para quienes el campo es relevante, y la práctica como un cuerpo de conocimientos, métodos, herramientas e historias que los miembros comparten y desarrollan juntos. (Yon y Albert, 2013: 2)

Estas características son comunes a todas las redes de bibliotecas en las que participamos y se aplican en especial al caso que nos ocupa, el de la red BiblioCi.

Participación de la Biblioteca INCAA ENERC en redes bibliotecarias

En 1994, la Biblioteca INCAA ENERC comenzó una nueva etapa de su desarrollo con el proceso de informatización de su catálogo y una política de mejoramiento constante de servicios, procesos y colecciones que aún continúa. Desde esta perspectiva, se entendió que debía comenzar a colaborar con otras bibliotecas. De esta manera, en ese mismo año, se integró a la primera red de la que formó parte, al aceptar la invitación de la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA) a sumarse a la Red Vitruvio, que reúne bibliotecas especializadas en las áreas de Arquitectura, Arte, Diseño y Urbanismo. A lo largo de los años, esta red nos ha brindado oportunidades de capacitación y espacios para intercambiar experiencias.

En 2002, integramos también el grupo iniciador del Foro Permanente de Directores de Unidades de Información Documental (UID) de la Administración Pública Nacional (APN)³, ámbito creado, organizado y propiciado por el Centro de Documentación e Información del Instituto Nacional de la Administración

³ En adelante, Foro UID

Pública (INAP), en el marco de las políticas de recuperación del Estado argentino luego de la crisis de 2001. Durante varios años, hasta su desarticulación en 2017, tuvimos allí un espacio de colaboración, de conocimiento de buenas experiencias y de formación profesional. Funcionó como una red de unidades de información del Estado, con la impronta de comunidad de práctica que hemos señalado.

Desde sus comienzos, se propuso ser un espacio que ofreciera capacitación específica para las bibliotecas gubernamentales. En esta línea, en 2003, se organizó el Curso de Especialización en Dirección de Centros de Información Documental (CEDID), que duró poco más de un año y cuyo trabajo final consistía en un proyecto de mejora de cada biblioteca participante. El nuestro fue la Reestructuración del Centro de Documentación y Archivo (Gaffet y Muoyo, 2005: 151-173). Si bien pudo implementarse en parte, nos permitió, entre otras cosas, que a través de su elaboración pudiéramos conocer la red BiblioCi e integrarnos a ella.

En medio del trabajo de preparación del proyecto, entendimos que nos faltaban herramientas vinculadas con la especificidad de nuestras colecciones y con nuestra orientación temática. Por esta razón, recurrimos a Eduardo Correa, entonces jefe del Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguay, con quien habíamos tomado contacto varios años antes para conocer su acervo y sus procesos técnicos. Gracias a su gentileza no solo recibimos orientación sobre el tema

requerido, sino también la invitación a integrarnos a BiblioCi.

La red había comenzado a formarse en los noventa, con contactos y comunicaciones entre sus primeros miembros. Tomó forma en marzo de 2001 cuando varios de sus integrantes pudieron reunirse en el marco del 16º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Allí emitieron una primera declaración conjunta que se llamó Declaración de Mar del Plata, donde se planteaban la naturaleza de la red y algunos de sus objetivos (BiblioCi, 2001: 1-2). Pocos meses después, en noviembre de ese mismo año, volvieron a encontrarse en México, donde emitieron otro documento conjunto llamado declaración de San Indelfonso. Allí sumaron más miembros al grupo original, reafirmaron lo acordado en Mar del Plata y definieron que la misión de la red es:

La integración de un espacio de intercambio y cooperación entre las Unidades de Información de nuestros Archivos Fílmicos y tiene por objetivos el intercambio de información, la unificación de los lenguajes y metodologías, el fomento del hábito de la investigación y la promoción de la cualificación constante mediante el apoyo mutuo. (BiblioCi, 2001: 1)

Los principios aquí expuestos marcan hasta la actualidad el derrotero de esta red, que desde entonces ha ampliado sus horizontes. Con nuestra incorporación, a fines de 2003, fuimos el primer integrante activo de la red cuya biblioteca especializada no dependía de un Archivo

Fílmico, sino de un organismo de control y fomento de la cinematografía. Por esos tiempos, BiblioCi funcionaba a través de un grupo Yahoo, donde circulaban las comunicaciones internas, las colaboraciones puntuales; y se proponían y aprobaban los proyectos comunes. Ya desde sus comienzos, toda la actividad de la red ha estado signada por un enorme compromiso de sus integrantes con sus unidades de información y sus objetivos, la solidaridad entre pares y por el constante interés en resolver problemas comunes. De esta manera, desde siempre ha funcionado también como una comunidad de práctica, en el sentido que hemos descripto. Una comunidad caracterizada por una especialización muy marcada y con una amplitud geográfica considerable. Encontramos, de esta manera, un espacio apropiado para continuar con nuestro desarrollo como biblioteca especializada en cine y artes audiovisuales y con el estimulante desafío de contribuir a la integración regional desde la cultura cinematográfica.

BiblioCi como espacio de cooperación e intercambio regional

Tanto la integración al Foro UID como a BiblioCi se dio en un contexto crítico para la Biblioteca INCAA ENERC. Antes de la crisis política y económica de 2001, había sufrido un fuerte ajuste que la privó de recursos y de parte del personal. La participación en ambas redes, a través de acciones colaborativas y capacitación específica, permitió que el impacto de esta situación

podría ser atenuado. La decisión constante de sostener y mejorar los servicios y procesos técnicos y ampliar las colecciones nos llevó a buscar caminos alternativos de desarrollo donde la pertenencia a estas redes tuvo un rol fundamental.

En 2005, ya cumplíamos 5 años sin poder hacer adquisiciones. Recién a fines de ese año pudimos contar de nuevo con recursos económicos. En tanto, comenzamos a implementar una política activa de intercambio de publicaciones. Hicimos un inventario de los ejemplares duplicados de diversas publicaciones que el INCAA había hecho a lo largo de los años y que estaban en distintos depósitos. Sobre la base de esta información, elaboramos lo que llamamos el Listado Básico de Intercambio, constituido por libros, revistas y catálogos. Comenzamos a establecer contactos con diversas bibliotecas y centros de documentación tanto del país como del exterior para ofrecerles estas publicaciones en concepto de canje. La pertenencia a BiblioCi nos permitió brindar una nueva práctica a la red que, aplicada de manera sistemática, permitiría activar la circulación de publicaciones entre sus integrantes.

Luego de una primera etapa de concreción de estos canjes, pasamos a otra que consiguió sostener esta política a lo largo del tiempo. Todos los años, enviamos todas las publicaciones realizadas por el INCAA y la ENERC a todos los miembros de BiblioCi. A los envíos, sumamos otras publicaciones sobre nuestra especialidad que nos donan autores o editoriales. De esta forma,

conseguimos mantener actualizada y ampliada la colección de libros sobre cine publicados en la Argentina en todas las bibliotecas integrantes de la red. Esta práctica ya excede el ámbito del canje, ya que los envíos se hacen haya intercambio o no. La idea es que todos los miembros de BiblioCi tengan estos materiales. A su vez, cuando alguno de ellos cuenta con publicaciones propias, nos las envían tanto a nosotros como a los demás participantes de la red. Esta práctica ha permitido ampliar las colecciones de todas las bibliotecas que forman BiblioCi y ha conseguido que se mantengan con un apreciable nivel de actualización en cuanto a las publicaciones especializadas generadas en el ámbito iberoamericano. De esta manera, a través de esta red se busca desarticular una de las características de lo que Lauro Zavala Alvarado ha denominado como la “insularidad interna”, es decir, la falta de circulación de las publicaciones propias a través de los distintos países de nuestra región. El investigador mexicano afirma:

La insularidad interna en los estudios cinematográficos en América Latina es consecuencia del desconocimiento que existe en cada uno de nuestros países de lo que se produce en la región en el campo de la investigación universitaria y de la crítica en general [...] los estudios sobre cine producidos en cada país latinoamericano solo en casos excepcionales llegan a circular más allá de las fronteras nacionales. (Zavala Alvarado, 2013: 28)

BiblioCi, a través de esta práctica, hace un aporte destacado para mitigar este aislamiento. Gracias a esta política de circulación de publicaciones, por ejemplo, se ha ampliado de manera exponencial nuestra colección sobre cine latinoamericano, en libros, catálogos y publicaciones periódicas. En muchas ocasiones, se trata de materiales que no se consiguen en el mercado editorial argentino, por lo que la única vía de adquirirlos es a través del canje solidario. De esta forma, muchos investigadores pueden iniciar o completar sus trabajos con la información de nuestro acervo que no encontrarían en otro lugar. Como contrapartida, también se ha incrementado la información sobre cine argentino en las bibliotecas de nuestros compañeros de red. Este creciente y sostenido flujo de materiales a través de la red se ha constituido en un estímulo para la investigación y no solo mediante los envíos regulares. Muchas consultas se resuelven a través de la colaboración puntual entre dos o más miembros de BiblioCi.

Ya desde los primeros años de nuestra participación, pudimos disponer de los beneficios del envío de artículos digitalizados de publicaciones que no teníamos, acción que hemos retribuido de la misma manera en muchas ocasiones. Pero hace un tiempo nos ocurrió una experiencia que nos enseñó mucho sobre la dinámica de la red. En 2012, una investigadora cubana nos escribió desde su país. Trabajaba sobre los noticieros latinoamericanos. Buscaba bibliografía sobre la producción argentina. Procedimos en principio a

digitalizar y enviarle algunos artículos y le recomendamos consultar los libros que la Prof. Irene Marrone, de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, dedicó al tema. Como no estaban en Cuba, propusimos tratar de conseguirlos y enviárselos a la Cinemateca de ese país, integrante de BiblioCi, para que los sumara a su colección y así la investigadora pudiera consultarlos. De esta forma, nos pusimos en contacto con la Prof. Marrone, quien nos cedió un ejemplar de cada uno de sus libros. Cuando armamos el envío anual de publicaciones a los miembros de la red, agregamos los trabajos de Marrone entre lo enviado a la Cinemateca de Cuba. Esta institución, a través de Alicia García, la bibliotecaria de entonces, sumó estas publicaciones a su acervo y las ofreció para la consulta de la investigadora que nos había contactado. Resolvimos el pedido de información a distancia y aumentamos la colección sobre cine argentino en la biblioteca de este importante archivo fílmico cubano.

Experiencias como las descriptas revelan una característica que hace al funcionamiento de BiblioCi. Puede verse esta red como una inmensa biblioteca regional, con diferentes puntos de acceso, en cada país. De esta forma, un investigador puede consultar en un lado, pero luego ser derivado para que se ponga en contacto con otro integrante. O bien, como pasa con frecuencia, que nosotros nos pongamos en contacto con un colega para resolver una consulta que nos ha llegado. Este concepto ha estado presente, de manera explícita o

implícita, en la mayoría de las acciones e iniciativas que ha encarado la red a lo largo de los años.

BiblioCi como espacio de integración regional

Desde sus comienzos, la de BiblioCi ha sido una organización horizontal, sin autoridades. Si bien esta puede ser la razón por la que algunas iniciativas tardan más tiempo en concretarse, este tipo de funcionamiento también ha hecho que su desarrollo sea impulsado por los integrantes que, por medios, recursos y decisión política, estén en mejores condiciones, en cada etapa, para llevar adelante la misión y los objetivos de la red. A esto se suma la participación siempre activa de una parte de los miembros que, como en toda dinámica de grupo, sostienen el aspecto operativo de la red.

2007 fue un año fundamental, porque se concretó la posibilidad de hacer encuentros presenciales donde avanzar en objetivos comunes de la red. En junio se realizó el 1º Seminario-Taller sobre Perspectivas y Herramientas para el Trabajo en Red de las Unidades de Información Especializadas en Cine y Medios Audiovisuales de Iberoamérica y el Caribe – BiblioCi, organizado en Bogotá (Colombia) por la Cinemateca Distrital de esa ciudad con el apoyo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y el programa Ibermedia. Allí se decidió, además de las actividades de capacitación compartidas, aumentar la visibilidad de la red a través de la creación de un logo que la identificara y la puesta en funcionamiento de un sitio web.

Dos años después, en 2009, se hizo un encuentro reducido en Buenos Aires, con los integrantes que habían viajado para participar del 65º Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), donde se trataron temas vinculados con la misión y las aspiraciones de la red, como las posibilidades de elaborar un vocabulario controlado de descriptores temáticos para el uso de todo BiblioCi.

En julio de 2011, la Cinemateca Brasileira organizó el 2º Seminario-Taller de BiblioCi: Recursos, Acceso, Descripción: Sistema, Método y Procedimientos, realizado en San Pablo (Brasil), también con el apoyo de Ibermedia. Se trató de un encuentro fundamental para definir los pasos a seguir a fin de concretar el Catálogo Colectivo de la red, una aspiración ya presente desde los primeros encuentros, a comienzos de este siglo.

En octubre de 2014, nuestra Biblioteca organizó el 3º Seminario Taller de BiblioCi – Redes de Bibliotecas Cinematográficas: Trabajos Colaborativos y Experiencias Compartidas, realizado en Buenos Aires. Allí pudimos presentar una versión de prueba del catálogo, que pudimos desarrollar junto con la especialista Alejandra Aylagas con la financiación del INCAA y el esfuerzo mancomunado de todos los integrantes de la red⁴.

⁴ Para conocer más sobre estos encuentros y el detalle del desarrollo del Catálogo Colectivo ver el artículo publicado en el libro *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (Muoyo, 2017: 195-208)

Un año después, en 2015, la versión definitiva del Catálogo Colectivo fue subida al sitio web de la red, en www.biblioci.org. Al recorrer esta página, podemos apreciar cómo funciona el concepto de biblioteca regional especializada que, como vimos, puede describir de manera certera a BiblioCi. Además de poder consultar el catálogo, el usuario encuentra allí los datos de contacto de cada miembro de la red, por lo que cualquiera que sea su punto de acceso podrá comunicarse con el integrante que precise contactar, además de conocer documentos afines a nuestra actividad y otros materiales de interés. A partir de esta plataforma, hemos recibido varias consultas de investigadores de diversas latitudes.

El trabajo colaborativo de BiblioCi también se expresa en otras iniciativas, basadas en el valor fundamental de la solidaridad. De esta forma, en 2012, participamos con un documento conjunto en la exitosa gestión internacional para evitar el cierre del Centro de Documentación del Institut Valencià de Cultura (Filmoteca Valenciana) y desde 2020 mantenemos una campaña de concientización para lograr la reapertura de la Cinemateca Brasileira, que atraviesa una grave crisis desde que las autoridades brasileñas decidieron cerrarla y prescindir de su personal especializado.

En la actualidad, en el contexto de la pandemia mundial, el intercambio de información ha permitido conocer las diversas experiencias tanto en tiempos de cierre de las bibliotecas como en las etapas de reapertura. Así, Raquel

Zapater, de la Filmoteca Valenciana, nos pudo brindar algunas recomendaciones sobre el proceso de vuelta al trabajo presencial que incorporamos a nuestro propio protocolo. En medio de esta crisis sanitaria global, las formas de comunicación en BiblioCi se intensificaron. Al grupo Google, que había reemplazado el grupo Yahoo original como sistema de intercambio de mensajes, sumamos desde fines de 2020 un grupo de WhatsApp, esto permite una comunicación rápida entre la mayor parte de los integrantes de la red.

Podemos concluir entonces que la pertenencia a BiblioCi incide en la realidad cotidiana de cada uno de sus miembros. Mejora de manera significativa la posibilidad de responder en forma satisfactoria los requerimientos de los usuarios y brinda un horizonte permanente de colaboración y crecimiento mutuo. La concepción de red como comunidad de práctica y como biblioteca regional especializada incide en cada una de sus acciones y es, sin duda, la base de sus logros y de los beneficios para sus integrantes. Es por estas razones que consideramos que el trabajo en red en el ámbito bibliotecario constituye una necesidad más que una alternativa.

Referencias bibliográficas

Albornoz, S.; Borrajo, C. (2018). “La importancia de trabajar en red”. *Revista de la Asociación Civil de Bibliotecarios Jurídicos* (11), 30-38. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10501/pr.10501.pdf (Consultado el 28-03-2021)

BiblioCi. Declaración de Mar del Plata. 2001. En http://www.biblioci.org/Encuentros_files/DECLARACION%20DE%20MAR%20DEL%20PLATA%202001.pdf. (Consultado el 29-03-2021)

BiblioCi. Declaración de San Ildefonso 2001. En http://www.biblioci.org/Encuentros_files/DECLARACION%20DE%20SAN%20ILDEFONSO%202001.pdf (Consultado el 29-03-2021)

Gaffet, Beatriz A. Z de; Muoyo, C. Adrián. 2005. "Reestructuración del Centro de Documentación y Archivo". En: Alberto Morán, Beatriz Bozzini y Elsa Solimano (eds.), *Seminario dilemas de la biblioteca actual: la creatividad frente a la crisis*. Pp. 151-173. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Administración Pública (INAP). http://www.biblioci.org/Documentos_files/REESTRUCTURACION%20DEL%20CENTRO%20DE%20DOCUMENTACION%20Y%20ARCHIVO%20-%20INCAA.pdf (Consultado el 29-03-2021)

Muoyo, C. Adrián. 2017. "El desarrollo del Catálogo Colectivo de la red BiblioCi, un nuevo tiempo para la investigación cinematográfica en Iberoamérica". En: Alejandra F. Rodríguez y Cecilia Elizondo (eds.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Pp. 195-208. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. En <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/wp-content/uploads/sites/46/2018/04/e-book->

Tiempoarchivado.ARodriguez-CElizondo.pdf.

