

# BOLETÍN ASINPPAC



ASINPPAC

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
PARA LA PROTECCIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL

Número 1

Año 1. Mayo 2020.

## ENTREVISTAS

- Laura Malosetti Costa
- Gemma Contreras Zamorano
- Tadeo Muleiro

## INVESTIGANDO EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

del Museo Etnográfico  
"Juan B. Ambrosetti"

## LA OBRA DE ARTE FRENTE AL PERITO

primera entrega

# BELGRANO LA CUNA DEL PROCER

a 200 años de su fallecimiento







espacio publicitario




*Es complejo vivir, en el espacio social de la democracia, sin el armazón estructural del pasado. Sin conocer los lazos que nos unen con el suelo que pisamos, sin las leyendas que riegan nuestro tejido cultural.*  
André Malraux, *Antimemorias* (1967).

El *BOLETÍN ASINPPAC*, que comienza editarse a partir de mayo de este particular año 2020, de la mano del grupo editorial de la Comisión Directiva de nuestra asociación que, coordinado por Ignacio Legari, lanza este primer número con toda la intención de que sea una herramienta para la divulgación e intercambio de saberes, de todo aquello relacionado con el patrimonio cultural. Aquí podremos apreciar la actividad en pos de la memoria material e inmaterial de esta naciente asociación, artículos relacionados con los avances científicos en materia del cuidado de las colecciones, tendencias actuales en el ámbito, figuras destacadas promotoras en el ámbito cultural y todo aquello que nos permita acercarnos a la memoria socio-cultural nacional e internacional.

Presentaremos en este primer número un artículo destacado de los autores Gabriela Ammirati, Alejandra Reynoso y Juan Manuel Estevez, integrantes del Área de Arqueología, Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti”, donde explicarán de manera elocuente, cómo es abordado el trabajo investigativo del área, considerando el entrecruzamiento de información respecto de la trayectoria del objeto, estudios analíticos y estado de conservación de las piezas implicadas. Esto nos posibilita entender que para un análisis histórico patrimonial es preciso abrir una estructura que soporte las indagaciones establecidas.

Por otra parte, nos interesa destacar a personas que son referentes en los espacios dedicados a la difusión y custodia del patrimonio, es el caso de Laura Malossetti Costa (Argentina) y Gemma Contreras Zamorano (España), dos mujeres con una amplia trayectoria en materia de la investigación y el cuidado de las colecciones patrimoniales públicas y privadas, que son un ejemplo a seguir.

Por ello nuestra idea es poder presentar un variado conjunto de trabajos, que refleje el espíritu amplio y colaborativo de esta asociación en esa búsqueda por promover el conocimiento, protección y rescate del patrimonio cultural, por ello justamente, nos interesa destacar la compleja frase de Malraux respecto de la importancia de la permanencia del armazón estructural del pasado, que nos permiten conectarnos con las leyendas que riegan nuestro tejido cultural, y rescato justamente el sentido de tejido, como una metáfora del entramado, que nos permite estar interconectados, ser atravesados, invadidos por nuestra historia, nuestro pasado, permitiéndonos interpretarlo desde el hoy con una visión cassireana del tiempo.



Virginia Fernanda González  
Presidente ASINPPAC



¿Qué es la vida sin oportunidades?

Muchas veces en la vida nos enfrentamos a diferentes retos. Podemos salir ilesos de algunos, pero otros, lamentablemente, nos golpean. En momentos así es cuando te das cuenta que hay dos clases de personas, quienes dan una oportunidad y quienes no.


ASINPPAC es mi oportunidad.

En esta asociación, con personas que me apoyan y me alientan a seguir creciendo, encontré un espacio donde puedo desarrollar diferentes aspectos de mi profesión.

El Boletín ASINPPAC, es un espacio creado para la divulgación, la difusión, la reflexión y el fomento sobre el cuidado de nuestro patrimonio. Además, es un portal en el que mediante entrevistas, noticias nacionales e internacionales y artículos científicos y de interés general, nos podemos relacionar entre profesionales para mejorar día a día.

Quiero agradecer a Virginia González y a Constanza Ludueña que desde un primer momento creyeron en mí. También a Marcela Asprella y María Teresa Margaretic, a mis queridos colegas de la comisión directiva; y muy especialmente a Carolina Schmid y Nico Valentini ya que sin ellos este boletín no sería posible.

Nunca es tarde para brindar una oportunidad.



Nacho Legari  
Comisión Directiva ASINPPAC



# ÍNDICE

Plato playo.  
Porcelana blanca, dorada y celeste.  
Con retrato del Grl. Manuel Belgrano.



Colección Museo Histórico Saavedra

- 8 **Nota**  
**ASINPPAC**  
Asociación Internacional para la  
Protección del Patrimonio Cultural

- 9 **Nota**  
**CYRTA, JÓVENES  
EMPREDEDORES**  
Conservación y Restauración de Tejidos  
Antiguos

- 11 **Nota**  
**HUMANS IN MUSEUMS**  
Un museo que retrata experiencias  
humanas

- 12 **Nota**  
**MUSEO DE FARMACOBOTÁNICA**  
"Juan A. Domínguez"

- 15 **Nota**  
**TECNICATURA EN MUSEOLOGÍA**  
Concepción del Uruguay, Entre Ríos

- 18 **Entrevista**  
**GEMMA CONTRERAS  
ZAMORANO**  
Conservación-restauración

- 24 **Entrevista**  
**LAURA MALOSETTI COSTA**  
Curaduría e historia del arte

- 33 **Entrevista**  
**TADEO MULEIRO**  
Artes visuales

- 40 **Artículo**  
**BELGRANO**  
La cuna del prócer



Colección Museo Histórico Saavedra

- 48 **Artículo**  
**INVESTIGANDO EL PATRIMONIO  
ARQUEOLÓGICO**  
del Museo Etnográfico  
"Juan B. Ambrosetti"



Fotografías Área de Arqueología, Museo Etnográfico

- 55 **Artículo**  
**LA OBRA DE ARTE FRENTE AL  
PERITO**  
La falsificación en la historia del arte



Fotografía Cívica Consulting

- 69 **Portfolio**  
**ASINPPAC**  
Asociación Internacional para la  
Protección del Patrimonio cultural



# NOS ACOMPAÑAN

en este primer

BOLETÍN **ASINPPAC**



COMISIÓN NACIONAL  
DE MONUMENTOS,  
DE LUGARES Y  
DE BIENES HISTÓRICOS



**UMSA**  
UNIVERSIDAD  
DEL MUSEO SOCIAL ARGENTINO

  
*Caminos Culturales*  
*Muchos caminos, muchas historias...*

**SAI**







Fotografía de portada:  
Detalle de plato playo. Retrato del  
Grl. Manuel Belgrano.  
Colección Museo Histórico  
Saavedra.

Boletín de patrimonio.  
Nº.: 1. Año 1. Mayo 2020.  
CABA. Argentina.  
ISSN 2684-0340

@asinppac

Asinppac museos  
bibliotecas

@asinppac

# BOLETÍN