(Consultado el 30-03-21)

Yon, Shukriah Binti Hj; Albert, Geeta (2013) “La influencia de las comunidades de prácticas en el desarrollo de los profesionales de biblioteca”. Federación Española de Sociedades de Archivística, Biblioteconomía, Documentación y Museística (FESABID). Disponible en: <http://library.ifla.org/163/7/100-yon-es.pdf> (Consultado el 28-03-2021)

Zavala Alvarado, Lauro (2013). “La teoría del cine en la región iberoamericana: Una epistemología de la insularidad”. *Archivos De La Filmoteca*, N° 71, 27-38. Disponible en <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/386/455>

(Consultado el 30-01-21)

** Periodista y bibliotecario. Desde 2006 dirige la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)-Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Miembro de BiblioCi desde 2003. Miembro del Comité Organizador del Tercer Seminario-Taller de esta red realizado en Buenos Aires en 2014 para lanzar el Catálogo Colectivo del grupo.*

Correo electrónico: camuoyo@yahoo.com.ar

REVISAR LA HISTORIA DEL ARTE EN URUGUAY CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

REVIEWING URUGUAYAN ART HISTORY WITH GENDER PERSPECTIVE

Por Catalina Bunge, Natalia de León**, María Mascaró****

Resumen

La investigación de la colectiva COCO en Uruguay revela un relato artístico hegemónico que ha silenciado a las mujeres y a otras identidades, y esto evidencia una violencia epistémica institucional sostenida en el tiempo. La investigación se concreta en varias acciones artísticas y en una plataforma web donde se recopilan y difunden artistas disidentes del canon hegemónico, de una historia del arte nacional patriarcal y dominada por el canon artístico europeo-estadounidense.

Palabras clave: arte, Uruguay, feminismo, transfeminismo, género

Abstract

This research, undertaken by the art collective COCO in Uruguay, seeks to reveal the epistemological violence sustained over time on our artistic narrative, which has silenced women and other identities. This research consists of several artistic actions and introduces an

online platform that features the profile and a summary of the works of various dissident artists that do not belong to the national hegemonic patriarchal artistic narrative, dominated by the European-American canon.

Keywords: art, Uruguay, feminism, transfeminism, gender

¿Dónde están las artistas mujeres en nuestra historia del arte? ¿Por qué no sabemos nada de ellas? ¿Por qué solo los artistas hombres son quienes representan nuestra historia y son exaltados en todos los ámbitos (nombres de escuelas, calles, museos, publicaciones, paredes en museos, entre otros)? Estas eran algunas de las preguntas que nos reunieron cuando nos conocimos en la Fundación de Arte Contemporáneo (FAC) en Montevideo y sirvieron como base para la creación de COCO.

A finales de 2016, entonces trabajando desde distintos puntos del mundo, comenzamos una investigación cuyo objetivo era recorrer la historia del arte nacional con perspectiva de género, atentas a los mecanismos utilizados en su propia creación. Interrogar las formas, recorrer los caminos, deshilvanar los hilos con los que se construyó el relato artístico en Uruguay. Teóricas feministas de la primera ola en Estados Unidos, como Linda Nochlin, contuvieron y encendieron las alarmas tras nuestras primeras constataciones: la historia del arte en Uruguay es blanca, masculina, de clase media alta y

capitalina. Con su famoso artículo de 1971 “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 1971), se evidencian por primera vez los mecanismos patriarcales que invisibilizan a la mujer en la creación del campo del arte primero y luego dan cuenta del relato que llega a la actualidad. Hemos naturalizado “lo que es” dice Nochlin, la dominación de la subjetividad del hombre blanco por sobre otras identidades y, para esto, consideramos factores innatos y no culturales para justificarlo. Desconocemos las distorsiones intelectuales y prácticas que han construido ese imaginario, es en nuestras instituciones y educación, entendida esta como “todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos” (Nochlin, 1971: 21), de hecho apunta Nochlin:

Es un milagro que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes. (Nochlin, 1971: 21)

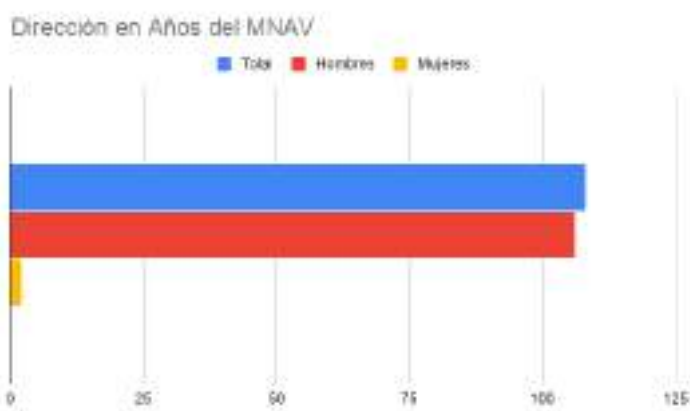
La primera etapa fue entonces la de revisitar nuestra historia; recorrer acervos, releer catálogos, recopilaciones históricas, publicaciones de diferentes épocas, recuperar la cronología de los premios otorgados y selecciones para representar a Uruguay en eventos internacionales, leímos las críticas y comentarios sobre artistas mujeres que trabajan en nuestro país. Esos primeros años nos reunimos con agentes de centros artísticos y agentes

políticos vinculados a las artes visuales, hablamos con artistas, nos conectamos con colectivxs feministas, recopilamos todos los datos, los analizamos y llegamos a la conclusión ya prevista: la historia cultural en nuestro país es otro campo de conflictos dominado por elementos inconscientes, presentes en documentos y eventos que conforman nuestra memoria social, que ayudaron a la construcción de un relato patriarcal hegemónico donde abundan formas, olvidos, privilegios y violencias, que sistemáticamente han oprimido a algunxs, privilegiando a otros, y han empobrecido nuestro presente. Como explica Andrea Giunta en su último libro, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, el campo artístico en Uruguay reproduce las mismas violencias y ausencias que en otras dinámicas de la sociedad:

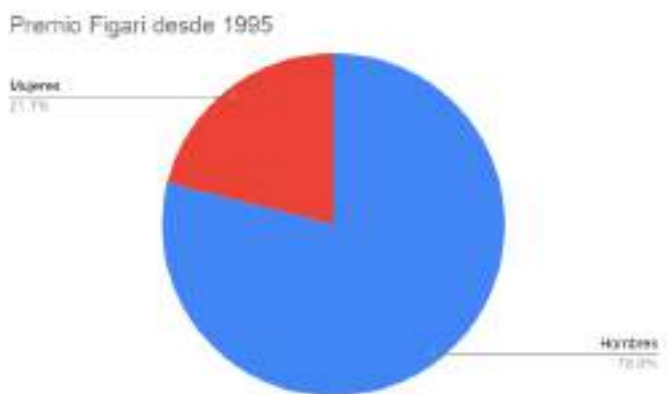
El mundo del arte funciona como pantalla en la que estas violencias [las del resto de la sociedad] se replican bajo el formato de la exclusión, la descalificación, los mecanismos de desautorización y de invisibilización. La violencia simbólica es una forma eficaz de eliminar las voces disidentes. (Giunta, 2019: 23)

Los datos objetivos (Figuras 1, 2 y 3) que componen la historia del arte en Uruguay, desplegados por primera vez en conjunto por esta investigación, evidenciaron lo misógino, homofóbico, clasista, transfóbico, racista y colonialista del relato hegemónico. El proyecto nos permitió problematizar los mecanismos violentos utilizados en su construcción y cuestionarnos: ¿estamos

libres de reproducirlos? ¿Es posible la construcción colectiva y en primera persona de un archivo? ¿Qué sucede al evidenciar y deshacer los hilos conductores de un relato que sustenta la historización de un territorio? ¿Es posible sustituir la historia por múltiples relatos que permitan una identidad amorfa, diversa y no definible de un territorio?



(Fig. 1) Desglose por años de la dirección del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay



(Fig. 2) Artistas ganadorxs del Premio Figari en Uruguay

(Fig. 3) Datos obtenidos hasta 2019

	Porcentaje	Hombres	Mujeres
Acervo MNAV	13	802	119
Dirección MNAV *	12,5	8	1
Premio Figari	21	45	12
Premio Paul Cézanne	25	18	6
Bienal de Venecia	11	45	5
Bienal de Montevideo	31	157	58
Museos con nombre persona	6,25	15	1

Desde 1911, solo durante 2 años el MNAV estuvo bajo la dirección de una mujer.

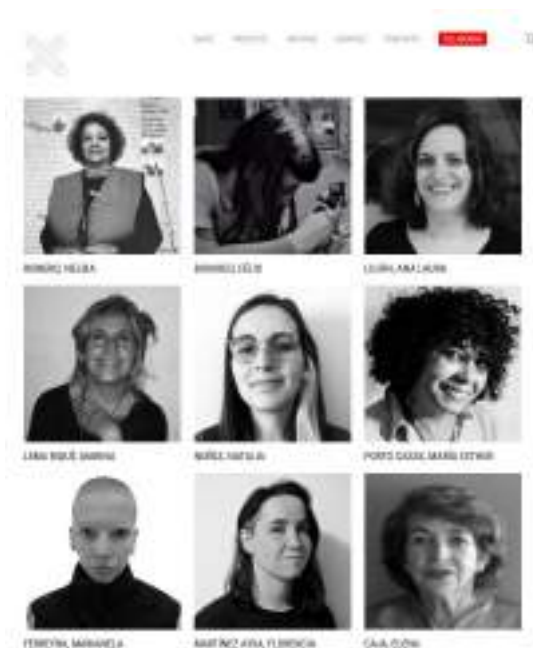
*La primera exposición individual de una artista mujer en el MNAV fue de Amalia Nieto en 1995.

33% es el porcentaje de mujeres seleccionadas con grandes premios del Premio Nacional de Artes Visuales.

Sublevadas por la confirmación, activamos nuevas líneas de investigación y reflexiones necesarias para la promoción de una construcción cultural inclusiva y diversa, que refleje la sociedad toda y elimine los mecanismos discriminatorios que sustentan nuestra construcción cultural. Es así que nace en 2018 Archivo X, un proyecto que reúne artistas disidentes en una plataforma en línea de diseño simple e intuitivo, colectivo y colaborativo. Esta acción fue impulsada por el apoyo de los Fondos Concursables (FC) del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay (MEC) con el objetivo de visibilizar, dinamizar y activar el legajo de subjetividades relegadas del relato hegemónico y convertirlo en patrimonio público. Archivo X no intenta posicionarse como un nuevo relato, o como el sustituto del anterior, sino como otra voz que se suma a las existentes y a las que existirán. Permanece mutable y mutante, nutrido por nuestra mirada y por los intercambios con otras personas y colectivos. Es nuestra intención política cuestionarnos constantemente su construcción, dejarlo abierto a nuevas preguntas sobre nuestras teorías y prácticas. Al día de hoy, la plataforma cuenta con más de cien artistas mujeres y de otras identidades; y sigue creciendo y posicionándose como reservorio subversivo en reacción a la hegemonía del relato normativo (Figuras 4 y 5).



(Fig. 4) Pantalla de inicio de la plataforma web archivox.uy



(Fig. 5) Sección de artistas de la plataforma web archivox.uy

En agosto de 2019, y con los pocos recursos materiales que caracterizan el arte en Uruguay, realizamos la primera exposición de la investigación, cuyo nombre, Atlas X, hacía referencia a la constelación de datos y sucesos que articularon la construcción de la historia del arte en Uruguay. Mediante una estructura rizomática, abierta a lecturas no lineales, combinatorias intuitivas, estéticas y conceptuales, se expusieron las desigualdades de género que dominan, hasta ahora, el campo del arte. Atlas X proponía un recorrido por la historia del arte nacional con una mirada feminista, crítica a los mecanismos utilizados en su propia creación, presentes en documentos y eventos que conforman nuestra memoria social. Paredes intervenidas con datos que se unían mediante flechas pintadas en rojo, documentación impresa y subrayada, papeles señalando los mecanismos violentos; una pared con el título en neón de *Muro de la exclusión* fue llenándose con experiencias de violencia por identidad de género sufridas por lxs visitantes en sus interacciones en el campo del arte; una feria de arte con ilustradorxs y una selección de artistas invitadxs de Archivo X; una mesa con libros intervenidos con un código de color que denunciaba la invisibilidad de artistas mujeres en la narrativa impresa de nuestra historia del arte fueron algunas de las propuestas que formaron parte de la noche que duró la acción expositiva. La experiencia de Atlas X fue tan fugaz como efectiva, de ella surgieron nuevos diálogos, inquietudes, y propuestas para potenciar el alcance y la profundidad de nuestro proyecto (Figuras 6 y 7).



(Fig. 6) Imagen de la muestra *Atlas X* en Montevideo el 28 de agosto de 2019



(Fig. 7) Imagen de la muestra *Atlas X* en Montevideo el 28 de agosto de 2019

Luego de identificar y dar a conocer nuestra propia voz, en conjunto y en colaboración constante con artistas y agentes que están trabajando en sintonía en Uruguay, que nos inspiran y potencian con sus investigaciones, nuestra inquietud se mueve hacia la identificación de la situación de Uruguay en el contexto local e internacional, para poder reconocer las prácticas y, sobre todo, las resistencias de base hacia las políticas dominantes en el campo del arte. En este proceso, destacamos el intercambio con Andrea Giunta, quien, a partir de haber visto el registro de Atlas X, se reúne varias veces con nosotras en Montevideo para dialogar sobre los espacios del feminismo y las mujeres en el arte en Uruguay y nos invita a participar de la 12 bienal de Mercosur “Femeninos, Acciones y Afectos” con sede en Porto Alegre. A partir de aquella experiencia de nuestros libros personales intervenidos, el trabajo se sistematiza en una obra que llamamos *Iletradxs*, una instalación que expone una numerosa selección de publicaciones relacionadas con el campo del arte en Uruguay y Latinoamérica, intervenidas con un código de color que indica el porcentaje de mujeres presentes en cada una¹. La acción evidencia la asimetría de artistas mujeres en las publicaciones relacionadas con el campo del arte e invita a la reflexión sobre un imaginario masculino, blanco y heterosexual, construido a partir de fuentes que promueven que mujeres y otras identidades queden

¹ Verde cuando hay equidad de género -mayor o igual al 50 % de representación de mujeres-, amarillo cuando el porcentaje es entre el 30 % y el 49 %, y color rojo cuando el porcentaje es de 0 a 29 %.

relegadxs a la subalternidad y a la interpelación de los relatos patriarcales a la luz de nuevas fuentes como una herramienta para comprender la invisibilización de muchxs y proyectar una sociedad justa, diversa e igualitaria, es decir, plena, profunda y en continuo crecimiento (Figura 8).



(Fig. 8) Fotografía de alguno de los libros de *Iletradxs*, obra de la 12a. Biental del Mercosur, 2020

La propia práctica individual y colectiva, en Uruguay y otros países, propició nuevos intercambios y colaboraciones con pensadoras, artistas, curadoras y gestoras trabajando en la misma línea en todo el mundo, impulsándonos a mirar nuestra propia práctica histórica como país y nuestro análisis como colectiva, dentro de un contexto regional y global que nos afianzó una postura que reivindica nuestro ser latinoamericano, en búsqueda de una práctica decolonial y contrahegemónica al canon universalista. Los trabajos de pensadoras uruguayas, como Ángela López Ruiz, Jacqueline Lacasa, Elisa Pérez Buchelli, May Puchet, Cecilia Tello D'Elia, entre otras, interpellaron nuestras propias creencias y potenciaron un pensamiento crítico hacia los juicios dados. Gracias a la generosidad de pensadoras latinoamericanas y españolas, dimensionamos la importancia de la mirada feminista en nuestra historia y comenzamos a atisbar las particularidades locales y regionales, que exigen una crítica profunda a opresiones históricas que tienen que ver con nuestro pasado colonial y prácticas y políticas con el horizonte en el norte que se replican hasta el día de hoy. Este recorrido está lleno de cruces internacionales, colaboraciones artísticas y académicas, encuentros fructíferos y, sobre todo, del afecto del trabajo en sororidad. La mano de importantes mujeres que han hecho la diferencia estuvo siempre tendida hacia nuestras inquietudes y dudas más primarias, nos compartieron sus saberes y experiencias, confiaron en nosotras y se sumaron a nuestro proyecto.

Quizás la repercusión más relevante de estas primeras acciones fue la invitación a realizar una nueva muestra sobre la investigación. Gracias al interés, la confianza y el apoyo de Patricia Bentancur, Directora del Área de Exposiciones del Centro Cultural de España, y el profesionalismo con que todo el equipo del CCE se sumó al proyecto, el trabajo de COCO en el 2020 se concentró fundamentalmente en *RIP* (*revisar, investigar, proponer*), una exposición prevista para ser inaugurada el 18 de marzo, pero que la pandemia de la COVID-19 pausó hasta agosto de ese año.

El trabajo, junto con el equipo curatorial, de diseño, comunicación y montaje del CCE, sumado a nuevos datos y líneas de investigación de la colectiva, profundizó el alcance y el impacto del proyecto y facilitó intercambios con jerarcas, agentes del arte, artistas, colectivxs feministas y medios de prensa, quienes vieron con asombro la realidad histórica-cultural y reaccionaron favorablemente a revisarnos y pensar estrategias para balancear el privilegio histórico hacia varones blancos cis.

De cara al desafío que representaba *RIP*, generamos un proyecto expositivo que, además de evidenciar la invisibilización sistémica y sistemática hacia la mujer en el arte en Uruguay, se articulará con otros proyectos artísticos, activistas y académicos en la misma línea y posibilitará diálogos con referentes nacionales e internacionales que den pie a la construcción de una estrategia para un arte de todxs (Figuras 9 a 12).



(Fig. 9) Muestra *RIP* en el Centro Cultural de España de Montevideo, agosto - noviembre 2020



(Fig. 10) Pared con datos de la investigación en *RIP* en el Centro Cultural de España de Montevideo



(Fig. 11) Carteles que proyectan posibles estrategias (irrealizables) para lograr un campo del arte con equidad de género en Uruguay



(Fig. 12) Muestra *RIP* en el Centro Cultural de España de Montevideo, agosto - noviembre 2020

El nombre *RIP* se construye a partir del juego de palabras entre la sigla que se forma con los títulos de los tres ejes expositivos delineados para el CCE, *Revisar, investigar y proponer*; y la sigla relacionada históricamente con la muerte, *requiescat in pace*, utilizada en epitafios y lápidas. A partir de la consciencia de nuestra responsabilidad como agentes del arte, enunciamos la muerte del actual campo del arte, patriarcal, violento hacia todo lo que no es heteronormativo, e invitamos a un recorrido expositivo para (1) *revisar* juntxs las formas en las que se creó el relato artístico en Uruguay, recorrer los caminos, deshilvanar los hilos con los que se construyó y que obstaculizaron el desarrollo equitativo entre hombres y otras identidades de género. Revisar nuestra herencia cultural a la luz de nuevas fuentes y discursos es necesario para nuestra construcción como sociedad y como individuos ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? ¿Es representativa una cultura basada en la producción masculina, blanca y capitalina?

Luego, se abre un espacio para (2) *investigar*; analizar los datos existentes, habilitar nuevas fuentes para pensar los hechos históricos, proponer lecturas críticas de los análisis existentes para profundizar en el estudio de los mecanismos normativos de nuestro relato artístico. Sistematizar juntxs nuevos datos, ampliar la investigación a más espacios y propuestas en todo el territorio nacional.

En esta etapa del proyecto, COCO vuelve a otra gran pregunta de la teoría feminista, formulada por Griselda Pollock en los noventa: “¿Se contenta la historia del arte feminista con descubrir artistas mujeres y revalorizar su contribución al arte?” (Pollock,1990). Nuestra respuesta es no. Un cambio real requiere de acciones afirmativas que luchan por evitar aquellos mecanismos discriminatorios y normalizadores en las prácticas artísticas actuales. Con este objetivo, *RIP* genera un último espacio para (3) *proponer* colectivamente nuevas formas de contar nuestro propio ser cultural. Este último eje de la exposición se dividió en tres áreas; proyectamos ficciones imposibles para alcanzar una historia con equidad de género (Figura 13) abrimos diálogos fraternos y constructivos con referentes feministas uruguayas, latinoamericanas y españolas (Figuras 14 y 15); y presentamos otrxs colectivxs en el campo del arte nacional, regional e internacional alineados con nuestra propuesta (Figuras 16 y 17).



(Fig. 13) Cartel que proyecta posible estrategia (irrealizable) para lograr un campo del arte con equidad de género en Uruguay



(Fig. 14) Pantalla con referentes en *RIP* en el Centro Cultural de España de Montevideo

Las colegas que colaboraron con RIP respondieron tres preguntas reproducidas luego en pantallas de la sala: ¿En los últimos años, han notado un avance o cambios positivos en la equidad de género? ¿Por dónde comenzarían el cambio? ¿Pueden compartirnos algún ejemplo de proyecto o acción afirmativa, tuya o de otrxs?

Lola Díaz González-Blanco (España), Nerea Ubieto (España), Andrea Giunta (Argentina), Kekena Corvalán (Argentina), María Laura Rosa (Argentina), Jacqueline Lacasa (Uruguay), Ángela López Ruiz (Uruguay), Cecilia Fajardo Hill (Venezolana/ Británica), Lilia Moritz Schwarcz (Brasil).

(Fig. 15)



(Fig. 16) Montaje en sala de los afiches donde se presentaban colectivxs en Uruguay, Latinoamérica y España trabajando en el campo del arte desde un enfoque feminista

Se presenta un mosaico de propuestas feministas en campos relacionados a las artes visuales, cada una con un código QR donde se explican sus motivaciones y prácticas puntuales. Las propuestas de otrxs colectivxs, proyectos, etc. que trabajan por la equidad de género en las artes visuales fueron: Woman art House (España), MAV (Mujeres en las Artes Visuales, España), MMM (Mujeres Mirando a Mujeres, España), Herstóricas (España), Cotidiano Mujer (Uruguay), Diez de cada diez (Uruguay), Artistxs visuales del sur (Uruguay), La Caída de las campanas (Uruguay), Nosotras Proponemos (Argentina), Mujeres Públicas (Argentina), Hay futura (Argentina), Archivo de la memoria trans (Argentina).

(Fig. 17)

El recorrido de la muestra finaliza con un pizarrón que invita al público a responder: ¿quién construye la historia? En esta pregunta se deja entrever una posible línea para develar la génesis del problema, aquellos con el poder de decidir el relato, redactarlo y custodiarlo, son quienes controlan su contenido y su forma.

Una de las grandes alegrías que vivimos como colectiva durante *RIP* fue el honor de invitar a exponer a Margaret Whyte, artista que admiramos y que, en el 2020, da nombre al Premio Nacional de Artes Visuales en

Uruguay. Con la obra *Ser y no estar*, la inmensa obra homenajea a todxs aquellxs ausentes en nuestro relato y potencia la experiencia artística; expresa de forma visceral el desequilibrio histórico (Figuras 18 y 19).



(Fig. 18) Obra *Ser y no estar* de Margaret Whyte en RIP



(Fig. 19) Obra *Ser y no estar* de Margaret Whyte en RIP

Durante estos primeros cuatro años de investigación, logramos el objetivo inicial, evidenciar la invisibilización de las mujeres en el arte; pero, sobre todo, problematizamos nuestra propia mirada y experiencia como artistas e investigadoras. Como se desprende de los datos, el lugar de la mujer es deliberadamente secundario en nuestra historia, pero la realidad de muchas otras identidades uruguayas es prácticamente inexistente. En el trabajo de campo, nos fue imposible desglosar los datos de otra forma que no fuera la división de artistas según su sexo femenino o masculino, lo que concluyó en una muestra que denunciaba la violencia epistémica hacia lxs artistas a partir del uso de una de las operativas patriarcales más violentas, el binarismo. A partir de este problema metodológico imposible de sortear en el manejo de la documentación histórica disponible, agudizamos nuestro análisis y

profundizamos en la teoría decolonial y transfeminista que nos permitió redimensionar el proyecto y nuestro propio lugar como mujeres blancas. *RIP*, como estaba presentada hasta ahora, no era suficiente para proyectar el nivel de opresión y subjetividades omitidas en nuestra historia cultural, por lo que fue necesario expandir aún más el proyecto.

Así nace *Narración*, un espacio expositivo dentro de *RIP* que habilitó más voces ausentes en nuestra narrativa artística. Durante tres meses, se sucedieron tres muestras dedicadas a artistas *queer*, artistas afro y un espacio para reflexionar sobre la importancia de los pueblos originarios en nuestra cultura, con el fin de vislumbrar la potencia de un relato inclusivo y diverso, coherente con nuestra sociedad. Otro juego de palabras dio lugar al título, lo narrado construye nuestra nación, el imaginario colectivo sobre nuestro ser nacional es el resultado de la sumatoria de experiencias comunes, como la enseñanza, los museos, las políticas, etc. Es necesario revisarlo todo para descifrar el origen de nuestras propias miserias sociales. Lxs referentes invitadxs para curar cada espacio fueron: Luisho Diaz para la muestra de artistas *queer*; Mayra Da Silva como curadora de la muestra dedicada a mujeres afrodescendientes; y Teresa Puppo, curadora del espacio dedicado a pueblos originarios (Figuras 20 a 22).



(Fig. 20) *Mirrorball* fue la muestra curada por Luisho Díaz en el espacio *Narración* en la muestra *RIP*



(Fig. 21) *Reconstruyendo identidad* fue la muestra curada por Mayra da Silva en el espacio *Narración* en la muestra *RIP*



(Fig. 22) *Tomar la palabra* fue la muestra curada por Teresa Puppo en el espacio *Narración* en la muestra *RIP*

La búsqueda por comprender los mecanismos patriarcales que constituyen nuestro ser cultural ha sido tan intrincada, tediosa y lenta, como empoderante y gratificante. Los desafíos han oscilado entre las dificultades metodológicas para acceder a los datos,

hasta encontrar líneas teóricas para un análisis por fuera de un pensamiento dominado por la subjetividad del hombre blanco americano-europeo. Al momento nos encontramos al borde de un futuro incierto y lleno de esperanzas, que debe empezar a proyectarse a partir de propuestas incipientes o aún no desarrolladas. Creemos que este proyecto contribuye, en la dirección correcta, al trabajo que se viene realizando en conjunto desde muchas áreas, hacia un porvenir más equitativo y justo para todas las personas.

La igualdad de derechos y acceso real de todas las identidades oprimidas por el privilegio patriarcal colonizador y normatizador es un reclamo que ya no puede ser ignorado por el sistema, en general, ni por las instituciones, en particular. Desde que están a la vista los datos que revelan la violencia, ha sido imposible ignorar la relevancia de proyectar una equidad real en nuestras prácticas. Como señales de alarma que suenan cada vez que sucede un acto de machismo, racismo, misoginia, homofobia, transfobia, etc.; acciones como la de COCO han impulsado una mirada crítica a nuestra historia, a nuestras prácticas y a nuestros proyectos futuros. Ya no hay lugar para la impunidad ni la indiferencia.

Glosario

_ *Transfeminismo*: Corriente del feminismo que amplía la lucha por la igualdad hacia otras personas que no son, solamente, mujeres cisgénero.

_ *Cisgénero (cis)*: Se refiere a las personas cuya identidad y expresión de género coincide con el sexo biológico asignado al nacer.

_ *Relato hegemónico*: Se refiere a aquel que perpetúa el concepto de *Hegemonía Cultural*, aquella sustentada por una clase dominante, cuya cosmovisión —creencias, moral, explicaciones, percepciones, instituciones, valores o costumbres— se convierte en la norma cultural aceptada y en la ideología dominante, válida y universal, y que beneficia únicamente a esa clase dominante.

_ *Queer*: Categoría identitaria de género, para nombrar a aquellas personas que se identifican con un "género fluido", en contraposición a otras categorías definidas, especialmente al binarismo hombre/mujer.

Referencias bibliográficas

Giunta, Andrea. Primera edición 2018. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Nochlin, Linda. "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" (traducción al español: Ana María García Kobeh). 2001. Cordero, K., y Saenz I. (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad

Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam. Pp. 17-44. Conaculta-Fonca, Curare.

Pollock, Griselda. Historia y Política. *¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al feminismo?* (1990). Disponible en: <http://www.estudiosonline.net>. (Acceso en: 20 junio 2020).

**Licenciada en Diseño Industrial (Universidad ORT de Uruguay)*
Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo (Universidad de Essex, Inglaterra)
Máster en Internalización de la Gestión del Sector Cultural y Creativo (Universidad Complutense, Madrid)

*** Artista visual, investigadora y docente de artes visuales.*
Licenciada en Artes (Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis)
Licenciada en Comunicación (Udelar). Especialización en laboratorio blanco y negro y técnicas antiguas en el Centre Iris (París), y en Penumbra Foundation (Nueva York).
Miembro del Laboratorio de Cine de la Fundación de Arte Contemporáneo (Montevideo)
Maestría en Filosofía Contemporánea en la Udelar (FHUCE)

**** Artista visual de arte contemporáneo. En 2003 se incorpora al Taller de Guillermo Fernández en Uruguay, donde estudia dibujo y pintura. Desde 2012, pertenece al fac (Fundación de Arte Contemporáneo) en Uruguay bajo la dirección de Fernando López Lage. En 2021 realiza una residencia artística en AADK Spain, Blanca, España*

Correo electrónico: colectivacoco@gmail.com

**LO QUE EL PETRÓLEO NOS TAPÓ
ARCHIVO E INVESTIGACIÓN EN EL MUSEO
MUNICIPAL CARMEN FUNES**

*WHAT OIL COVERED
ARCHIVE AND RESEARCH AT THE MUSEO
MUNICIPAL CARMEN FUNES*

*Por Sol Cabezas**

Resumen

En la contraportada de su libro sobre Carmen Funes, Mirtha Solari (2016) cuenta a modo de aclaración: “Es una historia absolutamente documentada tras muchos años de investigación, con testimonios orales y más de trescientas fotografías a lo largo de dieciocho capítulos”. La aclaración parece dirigirse a quienes cuestionan la validez de su investigación, sin siquiera haber leído su libro.

Este trabajo se propone explicar cómo, desde el Museo Municipal Carmen Funes, estamos intentando arrojar algo de luz sobre la historia de Plaza Huincul. Como podrán leer en las siguientes líneas, para que pase la luz es necesario introducir en el relato al petróleo, o más concretamente a YPF, puesto que ese oro negro es el que cubre de olvido el pasado e impide el renacimiento de Plaza Huincul.

Palabras clave: Carmen Funes, fortineras, Plaza Huincul, investigación, petróleo, YPF

Abstract

On the back cover of her book about Carmen Funes, Mirtha Solari (2016) tells us that “It is an absolutely documented story after many years of research, with oral testimonies and more than three hundred pictures throughout eighteen chapters.” The author seeks to explain why people keep wondering whether or not Carmen was the first resident of Plaza Huincul, before those who also question the validity of her research, without even having read her book.

This paper aims to explain how from the Carmen Funes Municipal Museum we are trying to shed some light on the history of Plaza Huincul. As you can read in the following lines, for light to pass through, it is necessary to introduce oil into the story, or more specifically YPF, since that black gold is the one that covers the past with oblivion and prevents the rebirth of Plaza Huincul.

Keywords: Carmen Funes, fortress (*), Plaza Huincul, research, oil, YPF

Desde el inicio

Plaza Huincul es una ciudad de la provincia del Neuquén, muy joven institucionalmente, pero con una historia que comienza en el año 1895 cuando Carmen Funes, luego de haber formado parte de la denominada conquista del desierto y de recorrer, como vendedora ambulante, las provincias de Río Negro y La Pampa por varios años, decidió finalmente instalarse en la aguada. La aguada es un corte de agua en medio de una llanura desértica en lo que actualmente es Plaza Huincul. Allí armó una posta para ofrecer comida y descanso a quienes iban de paso hacia la capital o la cordillera. Rita Santarelli (2009) resume las primeras décadas de vida de la ciudad y muestra la estrecha relación de la industria petrolera con su desarrollo:

En octubre de 1915 llegaron los primeros hombres de la dirección general de minas de la nación para los trabajos de perforación. En octubre de 1918 descubren, por un incendio involuntario, la presencia de gas. Pocas horas después, el preciado líquido negro. Por aquel entonces presidía el país Hipólito Yrigoyen, quien, al finalizar su primera presidencia, en 1922, crea por decreto yacimientos petrolíferos fiscales (YPF).

[...] Plaza Huincul consta de varios momentos: el primero se lo podríamos adjudicar a la llegada incierta, en términos de fechas, de Carmen Funes a la zona; de ahí empezamos a contar con presencia humana en estos páramos, después comienza la historia del petróleo y ese asentamiento que data

de 1918 aproximadamente pintó la zona de pueblo. El tercer momento data del componente institucional necesario para el funcionamiento de una sociedad y aparece el primer hospital que funcionaba en lo que hoy es el museo histórico y paleontológico Carmen Funes; es en 1920. Y ya en 1966 Plaza Huincul se emancipó de YPF y comienza con su vida municipal. (Santarelli, 2009: 14-15)

YPF funcionó, durante años, como el propio Estado. Su estructura de poder era típicamente piramidal, vertical, casi militar, conforme a las características de la sociedad industrial y patriarcal. La jerarquía infundía miedo, no respeto como podría pensarse. La vigilancia disciplinar estaba presente en todo momento y en todos los ámbitos de la vida. Los funcionarios eran removidos constantemente y terminaban su carrera profesional en Buenos Aires. Ninguno echó raíces en nuestra tierra. Se relacionaron relativamente poco con las y los pobladores porque la vida social giraba alrededor del lugar de trabajo (Santarelli, 2009).

¿Quién fue Carmen Funes?

Carmen Funes (1862-1916) fue una fortinera mendocina, que se incorporó a la denominada conquista del desierto cuando era una adolescente. Al finalizar la campaña, recorrió La Pampa y Neuquén como vendedora ambulante y finalmente se instaló en un paraje sobre el que se desarrolló la actual Plaza Huincul, se considera su primera pobladora.

Según un censo de la provincia del Neuquén, entre el 23 y 24 de julio de 1895, figura como habitante de la población rural. De este censo puede deducirse que, si tenía 33 años en 1895, habría nacido en el año 1862.

El primer registro que se tiene de ella es el documento donde fue agregada a la Cuarta División en el sur mendocino el 21 de abril de 1879. Con apenas 14 o 15 años, recorrió como fortinera el sur de Mendoza, el norte neuquino, Añelo y, al finalizar la campaña (después de treinta meses), se estableció en el Fuerte General Roca (Fisque Menuco). Allí instaló su almacén de ramos generales con apenas 17 o 18 años pero, al verlo peligrar con la llegada del ferrocarril, decidió irse con su caballo y una carreta para comenzar su vida de mercachifle hacia la Pampa central. Se instaló un tiempo en La Copelina, pero pronto volvió al camino para recorrer, durante alrededor de catorce años, diferentes pueblos de La Pampa, Río Negro y Neuquén, hasta llegar a la aguada, donde armó su posta en un lugar estratégico, cerca de una fuente de agua en medio del desierto.

De la documentación oficial se extrae que obtuvo la primera licencia comercial en el departamento de Confluencia (Neuquén). También fue la primera en obtener el registro propio de marcas y señales para su ganado, lo que denota la importancia de su hacienda en ese tiempo. La aguada fue el lugar de paso y estadía obligada para autoridades políticas, generales, soldados, comerciantes, arrieros, científicos, campesinos. A todos por igual se les brindó agua, comida, fogones, forraje

para los animales, lugar para dormir, bailar o guitarrear en la cocina. Pasaron los generales Villegas, Rudecindo Roca y Olascoaga, los caciques Reuque Curá, Sayhueque y Namuncurá, ninguno delatado ante sus perseguidores y, en los últimos años, los ferroviarios y petroleros con sus familias. Para abastecer la posta, recibía las mercaderías de Chile y de los almacenes de ramos generales ubicados en la Confluencia.

Con el paso de los años, el crecimiento y la importancia de su establecimiento hicieron que fuera sede del primer Juzgado de Paz y Registro Civil de Plaza Huincul.

Carmen Funes iba de veranada a las zonas de Quilea, Las Lajas, Covunco y durante la pastura, se quedaba en lo de Toloza, donde Pantaleón Campos, su futuro marido, trabajaba como peón. Un metro setenta de estatura, fornido, moreno de ojos pardos que vestía bombacha ancha, sombrero, pañuelo al cuello y un saco marrón, encontró trabajo en la aguada y pronto se convirtió en el puntal que Carmen necesitaba.

El 28 de diciembre de 1908, viajaron a Neuquén y se casaron ante el juez de paz suplente y encargado del Registro Civil, don Antonio Radonich. El matrimonio no tuvo hijos naturales; sí, algunos criados.

Desde enero de 1914, el tren comenzó a pasar frente a la aguada. En 1915, llegó el ingeniero Cánepa para llevar adelante las primeras exploraciones en busca de petróleo, y ahí estaba Carmen Funes con 53 años, junto con su esposo y su amiga Juana Rosa Garrido.

Cuando se comenzó con los estudios del suelo en busca del “oro negro”, Carmen no estaba muy de acuerdo según dichos de las personas que la conocieron:

Eso del “pitróleo” a ella no le hacía ninguna gracia. Por el contrario, abrigaba el firme convencimiento que significaba la precipitación de su partida de la aguada: “Lo veo fiero lo del pitróleo; no me parece bien que la gente curioseee lo que guarda Dios dentro de la tierra”. (Guevara Labal, citado por Solari, 2016: 316)

A pesar de su descontento, no dudó en atender tanto al ingeniero Cánepa como a sus técnicos.

El 15 de diciembre de 1916, fallecía a los 54 años Carmen Funes, sin asistencia médica, como consecuencia de una fuerte fiebre. El petróleo salió del pozo número uno en octubre de 1918.



Sello para animales con las iniciales CF y cargador de cartuchos, ambos en posesión de familiares de Pantaleón Campos, marido de Carmen Funes. Fotos de mi autoría

El Museo Carmen Funes

El museo fue creado mediante Ordenanza N.º 015/82; en noviembre de 1984, el intendente Aravena lo inauguraba oficialmente en respuesta al incremento de donaciones por parte de los vecinos. Tras ocupar el edificio que hoy alberga a la Biblioteca Juan Benigar durante los primeros doce años, el 24 de abril de 1996, se reinauguraba con un nuevo recorrido temático, con sus salas de paleontología, historia y fauna local. Uno de sus principales atractivos es, sin duda, los restos fósiles del *Argentinosaurus huinculensis* que descubrió el equipo de paleontólogos encabezado por el doctor José Fernando Bonaparte en 1989.

La sede actual es el antiguo hospital de YPF que, aunque dejó de funcionar como tal en 1953, no fue donado por la petrolera a la Municipalidad hasta 1995.

Desde entonces, el museo ha vuelto a cerrarse temporalmente en dos ocasiones para adecuar sus instalaciones a los nuevos requerimientos museográficos. La anteúltima reapertura data del 11 de septiembre de 2003 cuando el Museo Carmen Funes adquirió sus características actuales: 2.500 metros cuadrados cubiertos destinados a las exhibiciones paleontológicas e históricas, un auditorio con capacidad para cien personas, talleres, instalaciones sanitarias para el público visitante, gabinetes de estudio para el equipo científico, oficinas administrativas y un amplio espacio para el área de la colección de paleontología, con

mobiliario adecuado para tareas curatoriales y de investigación.



Fachada del Museo Carmen Funes, hacia 1985. Archivo fotográfico MCF (inv. 689)



Reapertura del Museo Carmen Funes en diciembre de 2019

Silencio historiográfico

Los datos mencionados anteriormente acerca del derrotero de Carmen Funes los conocemos gracias a Mirtha Solari, una modista oriunda de Cutral Có que trabajó durante más de dos décadas en el Museo Municipal Carmen Funes y formó parte de la Comisión Asesora del Archivo Histórico Municipal de Cutral Có. Investigó por más de veinte años a Carmen, recopilando documentos y testimonios de personas que la conocieron. De esta investigación, nació el libro *Murmullos de pasión: Carmen Funes - “La Pasto Verde”*. Su relato comienza en 1878, gracias al hallazgo del documento oficial del Ejército donde figura Carmen

como agregada a las tropas del 7º regimiento de caballería. En una reseña de su libro, el historiador Luciano Arancibia Agüero caracteriza a Solari de la siguiente manera:

Una historiadora de oficio que reconstruye con lujo de detalles la historia y pasión de una mujer representativa de muchas otras de la época pero que también sobresale por detalles como el hecho de ser la primera pobladora de Plaza Huincul. (2017: 198)

Más adelante resalta: “Con el cruce entre fuentes orales y escritas confiables, logra reconstruir una imagen real de la pionera y desmentir los ‘murmillos’ prejuiciosos que hay sobre su vida” (2017:199). Y menciona algo también fundamental de nuestra historia: “Con sus fuentes permite traer al presente muchos nombres del pasado y aproximarse a sucesos históricos de nuestro país, como la denominada Conquista del Desierto, la expansión del ferrocarril y el hallazgo del petróleo en Neuquén” (2017: 199).

El archivo histórico de la ciudad de Plaza Huincul resguarda documentación y fotografías de los inicios de la actividad petrolera y tiene una sección especial dedicada a personajes destacados. Entre ellos, solo tres son mujeres. Una de ellas es Carmen Funes; a las otras dos se las recuerda en un pequeño artículo: a una, como lechera; y a la otra, como curandera.

Más allá de la sección de personajes destacados, la historia documental se empieza a escribir a partir de 1918, con la llegada de las familias en busca del oro negro y el sueño de la prosperidad. Así, Carmen Funes queda borrada de los relatos fundacionales, puesto que había muerto dos años antes.

Funes también estuvo ausente del guion del museo durante mucho tiempo. Fue gracias al trabajo de investigación histórica que Mirtha Solari sostuvo por más de dos décadas que Carmen Funes tuvo un lugar en la historia de Plaza Huincul y acabó dando nombre al museo.

Arancibia explica la razón por la cual a Mirtha Solari aún no se la reconoce como se merece: “Se desliga un poco de las formalidades historiográficas y la autora le otorga una impronta más ligada a la pasión y sus sentimientos” (2017: 199). Lamentablemente, dentro de la esfera profesional y científica, a Mirtha no se le reconoce su trabajo de investigación, y me consta que muchos de quienes critican su trabajo ni siquiera han leído su libro. Arancibia destaca:

Sin advertirse una perspectiva de género ni un posicionamiento feminista en el discurso, la obra igual cumple el cometido de visibilizar la experiencia de las mujeres como actores fundamentales de la historia, que por tanto tiempo fueron dejadas de lado en la construcción de conocimientos por los discursos hegemónicos. (2017: 199)

Me pregunto: ¿acaso no se trata de eso la lucha que llevamos adelante desde el feminismo? ¿De visibilizarnos, sacarnos del olvido, limpiarnos el petróleo patriarcal “ypefiano”, a nuestro modo, desde nuestra trinchera, de acuerdo con la época que nos tocó transitar?



Mirtha Solari en la presentación de su libro sobre Carmen
Funes, 2016

La carpeta titulada “Carmen Funes” contiene un fondo documental nulo, ninguno de ellos es original, solo copias, y refiere a textos escritos por otros sobre lo poco que se sabía de ella, antes de la investigación de Mirtha Solari, algunas fotografías de familias que pasaron por su posada y la conocieron.

En el museo tampoco se conserva casi ningún objeto de Carmen. Apenas su baúl, recuperado por Solari y en muy mal estado (la única restauración se realizó en el año 2001), y su molinillo de grano de café. El hierro para marcar animales y el cargador de cartuchos de la

Remington continúan en manos de familiares directos de quien fuera su marido, Pantaleón Campos. No tienen interés en donarlo al museo por falta de confianza en las intenciones de la institución, que demostró durante años su desinterés por resguardar y visibilizar la historia de la primera pobladora. Esta falta de atención por parte del museo ha colaborado a que se propague información no verídica sobre Carmen por diferentes medios, como internet (portales, blogs) y en libros históricos.

La fotografía de abajo fue encontrada por casualidad en los archivos del museo, pero no se encuentra inventariada, por lo que se desconoce su autor y procedencia.



Única fotografía donde podemos ver la posada de Carmen y ella a lo lejos, casi imperceptible por el ojo de la cámara.

Archivo fotográfico MCF (sin inventario)

Y así fue como en el museo comenzamos con el trabajo diario de releer nuestra historia, volver sobre nuestros pasos y apoyarnos en documentos y relatos obtenidos por Solari por más de veinte años. Teniendo como única meta generar contenido adaptado a los diferentes medios y edades.

El museo debe generar espacios de socialización del conocimiento. Los canales que hemos activado, como un blog, un canal de YouTube y las redes sociales, nos permiten ser accesibles a públicos diversos. Una de las primeras acciones fue la creación de la página web del museo, con recursos de descarga gratuita dirigidos especialmente a la comunidad escolar, como la historia del museo y la vida de Carmen Funes. También creamos un canal de YouTube con un recorrido virtual por el museo, entrevistas a personajes de la ciudad y a paleontólogos que hablan de las especies que se exhiben en el museo. Próximamente publicaremos un video sobre nuestra primera pobladora, contado para la niñez, en el que trabajamos durante meses.

También nos encargamos de la redacción de la entrada “Carmen Funes” en Wikipedia para que, quien se interese por su figura, pueda encontrar información real, oficial y sustentada por el libro de Mirtha Solari.

Para el Centro Intercultural de Documentación (CIDOC): “La documentación es esencial para todas las actividades de un museo. Las colecciones sin la documentación adecuada no son verdaderas colecciones de museos”. Pero, como señala Perrot (2008), “para escribir la historia

hacen falta fuentes, documentos, huellas; y esto constituye una dificultad en la historia de las mujeres” (2008: 25). María Cristina Ockier habla de “relegadas o directamente excluidas, pero nunca ausentes” en la introducción de su libro *Fortíneras, mujeres en las fronteras. Ejércitos, guerras y género en el siglo XIX* (2020: xvii).

Isabel García Fernández (2015) advierte que los museos son portadores de historias, pero debemos reconocer que las que socializan son solo una versión posible del pasado, no la única y verdadera. Sigue la autora proponiendo que nos enfoquemos en generar experiencias que provoquen una respuesta, conectando objetos con el presente, pero sobre todo mostrando hechos incómodos. O, en palabras de Cameron: “Poseen el conocimiento y recursos para interpretar cuestiones que son de importancia pública, no importa que sean controvertidas, ya que es su deber y no pueden quedarse al margen”. (Cameron, citado por García Fernández, 2015: 40)

Conclusiones

Uno de nuestros objetivos fue trabajar pensando que preservar parte de nuestro patrimonio es poner en resguardo nuestra “herencia cultural”, los elementos que forman nuestra identidad, pero también dejar en evidencia el progreso por el que ha transitado la comunidad. Estamos convencidos de que:

En algunos casos, la valoración dada por los habitantes de un territorio o su pasado y patrimonio permite la producción de localidad, la construcción y afirmación de una identidad desde la cual logran obtener la autonomía necesaria para poder resistir y proyectar cambios. La valoración dada por la comunidad a nuestra historia nos permite resistir a los embates económicos y sobre todo anhelar y trabajar por el cambio. (Conget, 2016: 139)

Por otro lado, como sostiene Llorenç Prats (2005), es necesario remarcar la diferencia entre poner en valor y activar el patrimonio natural o cultural. Los procesos de activación del patrimonio casi siempre dependen de los poderes políticos. Sin embargo, estos poderes deben negociar con otros poderes fácticos y con la propia sociedad.

¿Es responsabilidad solo de los políticos decidir qué se resguarda y qué no; qué se difunde y qué no? Evidentemente, son ellos los que toman o dejan de tomar decisiones con respecto a su conservación, pero el reconocimiento de nuestra historia y su valoración por parte de toda la sociedad son fundamentales para exigir a nuestros representantes políticos que se tomen medidas necesarias para su conservación y restauración de ser necesario, evitando el olvido.

Es necesario seguir visibilizando nuestras historias para que todos, como comunidad, pongamos bajo la lupa de la crítica los acontecimientos y darle un sentido a nuestro patrimonio, revalorizando el pasado para mejorar el presente.

Referencias bibliográficas

Arancibia Agüero, Luciano. 2017. “Mirtha Nora Solari (2016) MURMULLOS DE PASION: CARMEN FUNES-LA “PASTO VERDE”, Plaza Huincul, edición de la autora, 404 páginas”. *Revista La Aljaba* (21): 197-199.

Conget, Lucrecia. 2016. “Usos políticos reivindicativos del patrimonio en la ciudad. El caso de la red Vecinos por la defensa del Barrio Yungay (Santiago de Chile)”. En: Fabien Van Geert, Xavier Roigé y Lucrecia Conget (coords.), *Usos políticos del patrimonio cultural*. Pp. 129-170. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

García Fernández, Isabel M. 2015. El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo. *Complutum*. 26 (2): 39-47.

Ockier, María Cristina. 2020. *Fortineras, mujeres en las fronteras. Ejércitos, guerras y género en el siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi.

Prats, Llorenç. 2005. “Concepto y gestión del patrimonio local”. *Cuadernos de Antropología Social* (21): 17-35.

Perrot, Michelle. 2008. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Santarelli Rita. 2009. “Por culpa del pozo N.º 1”. *Revista La Madre del Borrego* (1): 11-14.

Solari, Mirtha. 2016. *Murmullos de Pasión: Carmen Funes-la "Pasto Verde", una marca indeleble en nuestro suelo.* Neuquén: Artegraf.

**Licenciada en Marketing, especializada en Gestión Cultural y Comunicación, diplomada en Fotografía Social, actualmente cursando la Maestría en Museología de la Universidad Nacional de Tucumán. Directora del Museo Municipal Carmen Funes durante el período septiembre 2019- febrero 2021. Actualmente, coordinadora del área de marketing y modernización institucional de la Municipalidad de Plaza Huincul. Docente del IMCR México desde el año 2016 en los cursos de Marketing y Gestión Cultural, Normas de Calidad en Museos y Centros Culturales.
Correo electrónico: imcrsolcabezas@gmail.com*

UTILIZACIÓN DE ARCHIVOS EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA MULTIMEDIA

USE OF ARCHIVES IN MULTIMEDIA ARTISTIC RESEARCH

Por Ricardo Pons; Mariana Lombard** y Mariela Beker ***⁽¹⁾*

Resumen

Desde las cátedras de Nuevos Medios I y Fotografía de la Facultad de Artes de UMSA realizamos un proyecto de investigación sobre el uso de tecnologías de representación 3D para documentales experimentales. Elegimos la llegada de Julio Argentino Roca a Choele Choel el 24 de mayo de 1879 y el bombardeo de la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955 como materia de análisis. Durante el proceso, produjimos material audiovisual, modelos 3D virtuales y textos a partir de archivos documentales.

Palabras Clave: documental experimental, Historia Argentina, Bombardeo de la Plaza de Mayo, Conquista del Desierto, realidad virtual, edición audiovisual

¹ Miembros del quipo de proyecto “Laboratorio de audiovisual experimental con tecnologías de realidad virtual”: <https://laboratorio3dumsa.wordpress.com/>

Abstract

From New Media I and Photography of the Arts Program at UMSA, we carried out a research project on the use of 3D technologies to produce experimental documentaries. The arrival of Julio Argentino Roca in the city of Choele Choel on May 24th, 1879, and the Bombing of Plaza de Mayo on June 16th, 1955 were chosen as the subject matter of analysis. During the research process, audiovisual material, virtual 3D models and texts were produced from documentary archives.

Key words: experimental documentary, Argentine History, The Bombing of Plaza de Mayo, Conquest of the Desert, virtual reality, audiovisual edition

Introducción

A partir de la convocatoria de la Universidad del Museo Social Argentino para la realización de proyectos de investigación, desde las Cátedras de Nuevos Medios I y Fotografía de la Facultad de Artes, en concordancia con investigaciones artísticas previas, planteamos a la Universidad llevar adelante un proyecto, que buceando en lo histórico y simbólico, nos permitiera realizar desarrollos en tecnologías de representación virtual, textos que den cuenta de nuestro proceso y la producción de obras artísticas *ad hoc*.

Los docentes a cargo de la investigación propusimos, como punto de partida, asociar simbólicamente dos

sucesos trascendentales de la Historia Argentina que *a priori* parecieran disjuntos: la llegada del general Julio Argentino Roca al vivac Choele Choel el 24 de mayo de 1879 y el bombardeo de la Plaza de Mayo ocurrido el 16 de junio de 1955. Como denominador común, ambos provocaron tensiones a partir del intento de imposición por la fuerza de un nuevo orden por sobre uno existente. Estas tensiones no fueron liberadas, sino finalmente incrementadas y, habiendo transcurrido una parte importante del siglo XXI, los conflictos subyacentes han venido emergiendo una y otra vez de diversas formas.

La elección de ambos sucesos fue consecuencia de una inquietud que planteamos desde un plano superior, que es, en definitiva, indagar y reflexionar acerca de nuestro país en tanto proyecto compartido o construcción colectiva.

Proceso de investigación y creación

Durante las distintas etapas del proyecto de investigación “Laboratorio de audiovisual experimental con tecnologías de realidad virtual” transitamos una de las metodologías habituales de nuestra praxis de producción artística audiovisual: el acercamiento a las distintas problemáticas a partir de la indagación reflexiva en archivos de distinta naturaleza, a menudo complementando con exploraciones *in situ*, para luego utilizar directa o indirectamente el material obtenido y las reflexiones emergentes como materia prima para producir obras. Recurrentemente revisitamos, apropiamos, editamos e intervenimos artísticamente los

textos, imágenes o metrajes encontrados, buscando enriquecer su contenido implícito a través de metáforas o alegorías que luego fueron volcadas a la línea de tiempo de nuestras ediciones.

El archivo es abordado generalmente por los investigadores como una fuente absoluta que debe ser citada o reproducida fielmente. En nuestro caso, analizamos y transmutamos los elementos para que formaran parte de una obra artística, incluso recurrimos a la reinterpretación digital en una operación de deconstrucción-construcción, para luego manipularla. En tal sentido, como experiencias previas podemos mencionar el *Proyecto Pulqui 2* y la *Ciudad anarquista digital* del director de la investigación, en las cuales, a partir de investigaciones en archivos e *in situ*, desarrolló modelos virtuales que permitieron, en el primer caso, revivir la construcción de un avión de los cincuenta a través de un simulador de vuelo y, en el segundo, plasmar digitalmente el imaginario utópico urbano de un pensador anarquista de principios del siglo XX, vinculando la navegación del modelo de una ciudad imaginaria con el texto que la concebía y viceversa. Ambas operaciones conceptuales fueron más allá de una mera investigación-representación; el proceso de modelización digital permitió al autor desmenuzar y vivenciar estos hechos de una manera ampliada, vehiculizando y profundizando la reflexión.

Las tecnologías digitales de virtualización permiten no solo modelizar objetos existentes con herramientas de

dibujo 3D y luego modificarlos, sino inclusive crear elementos imaginarios o utópicos, despojándose de la necesidad de copiar fielmente un elemento real. Estas técnicas amplían infinitamente las posibilidades de investigación y creación artística. Para su posterior exhibición o consulta, el producto de estas experiencias puede formar parte de un video monocal canal tradicional, de instalaciones interactivas presenciales u *online* o, más recientemente, de escenarios de realidad virtual o aumentada, donde el espectador o visitante puede vivir una experiencia ampliada.

Una de las motivaciones iniciales de nuestro proyecto fue desentrañar qué tecnología sería necesario investigar para producir material documental inmersivo, imaginando que un visitante de la obra pudiera convertirse en un espectador privilegiado reviviendo un determinado hecho histórico a través de una experiencia inmersiva con dispositivos de realidad virtual o aumentada. El nivel de interactividad deseado también era una pregunta, ya que podría permitirse al visitante real o virtual elegir sólo la posición desde donde visualizar los acontecimientos o, inclusive, como ocurre en los *videogames*, permitirle influir de alguna manera en el desarrollo de la acción.

Desconocíamos *a priori* qué producto podría realizarse concretamente dentro del rango formal y presupuesto de la investigación, ya que este tipo de desarrollos normalmente requieren de una inversión económica no menor y de la participación de un equipo rentado de

programadores especializados. En cambio, consideramos más importante comenzar a andar el camino y focalizarnos en la comprensión del proceso y las tecnologías implicadas.

La representación virtual 3D. Simuladores de espacio-tiempo

Los simuladores de espacio virtual, a través de la disponibilidad de un territorio recorrible dentro de un universo virtual, permiten crear una ilusión de infinito explorable dentro de un caparazón adimensional e isodireccional. Se han desarrollado múltiples simuladores sobre la base común de algún *software* capaz de traducir dinámicamente desde un modelo de espacio tridimensional a la perspectiva plana de la pantalla o desde dispositivos que permiten la inmersión, y esto permitió auscultar, navegar, explorar, renderizar dichos universos. Citamos aquí, como fuente ineludible, las investigaciones del teórico y artista ruso Lev Manovich quien, además de teorizar sobre la simulación 3D, postuló hace más de 20 años la posibilidad de acceder a la información de archivos en un entorno virtual que remede nuestra experiencia física frente a anaqueles o estanterías.

Tanto los simuladores de vuelo para el juego o entrenamiento, como los de carreras automovilísticas sobre el terreno, por citar algunos ejemplos, comparten varios aspectos comunes. La primera idea es la de campo visual, que puede entenderse fácilmente por su analogía con la experiencia real. Llevado al espacio virtual puede

ser representado por una esfera en la que el navegante se ubica en el centro y cuyo radio es el rango o profundidad de campo. Luego tenemos la representación del escenario, por ejemplo, el terreno por sobre el cual nos desplazamos y los objetos que en él se encuentran. La intersección entre la esfera formada por nuestro campo visual y el escenario sería el equivalente al horizonte.

Como en un lugar oscuro donde vamos avanzando con una lámpara, en los simuladores de realidad virtual, nuestro universo visible y, por lo tanto, perceptible es armado y desarmado conforme nos desplazamos. Mientras navegamos, lo que tenemos por delante se compone considerando como límite nuestro campo visual, permitiendo experimentar libremente los distintos ángulos de visión; mientras que lo que dejamos atrás tiende a desvanecerse, liberando los recursos del *hardware* empleado; una vez que dejamos atrás un lugar, desde el punto de vista de la percepción sensorial, no tiene sentido conservar información desactualizada en nuestro simulador.

Más allá de la gran pregnancia de las experiencias virtuales a las que actualmente tenemos acceso, su inmaterialidad o ausencia de masa, la diferencia de nuestra relación con el material gráfico tradicional y nuestra vieja manera de concebir el mundo generan distancias a la hora de vivenciar la experiencia de manera completamente inmersiva. No desconocemos la existencia de desarrollos de interfaces, desde hace

décadas, permiten experimentar sensaciones de movimiento real, olores o la fuerza reactiva de distintos controles, pero recién será totalmente fiel cuando se implemente una conexión directa con nuestros centros de percepción cerebrales, tecnología incipiente en la actualidad. Sin dispositivos físicos especiales, nuestro “puesto de navegación *low tech*” no nos transmitirá los efectos que provocaría la presencia de masa: la aceleración, la desaceleración, los giros bruscos, la meteorología, el choque contra un elemento del escenario.

A diferencia de los desplazamientos reales, donde es imposible eludir el transcurrir lineal unidireccional del tiempo, el desplazamiento virtual nos permite plantear esta variable como independiente. En nuestra experiencia real, concebimos el viaje como una combinación de tiempo y espacio, pero en el mundo virtual podemos desligarnos de tales condiciones y eventualmente realizar desplazamientos a voluntad en la línea de tiempo. Esto incorpora posibilidades lúdicas o la chance de remitirse a escenarios del pasado para reproducir situaciones pretéritas, o bien posicionarse en el futuro para predecir comportamientos de los sistemas simulados. Ambas habilidades agregan a los simuladores una potencialidad didáctica que puede ser utilizada para cualquier fin, ya sea para entrenar a un piloto de ambulancia o a un terrorista suicida. Esta maleabilidad temporal, junto a la capacidad de representación, por sobre todo interactiva, conforma un interesante territorio de trabajo e investigación.

Sobre el proceso de investigación y creación vivac Choele Choele

Una de las temáticas históricas transversales a nuestra investigación es el suceso comúnmente denominado Conquista del Desierto; campaña militar ofensiva sobre los territorios y los pueblos originarios de la actual Patagonia comandada por el teniente general Julio Argentino Roca a partir del año 1879, quien en ese entonces se desempeñaba como Ministro de Guerra en la Presidencia del Dr. Nicolás Avellaneda.

Como primer paso, decidimos acotar nuestra investigación a un sitio geográfico en particular que se presenta en algunos documentos de la época y en registros periodísticos contemporáneos como la “llave del desierto”, es decir, la puerta de entrada a un objetivo geopolítico-militar del cual hubo intentos y recomendaciones de ocupación desde la época virreinal. Este sitio, conocido como La isla Grande de Choele Choele o simplemente Choele Choele, tuvo relevancia desde tempranas épocas por varios factores. El primero es, sin duda, su ubicación y características geográficas. Se trata de una isla fluvial de gran tamaño que, junto con otros pequeños islotes naturales formados a partir de la separación en dos brazos del río Negro, se ubica a la altura del paralelo 39° meridiano 65°; islas que se hallan favorecidas por la presencia de agua dulce, abundante vegetación en medio de un paisaje extenso de meseta y bardas. Es mencionada tempranamente en crónicas de viaje y cartografías elaboradas por viajeros que, desde la

época colonial, intentaron remontar el río Negro hasta sus nacientes buscando caminos alternativos de acceso al océano Pacífico. Otro de los factores es que constituyó un sitio de asentamiento importante de pueblos originarios. En diversas oportunidades, se lo menciona como un lugar de encuentro para el intercambio de productos entre diversas tribus y también como un punto de paso obligado en una ruta comercial frecuente que conectaba Buenos Aires con localidades ubicadas del otro lado de la cordillera de los Andes. Sin detenernos en el detalle de todos estos antecedentes, con ellos nos interesa dar cuenta brevemente de la relevancia de este sitio previo a la campaña del general Roca, lo cual justifica en parte su elección como escenario histórico y simbólico donde asentar el relato oficial del Estado nación moderno con la consiguiente incorporación de estos territorios y sus habitantes a la República, a la “civilización” y al “progreso”. Finalmente, tenemos que mencionar un último aspecto: la ubicación en dicha localidad de uno de los cinco monumentos recordatorios al general Julio A. Roca y la Conquista del Desierto que se erigieron entre las décadas de los treinta y los cuarenta.

Si bien la campaña emprendida por el general Julio A. Roca logró concretar un proyecto que ya se había puesto de manifiesto con anterioridad (con cualidades más o menos ofensivas), consideramos que reúne una serie de características particulares tanto a nivel económico, ideológico, político y, sobre todo, responde a los intereses de nuestra investigación, simbólicos y

estratégicos en el uso de dispositivos técnicos/científicos para la construcción de un escenario y de un relato histórico. No es casual que la campaña no solo estuviera integrada por militares, sino que también estuvo compuesta por topógrafos, científicos, fotógrafos y miembros eclesiásticos. Asimismo, se contó tanto con la asignación de recursos financieros como con recursos tecnológicos concretos para lograr el cometido (extensión de las redes ferroviarias, de la línea de telégrafos, el empleo de armas de fuego, etc.). Una maquinaria completa puesta en marcha con un objetivo doble: someter, expulsar, reducir, exterminar a los indígenas nómades que no quisieran integrarse a las nuevas reglas del Estado nacional y, fundamentalmente, extender la frontera productiva y extractiva de recursos económicos. De este modo, se pone en marcha un plan que opera sobre los cuerpos y sobre la tierra por igual: borrando, renombrando y explotando lo preexistente.

La construcción de este escenario de operaciones tiene a Choele Choel como espacio geográfico protagonista: allí llegó una de las divisiones que, encabezada por Roca, se encontró en la Isla con el vapor El Triunfo que remontaba simultáneamente el río Negro. Encuentro que no sucedió un día cualquiera, sino que, nuevamente (porque no fue la primera vez que en este sitio se celebraba la conmemoración de la fecha patria) acontece un 24 de mayo para afirmar así, en el amanecer del 25, la supuesta continuidad entre las luchas por la Independencia de la Corona de España de 1810 con la ocupación de los territorios del sur en 1879. Todo esto

quedó registrado en el dispositivo documental por excelencia: la cámara fotográfica. No obstante, la pintura *La ocupación militar del Río Negro - 1879* realizada por el uruguayo Juan Manuel de Blanes en 1896 tuvo más eficacia inmortalizando la llegada a Choele Choel en el imaginario colectivo.

¿Qué marcas de estos episodios aún subsisten en el presente en Choele Choel? Muchas, en la memoria de los sobrevivientes del genocidio y sus familiares; otras tantas, en la tierra y su transformación productiva. Las marcas sobreviven a los silencios y las omisiones, a la superposición de los relatos de los que llegaron después y armaron una vida sobre los restos. De todas estas marcas, sin embargo, elegimos para trabajar una que es muy visible y conmemora, una vez más, la construcción simbólica de ese escenario y de ese relato.

Se trata del monumento histórico nacional, bien de interés histórico nacional y bien de interés artístico nacional declarado por Decreto N.º 769/2019, Monumento del vivac del ejército expedicionario al desierto, de Alfredo Bigatti (escultor) y Eduardo María Lanús, Federico Woodgate y Enrique E. Lanús (arquitectos), ubicado a 600 m del Km 1001.56 de la Ruta Nacional N.º 22, en Choele Choel, Río Negro, en el predio correspondiente a un sitio declarado histórico nacional, el Vivac del Ejército Expedicionario al Desierto en Pampa de los Molinos, según lo dispuesto por el Decreto N.º 17.265/43 del Poder Ejecutivo Nacional. Dicho monumento es uno de los cinco que se realizaron

durante los gobiernos conservadores de la Concordancia (1932-1943), para homenajear a la figura de Julio A. Roca y la Conquista del Desierto de manera conjunta con la declaración de diversos sitios como históricos al estar vinculados de, manera directa, a la mencionada campaña. La puesta en marcha de estos monumentos corrió a cargo de la Comisión Nacional Monumento al Teniente General Roca que, a su vez, contó con subcomisiones a nivel provincial mientras que las declaraciones de sitios y lugares históricos fueron emprendidas por la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos. De todos los monumentos, el ubicado en Choele Choel es, sin embargo, el único que se ubica en el territorio concreto de la campaña que no tiene al general Roca como figura principal. Construido en 1943 e inaugurado el 9 de Julio de 1944 es un monolito construido en hormigón armado, revestido con ladrillo a la vista y que contaba en su extremo superior con un semáforo rotativo de luz roja a modo de guía o señal. En la parte exterior, exhibe varias figuras simbólicas en piedra: en el frente, el escudo nacional y una cariátide representando la Patria junto a la leyenda en bajorrelieve: “El pueblo argentino al general Julio A. Roca, al Ejército y Marina Expedicionarios, incorporaron a la Patagonia a la actividad de la Nación. 30 de noviembre de 1878 - 24 de mayo de 1879”; mientras que, en los laterales, se ubican dos altorrelieves de cuatro metros de altura que representan respectivamente a *Los colonizadores* y a *Los aborígenes*.

Dada la concentración de contenidos simbólicos que detectamos en el monumento en particular, agrupamos nuestras producciones en torno a él. Trabajamos tomando como base distintas fuentes documentales y también consultando de manera directa al Museo Histórico Regional Choele Choel.



Desmonumentalizar el territorio. Serie de 6 dibujos. Microfibra sobre acetato a partir de fotos históricas (Mariela Beker)



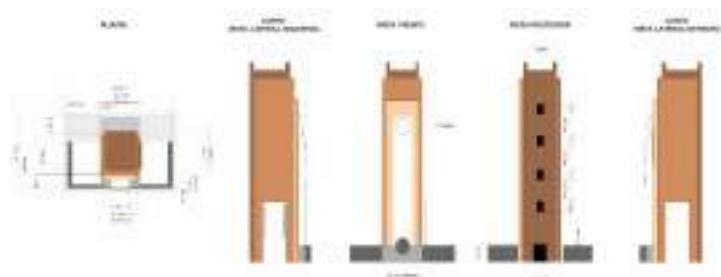
Estudios sobre el Monumento Recordatorio de la Conquista del Desierto (1879). Concurso de Maquettes. Serie de 5 dibujos.

Sangre sobre papel de acuarela (Mariana Lombard)

Entre las preguntas que emergieron aparecieron algunas, en particular, sobre la materialidad en concreto del monumento, con el origen de los recursos que se emplearon para realizarlo por quienes fueron sus constructores. A raíz de estas preguntas y con el fin de reflexionar también sobre la verdadera desigualdad de derecho sobre la tierra en función de las filiaciones de sangre (“ser de sangre de pueblos originarios” o “ser de sangre inmigrante”) que impera en la Patagonia luego de la Conquista del Desierto, surgió esta serie de estudios sobre los diversos proyectos presentados al Concurso de *Maquettes* propuesto por la Comisión Nacional Monumento al Teniente General Julio A. Roca en el año 1938. Los dibujos, realizados con sangre

menstrual, buscan recrear, de una manera muy directa, la materialidad subyacente del monumento.

Luego de relevar y estudiar las medidas indicadas en croquis, planos originales y reseñas del proyecto arquitectónico, se arribó a un modelo en 3D en escala del monumento. El proceso de modelización digital lo desarrollamos mediante el *software* Blender®.



Modelización del monumento con herramientas de dibujo 3D
(Mariana Lombard con la asistencia y colaboración de Laura Palavecino)

Sobre el proceso de investigación-creación “Bombardeo de Plaza de Mayo”

Al tratar de explicar causas, desarrollo y consecuencias de esta insólita acción bélica interna ocurrida el 16 de junio de 1955, resulta difícil encontrar racionalidad en el grado de violencia alcanzado, más allá de los sucesos que transcurrieron en medio de un clima de enfrentamiento creciente al promediar el segundo período presidencial de Juan Domingo Perón. No se trató de un hecho aislado, porque este no fue el primer intento de golpe; sumado a que, pocos meses después, luego de otros acontecimientos desgraciados, también cargados de cruda violencia, finalmente este Presidente fue obligado a renunciar y comenzar un exilio de poco más de diecisiete años.

No es objetivo del presente texto realizar un racconto minucioso de los hechos, que pueden conocerse en profundidad a través de la lectura de distintos textos que lo abordan desde posiciones opuestas, por ejemplo, “Ataque a Casa Rosada” de Antonio Rivara o “Bombardeo del 16 de junio de 1955” del Archivo Nacional de la Memoria, ambos publicados en 2015 en ocasión de cumplirse sesenta años del luctuoso episodio.

Para intentar dar un golpe por sorpresa, los insurrectos eligieron un desfile aéreo programado en desagravio a la bandera nacional, quemada en una confusa situación ocurrida días antes luego de la peregrinación de Corpus Christi, que comenzó como oficio religioso y se convirtió en una marcha contra el gobierno. Esa estratagema

hipotéticamente permitiría que los preparativos de la acción sediciosa pasaran desapercibidos para el Servicio Secreto, aunque existen evidencias de que la noticia de un atentado contra la vida del presidente Perón se filtró con suficiente anticipación como para que la seguridad oficial lograra ponerlo a salvo.

Básicamente, el ataque fue ejecutado por la Infantería de Marina, algunas unidades aéreas navales y un grupo de pilotos de caza de la novísima Fuerza Aérea, con la participación en la organización de políticos de la oposición y algunos ideólogos civiles. Los objetivos elegidos fueron la propia Casa de Gobierno, la residencia presidencial (la Quinta o Palacio Unzué), el Departamento Central de Policía y el Ministerio de Guerra, lugares donde se pensaba que podía estar alojado o escondido el Presidente. Desde temprano y durante todo ese día, las condiciones climáticas fueron para nada favorables para llevar adelante un ataque aéreo. Ya las primeras tres bombas no dieron en el blanco, y produjeron la muerte de civiles que inocentemente estaban trasladándose a sus trabajos y a menores en camino a la escuela. Luego de este ataque, siguieron muchos otros con variable precisión y similares consecuencias en vidas humanas, dejando a las claras que los agresores no iban a deponer ni menos aligerar las acciones; una vez iniciado el ataque, no había posibilidad de volver atrás. Las escaramuzas incluyeron un par de combates aéreos, los primeros de la historia argentina.

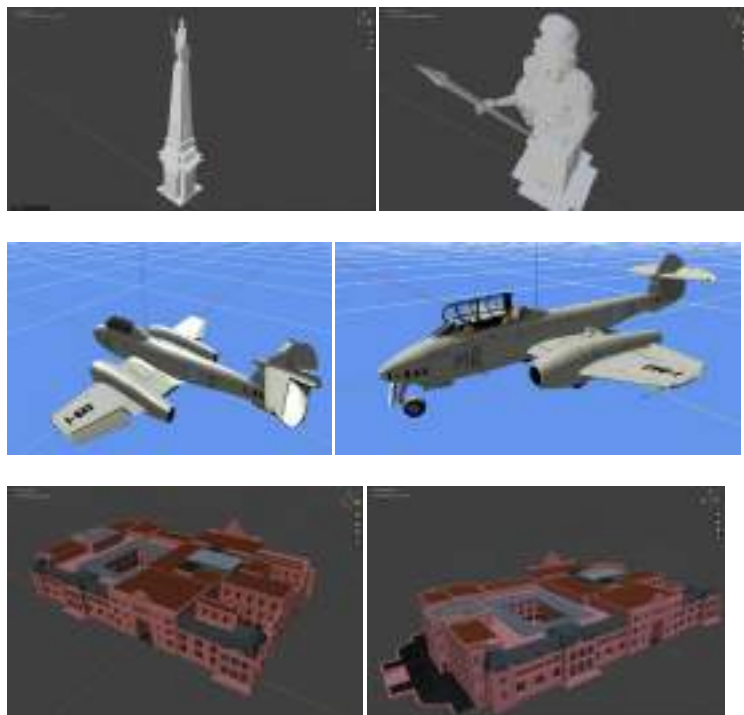
Además de la bibliografía mencionada, tomamos como fuente para el proyecto archivos fotográficos de los destrozos en Casa de Gobierno, material fílmico de algunos noticieros de la época y del documental *Perón, sinfonía del sentimiento* de Leonardo Favio, donde se recopiló casi todo el material audiovisual disponible.





Cuidado con lo que deseas. Serie de 6 dibujos. Microfibra sobre acetato a partir de fotografías que registraron los daños ocasionados en el interior de la Casa Rosada, como consecuencia del Bombardeo de 1955. El álbum original posee fotografías tomadas por integrantes de Casa Militar y forma parte de la Colección del Museo Casa Rosada (Mariela Beker)

Otras fuentes adicionales fueron documentaciones técnicas de los aviones involucrados, planos y fotografías de la Pirámide de Mayo y de la Casa de Gobierno obtenidos de archivos públicos e inclusive con relevamiento in situ. El proceso de modelización digital lo desarrollamos mediante el *software* Blender®.



Modelos 3D de la Pirámide de Mayo, Casa de Gobierno y aviones involucrados en el Bombardeo de Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955 (Ricardo Pons)

Este material generado digitalmente permite renderizar secuencias de videos para ser combinadas luego con otras fuentes en una edición lineal tradicional, o bien integrado directamente por una plataforma tipo Unity® o similar, para generar ambientes de realidad virtual o aumentada. En este último caso, las situaciones ideadas pueden ser interactivas respondiendo a los movimientos o respuestas del espectador o simplemente pasivas. Las posibilidades expresivas son muchísimas, aunque para

su desarrollo requieren de un esfuerzo no menor de programación realizada por personal capacitado, lo que excedería ampliamente el presupuesto asignado a la investigación.

Conclusiones

El resultado de este proyecto habría sido distinto si no hubiera incluido una profunda investigación de estos sucesos históricos, lo que nos permitió elegir elementos con una importante carga simbólica, evitando recurrir a imágenes impuestas por relatos superficiales o repetir algunas imprecisiones que suelen deslizarse en la divulgación de estos.

En el desarrollo artístico se intentó también ser fieles a nuestra posición crítica sobre la monumentalización del territorio, la invisibilización del padecimiento de los pueblos originarios, la intolerancia política y la estigmatización. Durante el proceso, también generamos textos que reflejaran nuestras opiniones y los datos que las cimientan.

Un elemento casual que apareció al indagar sobre los hechos elegidos fue la emergencia de ecos de experiencias familiares concretas que profundizaron la relevancia personal de esta investigación para los miembros del equipo, estos se reflejan en las producciones. Un carné de funcionario público, fotos encontradas en un álbum del lugar de trabajo que documentan los efectos del bombardeo, imágenes de un familiar fallecido al que no se llegó a conocer que fuera

parte del Ejército y de otro que supo ser integrante de la Iglesia, recuerdos del lugar de origen, todo esto junto con otros elementos más que confirmaron la existencia de una ligazón especial con la historia de los argentinos.

Como este proyecto en el que estuvimos embarcados es parte de un proceso más amplio de investigación y creación artística, preferimos no concluir que arribamos a un puerto de destino, sino a una parada intermedia necesaria para reflexionar sobre lo hecho hasta el momento y decidir cómo seguir camino.

Referencias bibliográficas

Cersósimo, Facundo. 2019. "Julio A. Roca y la "Conquista del desierto": monumentalización, patrimonio y usos del pasado durante las décadas de 1930 y 1940". *Revista Quinto Sol*, 23(1).
<https://doi.org/10.19137/qs.v23i1.2510>

Comisión Nacional Monumento al Teniente General Julio A. Roca. 1938. "Monumento recordatorio de la Conquista del Desierto (1879). Antecedentes. «Concurso de Maquettes»". Buenos Aires.

Comisión Provincial de homenaje al centenario de la campaña al desierto. 1979. *100 años de la campaña al desierto. Crónica documental de la campaña al desierto en Río Negro*. Viedma: Talleres Gráficos de la Dirección del Boletín Oficial de la Provincia de Río Negro.

Farocki, Harun. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Manovich, Lev. 2001. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Paidós.

Min. Justicia y Derechos Humanos de la Nación. 2015. *Bombardeo del 16 de junio de 1955: edición revisada*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Archivo Nacional de la Memoria.

Monumento recordatorio de la Campaña del Desierto en Choele Choel, Revista de Arquitectura. 1941, junio, páginas 265-269.

Pons, Ricardo. 2003-2004. *Proyecto Pulqui 2*. Buenos Aires: Edición del autor.

Pons, Ricardo. 2009. *Ciudad anarquista digital*. Buenos Aires: Edición del autor.

Rivara, Horacio. 2015. *Ataque a Casa Rosada*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Viñas, David. 1983. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Walther, Juan Carlos. 1964. *La Conquista del desierto*. Buenos Aires: Círculo Militar Ediciones.

** Profesor titular de Nuevos Medios I en la Universidad del
Museo Social Argentino (UMSA)
Director del proyecto de Investigación “Laboratorio
audiovisual experimental con tecnologías de realidad virtual”
entre 2019-2021.
Participa en la asociación civil “AREA – Asociación de
Realizadores Experimentales Audiovisuales”
Correo electrónico: ponsrichard@gmail.com*

*** Profesora en Artes Visuales con orientación en Pintura.
Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA)
Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas
(Universidad Nacional de Tres de Febrero)
Correo electrónico: marianalombard11@gmail.com*

**** Licenciatura en Artes Visuales, Universidad del Museo
Social Argentino (UMSA)
Licenciatura en Artes (orientación: Artes Plásticas), Facultad
de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA)
Correo electrónico: marielbeker@gmail.com*

ARTE BIOROBÓTICO
Una mirada desde lo conceptual y objetual en la
producción de instalaciones robóticas
biotecnológicas

Arte + Ciencia + Tecnología

BIOROBOTIC ART
A look from the conceptual and objectual perspective
in the production of biotechnological robotic
installations

Art + Science + Technology

*Por Daniel Alvarez Olmedo**

Resumen

En estos años la Diplomatura en Arte Robótico de la Universidad del Museo Social Argentino ha tomado un gran impulso como pionera en el ámbito universitario debido a su propuesta académica, ya sea conceptual como objetual para la producción de obras e instalaciones robóticas biotecnológicas. De allí surge el área de interés que aborda esta investigación y que se encuentra inscripta en el campo específico del Arte Biorobótico.

La presente publicación enmarca una serie de proyectos realizados y producidos intelectualmente por estudiantes de la Diplomatura, que poseen un hilo conductor en sus propuestas discursivas y que abarcan temas como: tejido sociocultural, hibridaciones orgánicas y artificiales biotecnológicas, mutaciones y entramados ficticios, mecanismos de protección química, variaciones de estructuras físicas ante perturbaciones externas, mutaciones y nuevas creaciones o artefactos robóticos adivinadores de la suerte por medio de la hoja de coca.

Las propuestas, *work in progress* de investigación, hacen hincapié en el comportamiento ante los diversos estímulos y plantean una serie de hibridaciones que responden a un nuevo proceso evolutivo de adaptación. Teniendo en cuenta esta evolución, que enmarca lo natural devenido en lo artificial mecánico y robótico, surgen los sistemas complejos que se adaptan a esta nueva realidad social.

Palabras clave: arte biorrobótico, biotecnología, tejido sociocultural, mutaciones e hibridaciones, entramados ficticios

Abstract

In these years, the Certification in Robotic Art of the Universidad del Museo Social Argentino has taken a great boost as a pioneer in the University field due to its academic proposal, both conceptual and objective for the production of artworks, biotechnological robotic installations. From there arises the area of interest that

this research addresses and that falls under the specific field of Biorobotic Art.

This paper presents a series of projects carried out and produced intellectually by the students, which have a common thread in their discursive proposals, covering topics such as socio-cultural fabric, organic and artificial biotechnological hybridizations, mutations and fictitious frameworks, chemical protection mechanisms, variations of physical structures in the face of external disturbances, mutations and new creations, or robotic fortune-telling artifacts through coca leaves.

The proposals, work in progress of investigation, emphasize the behavior before the diverse stimuli and present a series of hybridizations that respond to a new evolutionary process of adaptation. Taking into account this evolution, from the natural turned into the mechanical and robotic, artificial complex systems arise that adapt to this new social reality.

Keywords: biorobotic art, biotechnology, socio-cultural fabric, mutations and hybridizations, fictional frameworks

Introducción

El presente artículo propone instancias de desarrollo que involucran el abordaje de la investigación y el estudio de proyectos seleccionados en la Diplomatura en Arte Robótico de la Universidad del Museo Social Argentino, con una mirada en el enfoque conceptual y objetual en la producción académica de instalaciones robóticas biotecnológicas.

Se encontrarán instancias de aprendizaje que poseen una metodología que involucra aspectos biotecnológicos, donde pareciera ser que su fuerte atraviesa solamente el campo del Arte Robótico, los sistemas mecánicos y lo físico con predominancia objetual; pero no es tan así, en razón de que surgen discursos muy diversos sobre hibridaciones orgánicas y artificiales biotecnológicas, mutaciones y entramados ficticios.

La idea de esta investigación es generar proyectos con fundamentos en la producción de obras biorrobóticas, presente en los contenidos de estudios académicos de la Universidad, abordando en este sentido la experimentación en el campo, indagando sobre los mecanismos de protección ante las perturbaciones externas o sobre mecanismos que funcionan de forma química.

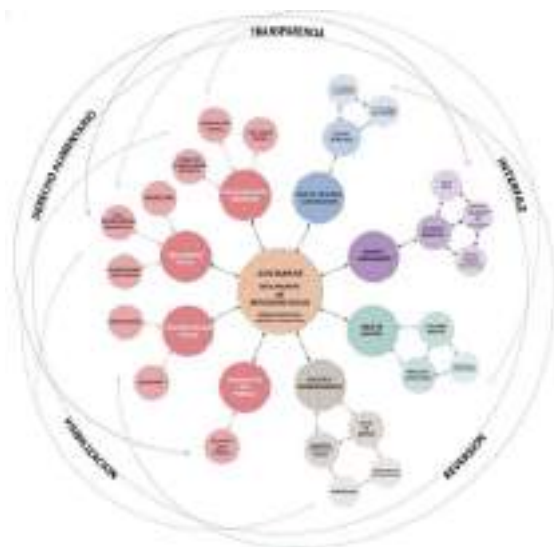
En tal sentido, acompañan, en el aprendizaje del proceso de estas adaptaciones, mutaciones y nuevas creaciones de los mencionados proyectos, un equipo conformado por personalidades del campo del Arte, la Ciencia y la

Tecnología, como el Lic. Guido Villar, el Dr. Ricardo Iglesias García de la Universidad Complutense de Madrid (España), el Mgtr. Daniel Escobar Vásquez (Colombia), el Lic. Dario Sacco y el Ingeniero Tomas Oulton (Argentina), profesores, artistas, investigadores y productores a nivel nacional e internacional.

La Diplomatura en Arte Robótico, dirigida por el Lic. Daniel Álvarez Olmedo surge pionera en el ámbito universitario, planificando a futuro la investigación con contenidos en relación con sistemas biónicos, diseño biorgánico y manufactura aditiva 3D, biomimética, exoesqueletos, señales biológicas y diseño inteligente, diseño de mecanismos y biomecánica 3D, motorización y control, diseño y producción, propuestas a desarrollar siempre dentro de espacios de investigación y del campo Arte, Ciencia y Tecnología.

Una mirada desde lo conceptual y objetual en la producción académica de instalaciones robóticas biotecnológicas

La Diplomatura en Arte Robótico de la Universidad del Museo Social Argentino propone instancias de desarrollo teórico/conceptual que involucran el abordaje de la investigación y el estudio de temas seleccionados por los estudiantes, y en un plano de producción, el enfoque en lo objetual, material y simbólico (Fig. 1).



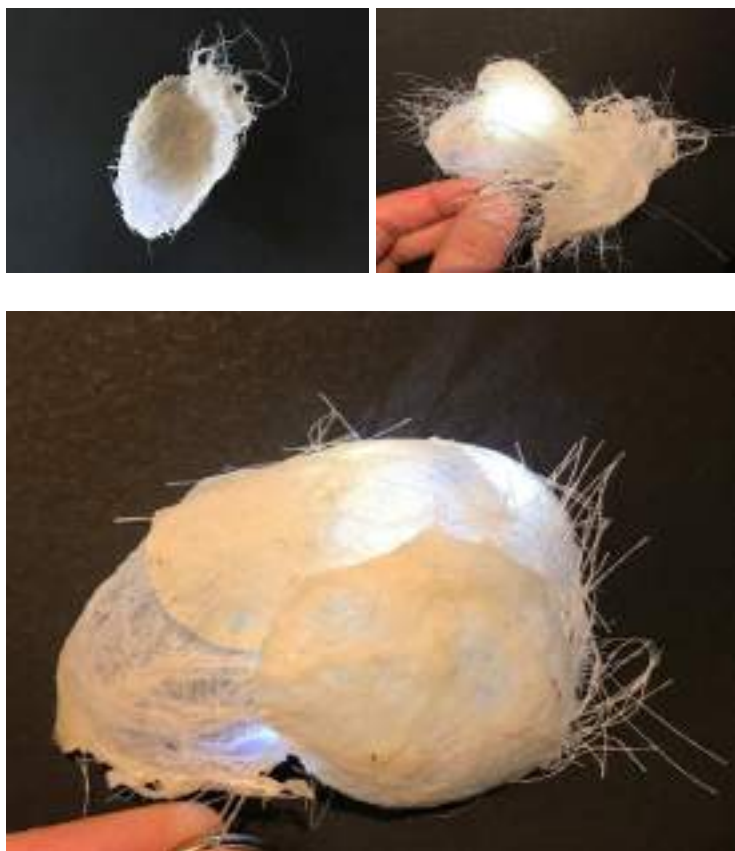
(Fig. 1) Diagrama y estructura para la realización de un mapa conceptual. Proyecto *Cóncavo y convexo. Mecanismo de reflexión*, desarrollado en el marco de la Diplomatura de Arte Robótico - UMSA 2020

Es desde allí que surgen las producciones de objetos robóticos interactivos, instalaciones robóticas evolutivas e instalaciones/objetos biotecnológicos o biorrobóticos, como en esta primera instancia el proyecto de Ana Morilla Sirvent ⁽¹⁾ que desarrolla su obra llamada *Cóncavo y convexo. Mecanismo de reflexión*, una instalación robótica interactiva que presenta una forma orgánica

¹ Lic. Ana Morilla Sirvent: Artista, Docente e Investigadora (Argentina). Diplomatura en Arte Robótico, Universidad del Museo Social Argentino.

realizada con un bioplástico elaborado sobre la base de almidón de maíz, tradicionalmente conocido como maicena, considerado un elemento importante en la alimentación infantil. La misma materialidad de elaboración bioplástica lleva hilos de batista de algodón en su composición, una tela utilizada en la confección de la ropa de cuna en los primeros días de los recién nacidos.

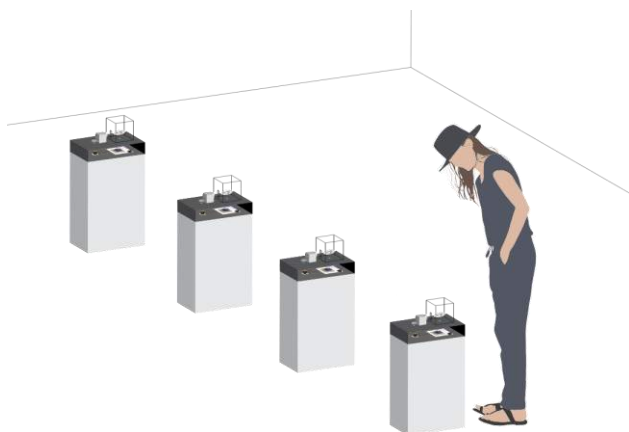
El proyecto *Cóncavo y convexo. Mecanismo de reflexión* posee una matriz de forma cóncava que hace referencia a las cucharas como utensilio para la alimentación infantil, cuyo material compuesto biodegradable (Fig. 2, 3 y 4) está colocado boca abajo indicando conceptualmente la presencia de un obstáculo alimentario al no cumplir su función de contener los alimentos.



(Fig. 2, 3 y 4) Bioplástico realizado en base a maicena e hilos de batista de algodón. Finalización proceso de desmolde en forma de cuchara

Esta forma se conecta a un sistema mecánico compuesto por una serie de engranajes y un motor, que lo pone en funcionamiento junto a una placa experimental impresa PCB (*printed circuit board*), como soporte físico para los

componentes electrónicos. Una placa microcontroladora y un sensor de proximidad funcionan como sistema de control y activación de la instalación robótica interactiva.



(Fig. 5) Boceto de la instalación robótica interactiva y su relación a escala en el espacio expositivo con el público

Un dispositivo interno lumínico de luz ultravioleta que se activa a través del sensor de proximidad le permite a la autora visualizar mediante la proyección de un fotograma impreso en tinta invisible sobre la parte cóncava del objeto cuchara biodegradable. La activación del sistema mecánico por parte del público (Fig. 5) movilizará el motor activando el funcionamiento del eje y los engranajes permitiendo girar 180° la cuchara hasta su posición cóncava mirando hacia arriba. Al mismo tiempo, se encenderá el dispositivo lumínico UV y hará que se visualice, sobre la concavidad de la forma

biodegradable, la imagen que antes era invisible. Al alejarse el público, se apaga el dispositivo lumínico haciendo desaparecer la imagen, y la cuchara de bioplástico gira lentamente 180° volviendo a su posición original cóncava hacia abajo. De esta forma, esta interacción refiere a la participación del público para la modificación de la obra y simbólicamente a la visibilización, reflexión y concientización sobre esta grave realidad social.

Los cimientos de un tejido sociocultural

La frase “tejido sociocultural” es una parte fundamental de los cimientos conceptuales del discurso teórico de la propuesta, que soporta la intelectualidad del pensamiento. Cuando hablamos de estos cimientos, lo hacemos sobre un escenario inmerso en la desnutrición como consecuencia devastadora para el crecimiento y desarrollo de la población infantil. Las brechas territoriales son cada vez más distantes debido a los bajos recursos económicos agravados a través del tiempo. Los índices del INDEC nos alarman con las estadísticas de pobreza e indigencia en los conglomerados urbanos de todo el país y evidencian un deterioro económico de pobreza crónica y brutales desventajas en el terreno social, emocional, educativo y laboral, por lo que la reconstrucción del tejido sociocultural requiere de la implementación y articulación de políticas integrales para romper este círculo vicioso que impone la necesidad de subsistir por encima de la posibilidad de vivir y desarrollarse de

manera plena y digna.

Hibridaciones orgánicas y artificiales biotecnológicas, mutaciones y entramados ficticios

Las instancias académicas de aprendizaje poseen una metodología que involucran aspectos biotecnológicos, donde pareciera ser que su fuerte atraviesa solamente el campo del Arte Robótico, las Artes Electrónicas, los sistemas mecánicos y lo físico con predominancia objetual, pero no es tan así, en razón existente de su complemento intelectual y conceptual que en dichos procesos se involucran (Fig. 6).

Es desde aquí que surgen contenidos que se articulan con lo anteriormente enunciado y que soportan, desde su discurso, lo objetual y simbólico de las producciones, en tal sentido, aparecen palabras claves como hibridaciones orgánicas y artificiales, cuerpos grotescos, imaginarios y entramados ficticios, mutaciones y microuniversos partiendo de la ficción artística del relato surgidos de la mente intelectual de María Belén Giuliani ⁽²⁾, quien describe su Proyecto *Quimera híbrida artificial* de la serie *Naturalezas mutantes. Taxonomías imaginarias*, de la siguiente manera:

² Lic. María Belén Giuliani: Artista, Docente (Argentina). Diplomatura en Arte Robótico, Universidad del Museo Social Argentino.



(Fig. 6) Diagrama y estructura para la realización de un Mapa conceptual. Proyecto *Quimera híbrida artificial*, desarrollado en el marco de la Diplomatura de Arte Robótico - UMSA 2020

El proyecto, conformado por una serie de elementos propios de la naturaleza, engendra un nuevo tipo de taxonomía imaginaria, objeto híbrido mutante y robótico creado bajo la combinación del insecto *Planococcus citri* llamado comúnmente *Cochinilla algodonosa* y la planta *Tithonia rotundifolia*, conjugando los aspectos de lo animal y vegetal en una obra maquínica biotecnológica (Fig. 7, 8 y 9).

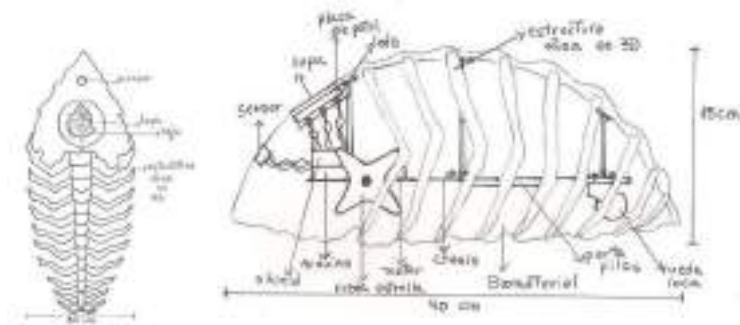


(Fig. 7, 8 y 9) Insecto *Planococcus citri* llamado comúnmente *Cochinilla algodonosa* y la planta *Tithonia rotundifolia*

La obra estará compuesta en su interior por una estructura exoesquelética mecánica a través de una placa microcontroladora, servomotores y sensores, donde la vibración de los motores hará que el dispositivo se mueva en sí mismo. La parte externa del objeto robótico estará conformado por una estructura ósea impresa en 3D que conformaría la columna vertebral del mutante

robótico, recubierto por un plástico biodegradable texturado y semiopaco, el cual permitirá ver parte de la zona interna del objeto.

La interfaz maquina interpretará, a través del sensado del público, la información y procederá al funcionamiento del mecanismo moviendo las articulaciones y la estructura ósea conformada por huesos animales.



(Fig. 10 y 11) Boceto de funcionamiento *Quimera híbrida* artificial de la serie *Naturalezas mutantes*. *Taxonomías imaginarias*

El cerebro de este objeto metamorfoseado estará compuesto, en su parte superior, por una placa de Petri que contendrá un elemento vegetal incrustado dentro de una resina solidificada. El sensor activará una interfaz lumínica que, al encenderse, debajo de la placa de Petri, permitirá al público ver las nervaduras internas del cerebro mutante del espécimen a través de una lupa circular a modo de ojo visor (Fig. 10 y 11).

El diálogo de vida y muerte entre ambos, planta y animal, resulta ser mucho más que una simbiosis, una comunión inseparable. La planta muere y deja su vida en el insecto para seguir existiendo, del mismo modo, el insecto succiona la savia vegetal para sobrevivir, el organismo artificial engulle para abrazar un nuevo tipo de forma híbrida.

Sobrevivir a partir de la inexistencia del cuerpo pasado implica una renovación no solo de la corporeidad, sino también del espíritu. Es así que este nuevo organismo deviene en un cuerpo mucho más fuerte maquínicamente biotecnológico y mucho más poéticamente artificial.

Mecanismos de protección química. Variaciones de estructuras físicas ante perturbaciones externas

La Universidad sostiene, a través de su Instituto de Investigación, la producción de obras que surgen de los estudios académicos que se llevan a cabo en las carreras. De Colombia, la ingeniera Erika Torres Hoyos ⁽³⁾, egresada de la Diplomatura en Arte Robótico (UMSA), aborda en este sentido la experimentación en el campo, indagando sobre los mecanismos de protección de las plantas ante las perturbaciones externas, mecanismos que funcionan de forma química. Surge, de esta manera, el estudio de la generación y las alteraciones

³ Ing. Erika Torres Hoyos: Ingeniera, Artista, Docente (Colombia). Diplomatura en Arte Robótico (UMSA)

de estructuras físicas, como lo demuestra la planta mimosa sensitiva que posee una forma de reacción rápida al tacto, a la luz e, inclusive, al sonido. Este comportamiento ante los diversos estímulos plantea una serie de hibridaciones naturales/artificiales que responden a un nuevo proceso evolutivo de adaptación.

Teniendo en cuenta esta evolución, que enmarca lo natural devenido en lo artificial mecánico y robótico, aparecen los sistemas complejos que se adaptan a una nueva realidad, donde prima la protección ante la presencia del ser humano. Estos sistemas, que son altamente sensibles a los cambios, logran adaptarse a las diferentes variables en su composición física, química y biológica.

Adaptaciones, mutaciones y nuevas creaciones

En este plano, Erika, proyecta la obra *De natura rerum*, una instalación robótica interactiva que consta de varias plantas ubicadas en el espacio, que reaccionan moviendo sus hojas, tal como reacciona la planta *Mimosa sensitiva* o dormilona (Fig. 12) al detectar presencia. Esta respuesta se da en forma de protección, genera que las plantas se autorregulen y se autoprotejan, creando así un sistema efectivo para asegurar su conservación y seguridad.



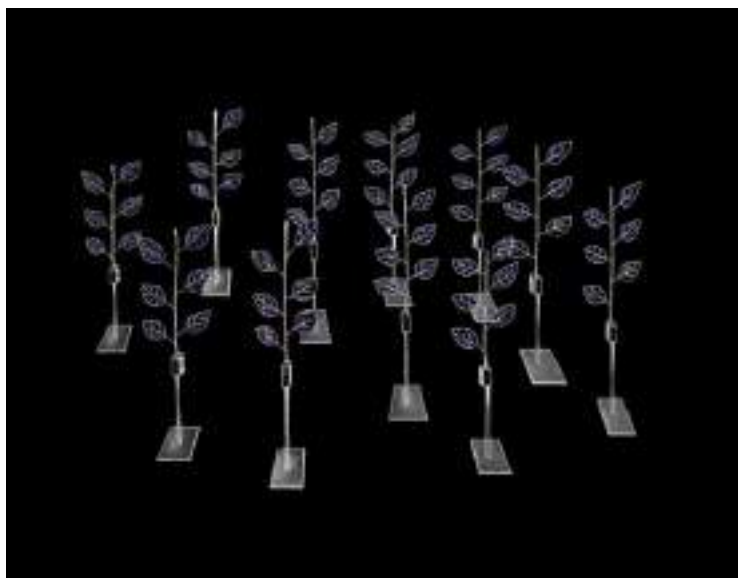
(Fig. 12) Detalle de la hoja de la planta mimosa sensitiva o dormilona

Cada una tiene un aspecto físico transparente y delgado, haciendo alusión a la fragilidad de una planta muy delicada, una planta vulnerable. Jugar con estas transparencias permite que el espectador pueda ver la mayoría de los componentes internos del sistema, cómo se ensamblan los elementos y cómo se realizan los movimientos (Fig. 13). La estructura principal está elaborada con un material plástico transparente, y su interior lo atraviesa un alambre muy fino que servirá de eje de unión para cada uno de los pecíolos de las hojas, que servirá como punto de movilidad para los mismos.



(Fig. 13) Boceto del proyecto *De natura rerum*, desarrollado en el marco de la Diplomatura de Arte Robótico - UMSA 2020

En su parte extrema interna, se ubica un sistema que reacciona ante la presencia variando su intensidad lumínica. Las hojas, por su parte, tienen una morfología particular, no existe una lámina completa, sino su esqueleto, lo que se conoce como la estructura de lignina (polímero orgánico), y esto deja ver aún más frágil a la planta.



(Fig. 14) Boceto del Proyecto *De natura rerum*, desarrollado en el marco de la Diplomatura de Arte Robótico - UMSA 2020

En un segundo bloque de la estructura, se encuentra todo el sistema de monitoreo y control, el cual está conformado por un sensor de distancia, un servomotor unido a un pistón y a una placa microcontroladora. El sensor ubicado en la zona frontal monitorea la distancia de las personas en el espacio, si hay perturbación o presencia cercana a la instalación, activará el movimiento de la planta (Fig. 14).

La interacción entre la instalación y el público está completamente supeditada al tránsito de estos en el espacio. Las plantas buscarán salvaguardarse de una posible perturbación en su zona, tal como ha sucedido

en la realidad por muchos siglos en tierras fértiles.

Más allá de la frontera de lo visible, morada de los ancestros, de los muertos, de los sitios y refugios de otra era cosmológica

Dentro de los contenidos de la Diplomatura en Arte Robótico, si bien están orientados a la práctica en la producción de objetos o instalaciones biotecnológicas, puede apreciarse la amplitud de los diferentes temas abordados enmarcados en el campo del Arte, la Ciencia y la Tecnología. Personalmente, si bien mi producción de obra biorrobótica, junto con mi colega artista e investigador Guido Villar, contiene elementos biotecnológicos, como la utilización de microorganismos vivos para registrar su movimiento y activar dispositivos robóticos, siempre dentro de un discurso social de derechos humanos, indigencia, incapacidades o trabajo esclavo, no quita que tenga cierta predisposición a guiar proyectos que utilizan una carga humorística para expresar discursos de gran importancia y fortaleza en la vida cotidiana en esta sociedad.

Es desde aquí que surge el proyecto de Aníbal Alberto Aparicio ⁽⁴⁾ quien, desde un perfil de la arquitectura, la cual también se encuentra estudiando, desarrolla un artefacto robótico que cumple la función, supuestamente, como adivinador de la suerte por medio

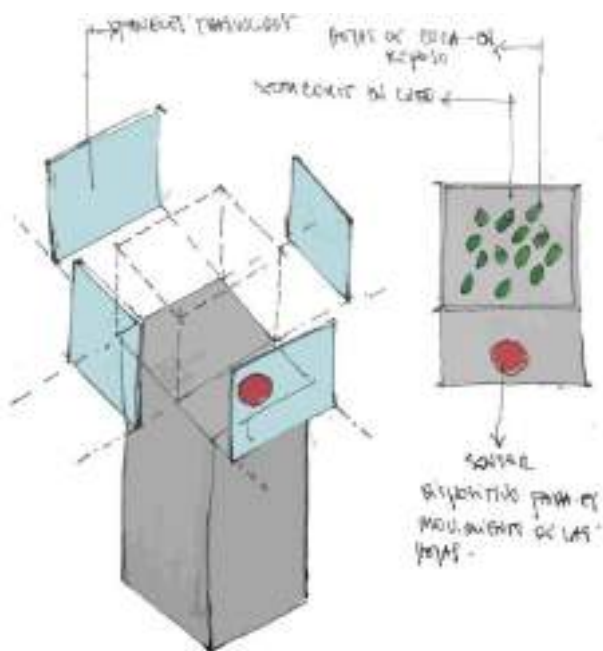
⁴ Aníbal Alberto Aparicio: Artista (Argentina). Diplomatura en Arte Robótico, Universidad del Museo Social Argentino.

de la tirada de hojas de coca. Con esto trata de abordar temas como la cosmovisión andina en las antiguas culturas preincaicas e incas y el vínculo entre los individuos y la hoja de coca, en referencia al curanderismo y a la lectura de la hoja. El ritual, como parte de este cosmos, permite a los humanos establecer comunicación con los seres de otros mundos, de abajo, oscuros, más allá de la frontera de lo visible, morada de los ancestros, de los muertos, de los sitios y refugios de otra era cosmológica.

Sobre artefactos robóticos adivinadores de la suerte por medio de la hoja de coca

Aníbal propone en su proyecto abarcar uno de los múltiples usos de la hoja de coca por medio de dispositivos robóticos que cumplirán la función de traductor en representación del curandero para conocer su fortuna. El lector/traductor de la suerte es el elegido para comprender y traducir a quien lo consulta. Su lectura puede ir desde lecturas del pasado, futuro, curación espiritual, como también un medio para posibilitar el encuentro de objetos perdidos.

Este ritual performático se da entre dos sujetos, un traductor y un oyente quien consulta. Para ello es necesario que el oyente tome una cantidad de hojas de coca y las deje caer, para que el traductor pueda leer a partir de la disposición de las hojas en la mesa.



(Fig. 15) Boceto del proyecto *Artefacto robótico adivinador de la suerte por medio de la hoja de coca*, Diplomatura en Arte Robótico, UMSA - 2020

El proyecto que lleva el nombre *Artefacto robótico adivinador de la suerte por medio de la hoja de coca* (Fig. 15) propone materializar dispositivos robóticos a fin de recrear y contextualizar, en el espacio y en la práctica misma, el arte de adivinar la suerte. Se activa con la presencia del público quien deposita sus manos sobre dicho artefacto, dispositivo de interfaz mecánica que

impulsa a través del viento una serie de hojas depositadas dentro de una caja traslúcida. Las hojas en primera instancia se encuentran en reposo, cuando la mano de la persona se acerca al sensor, pasarán a una instancia de movimiento por un tiempo determinado, finalizando en reposo para que el dispositivo robótico realice la lectura correspondiente, proponiendo crear un espacio íntimo que vincule al artefacto que lee y al usuario que quiere ser leído (Fig. 16).



(Fig. 16) Boceto del proyecto de Aníbal Alberto Aparicio

A través de un sistema de programación computacional, una cámara cenital va a detectar el posicionamiento de dichas hojas e irá en busca de una base de datos predefinida para visualizar en una pantalla el resultado en una frase adivinatoria.

Conclusiones

Esta publicación concluye haciendo referencia, en cierta medida, a lo que venimos postulando en la última década de experimentación e investigación personal junto a mi colega Guido Villar, en el campo generalizado del Arte, Ciencia y Tecnología, pero bien definido en el área del Arte Biorrobótico.

Este *expertise*, como artistas investigadores productores de obra, nos coloca en la posición de tener el conocimiento sobre biorrobótica, específicamente en la manipulación y visualización de microorganismos vivos que modifican las actitudes de dispositivos robóticos interactivos. Esto, en conjunción con la metodología, la propuesta académica y los contenidos de la Diplomatura en Arte Robótico, es posible a través del esfuerzo constante ejercido durante tanto tiempo.

A raíz de lo vertido anteriormente, me tomo la licencia para comentar una historia de vida personal, que lleva el nombre de *Perseverancia, esfuerzo y fortaleza*.

Cuando era chico y durante tres o cuatro años vivía en la villa, un campo alejado de la autopista General Paz, en una casa con piso de tierra y techo de chapa, con esos típicos trastos y gomas que se colocan encima para hacer peso para que la tormenta no te las volara por los aires; se robaba la electricidad colgados, entre una maraña de cables, al poste de luz. Las calles de tierra se inundaban por la lluvia, y tenía que arremangarme porque el agua llegaba a los tobillos dentro de la casa. En esa época, mis

padres calentaban el frío ambiente del invierno con esos pequeños calentadores eléctricos con resistencia donde también ponían el agua para hervir el arroz y los huevos duros.

En este preciso instante, hago un cambio a mi texto original y puedo decir que en la vida siempre habrá obstáculos de toda índole que deberemos sortear, es ahí donde surge la "entereza del ser humano" que, según la definición, es la cualidad de las personas que afrontan un problema o dificultad con fortaleza; esa fortaleza que los lleva a mantener sus propias ideas y decisiones.

Hemos vivido un tiempo largo e intenso que nos motiva a seguir adelante, enseñando, compartiendo conocimiento, y lo máspreciado, sabiendo que se están forjando futuros, y eso nos enorgullece en gran medida para seguir adelante.

El espíritu del esfuerzo y la constante innovación nos llevan a capacitarnos constantemente; esto nos permite tener una visión a futuro y planificar los contenidos en relación con los sistemas biónicos, el diseño biorgánico y la manufactura aditiva 3D, la biomimética, el diseño de exoesqueletos, las señales biológicas y el diseño inteligente, como así también el diseño de mecanismos y biomecánica 3D, la motorización y control, el diseño y producción de propuestas a desarrollar siempre dentro de espacios de investigación y del campo Arte, Ciencia y Tecnología.

Referencias bibliográficas

Cabrera, H. D. 2004. *La matriz imaginaria de las nuevas tecnologías. Communication & Society*. Universidad de Navarra.

Escobar Triana, J. 2007. “Bioética, cuerpo humano, biotecnología y medicina del deseo”. *Revista Colombiana de Bioética*, Bogotá: Universidad El Bosque.

Finol, J. E. 2015. “La Corposfera Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo”. Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas. Maracaibo, Venezuela. Universidad del Zulia.

Hernández Garre, J. M., de Maya Sánchez, B., García Vicente, F. J., Gomariz Sandoval, M. J. 2016. “Los usos posthumanistas de la biotecnología: de la manipulación genética al ciborg”. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, Universidad de Murcia.

Goethe, J. W. 2009. *The Metamorphosis of plants*. London: The MIT Press.

Iglesias García, R. 2016. *Arte y robótica. La tecnología como experimentación estética*. Madrid, España: Casimiro Libros.

Koval, S. 2012. “La integración hombre-máquina: lo concebible y lo realizable en la ciencia real y en la ciencia ficción”. *Anàlisi Quaderns de comunicació i cultura*, Universitat Autònoma de Barcelona.

Mandenius, C. F., Bjorkman, M. 2011. *Biomechatronic Design in Biotechnology. A Methodology for Development of Biotechnological Products*. New Jersey: John Wiley & Sons.

Maturana, H., Varela, F. (2003) *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis, la organización de lo vivo*. Buenos Aires: Lumen.

Pontus Hulten, K.G. (1968) “Una visión de la máquina hacia finales de la era mecánica”, en Pontus Hulten, K.G. *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. New York: The Museum of Modern Art.

Radrigán Brante, V. S. 2015. *Tecnomorfosis: desbordes e hibridaciones entre el cuerpo y la tecnología Cyborgización y virtualización como claves de la transformación corporal contemporánea*, Universidad de Chile.

Repetto, A.D. 2005. *Bases biomecánicas para el análisis del movimiento humano*. Argentina: Edición CD-Rom.

Russel, S., Norvig P. 2004. *Inteligencia artificial, un enfoque moderno*. Madrid: Pearson Educación.

Wilson, S. 2002. *Information Arts: intersections of arts, science and technology*. Massachusetts: The MIT Press.

** Doctorando en Artes, Facultad de Bellas Artes (UNLP)
Director de la Diplomatura en Arte Robótico / Biorobótica
(UMSA)*

*Profesor Universitario (UMSA - UNA - UTN - REA)
Diplomatura en Tecnología Biónica, P4H Bionics, México
DXARTS Mechatronic Art, Design and Fabrication, UW,
EE.UU. Diseño e impresión en 3D, Fremont FAB LAB, UW,
EE.UU.*

*Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas
(UNTREF) Posgrado en Nuevas Tecnologías aplicadas a la
creación de instalaciones y performance multimedia (IUNA)
Licenciado en Artes Visuales con Orientación en Escultura
(UNA)*

*Asesor en Arte Robótico inclusivo, Escuelas de Educación
Especial Laboratorio de producción en Arte y Robótica
(UTN.BA)*

*Correo electrónico: dalvarezolmedo@gmail.com
www.alvarezolmedo.wordpress.com*

REVISTA CONCEPTOS:

PARÁMETROS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS, AVANCES DE INVESTIGACIÓN Y RESEÑAS

Se recibirán para considerar su publicación en la revista Conceptos: artículos, avances de investigación y reseñas. En todos los casos deben ser trabajos originales o inéditos y no haber sido enviados para su publicación a otras revistas.

Artículos

Los artículos deben presentar la elaboración de los resultados de una investigación en curso o ya finalizada o, bien, ser artículos de revisión que planteen una nueva propuesta de abordaje a un tema o problemática.

Se considerarán para su publicación aquellos trabajos académicos originales en su tema y abordaje que den cuenta de un tratamiento metodológico pertinente para el tipo de problemática y que respeten las reglas de campo académico, especialmente el rigor teórico.

Una vez aprobados preliminarmente de acuerdo, a su pertinencia y requisitos formales, los artículos serán enviados a evaluadores externos y sometidos a referato anónimo por pares académicos.

La extensión máxima de los artículos será de 50.000 caracteres con espacios y deberán ir acompañados de un resumen de un máximo de 150 palabras. Deberán presentarse también cinco palabras clave que sintetizen el contenido del trabajo condensando el área de conocimiento de referencia y los principales ejes temáticos abordados.

Avances de Investigación

Los avances de investigación deberán versar sobre una investigación en curso. Se presentará el proyecto que aborda, el estado de situación del mismo, como así también las distintas etapas previstas para su finalización.

La extensión máxima de los avances será de 20.000 caracteres con espacios. Deberán consignarse los datos del título de la investigación, los datos del director y los nombres de quienes conforman el equipo de investigación.

Reseñas

Las reseñas deben ser comentarios y abordajes críticos y reflexivos de un objeto de análisis. Es necesario que en el encabezado consten los datos de la obra (en el caso de libros: título/ nombre del/los autor/es, año, editorial, lugar de edición y número de páginas). La extensión máxima no podrá superar los 7.000 caracteres con espacios.

La publicación de las reseñas será definida por el Comité de Redacción de la revista. Este podrá objetar su publicación de forma definitiva.

Condiciones de presentación comunes a todos los trabajos:

- ✓ El título del trabajo irá en mayúsculas.
- ✓ El/Los nombre/s del/los autor/es debe/n figurar debajo del título del trabajo. Deberá referirse al final del mismo el/los títulos académicos obtenido/s, lugar donde se desempeña profesionalmente y cargo que ocupa. Deberá consignarse también una dirección de e-mail de cada uno de los autores.
- ✓ Independientemente de la extensión correspondiente al tipo de trabajo, los trabajos deberán tener un interlineado de 1,5 y con letra Calibri, cuerpo 11.
- ✓ Evitar las complicaciones tipográficas, como por ejemplo las versalitas en los títulos de los apartados o tabulaciones al principio del párrafo.
- ✓ Para destacar una palabra o expresión se utilizará sólo la letra *cursiva*. Las MAYÚSCULAS o subrayados no se utilizarán dentro del texto.
- ✓ Los subtítulos deberán presentarse en letra minúscula, en negrita.
- ✓ Los apartados dentro de los subtítulos irán en cursiva, sin negrita.

Todos los trabajos serán evaluados preliminarmente por el Director, los miembros del Comité de Investigación o el Consejo de Redacción.

El envío de un trabajo a la Revista CONCEPTOS implica la cesión de la propiedad para que el mismo pueda ser editado, reproducido y/o transmitido públicamente en cualquier forma, incluidos los medios electrónicos, para fines exclusivamente científicos, culturales y/o de difusión, sin fines de lucro.

El Comité de Redacción decidirá en qué número de la Revista se incluirán los trabajos aceptados para su publicación, en virtud de la pertinencia de las temáticas y el espacio disponible.

Todos los trabajos aceptados para su publicación estarán sujetos a la edición posterior por parte de editores y diseñadores de la revista, con el propósito de ajustar el material a las pautas editoriales que rigen la publicación.

La recepción de un trabajo no implica ningún compromiso de la revista para su publicación.

Los trabajos deben ser remitidos al Instituto de Investigación de la Universidad del Museo Social Argentino en formato electrónico a: conceptos@umsa.edu.ar.

Bibliografía:

Las referencias bibliográficas deberán incluirse dentro del texto y no en nota al pie. Irán entre paréntesis con indicación del autor, el año y las páginas. Por ejemplo: (Scalise, 1983: 67).

Las referencias bibliográficas completas irán al final del texto ordenadas alfabéticamente y deberán seguir los siguientes criterios:

Libros:

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). *Título del libro*. Número de edición. Lugar de edición: Editorial.

Por ejemplo:

Amat, N. (1978). *Técnicas documentales y fuentes de información*. Barcelona: Biblograf.

Artículos de revista:

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). «Título del artículo». *Título de la revista* Número de la revista. Números de páginas.

Por ejemplo:

Bresnan, J.; Kanerva, M. (1989). «Locative Inversion in Chichewa: A Case Study of Factorization in Grammar». *Linguistic Inquiry* 20. 1-50.

Capítulos de libro:

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). «Título del capítulo». En Apellido, Inicial nombre. (ed./coord.) (Año). *Título del libro*. Número de edición/volumen. Lugar de edición: Editorial. Números de página.

Por ejemplo:

Traugott, E. C.; König, E. (1991). «The Semantics-pragmatics of Grammaticalization Revisited». Dins Traugott, E. C.; Heine, B. (ed.) (1991). *Approaches to Grammaticalization*. Vol. I. Amsterdam: Benjamins. 189-218.

Diccionarios:

Título. Número de edición. Lugar de edición: Editorial, año.

Por ejemplo:

Gran diccionari de la llengua catalana. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1998.

Nuovo Dizionario Spagnolo – Italiano / Italiano – Spagnolo. Torí: Paravia, 1993.

Recursos electrónicos:

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). *Título* [tipos de recurso: en línea / disquet / cd-rom]. Lugar de edición: Editorial. *Dirección Web* [Consulta: día de mes de año].

Por ejemplo:

Estivill, A.; Urbano, C. (1997). *Com citar recursos electrònics* [en línea]. [Barcelona:] Escola Universitària Jordi Rubió i Balaguer de Biblioteconomia i Documentació. <http://www.ub.es/biblio/citae.htm> [Consulta: 2 de febrero de 2001].

Otros ejemplos:

The Chicago Manual of style of FAQ [en línea]. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. <http://www.uchicago.edu/Misc/Chicago/cmosfaq.html> [Consulta: 4 de abril de 1997].

Nelson, T. (s. d). *Professional Home Page of Ted Nelson* [en línea]. <http://www.sfc.keio.ac.jp/~ted/> [Consulta: 15 de diciembre de 2000].

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN

CONCEPTOS

ARCHIVOS ENTUSIASTAS

Archivos entusiastas, el nuevo *dossier* de *Conceptos*, está dedicado a la Facultad de Artes.

Reúne una serie de artículos que exhibe la variedad de ese entramado de complejidades de reflexión que termina constituyendo una interpretación en sí mismo.

Gracias a la pluralidad de pensamientos y a las diversas posiciones teóricas planteadas, se abre una multiplicidad de lenguajes para el lector.

Todo ello, en sintonía con la esencia de nuestra Universidad, que siempre ha sido la de promover el debate entre distintas visiones e interpretaciones.

Nuestro agradecimiento a los autores por mostrar su disposición y apoyo hacia esta publicación, por continuar fomentando esta pluralidad en el devenir de la UMSA y por nutrirla con invalorable aportes.

UMSA UNIVERSIDAD
DEL MUÑOCH SOCIAL ARGENTINO



Sede Central: Av. Corrientes 1723 (C1042AAD), CABA
Sede Artes: Sarmiento 3565 (C1042ABC), CABA



(54-11) 5530-7600



www.umsa.edu.ar



informes@umsa.edu.ar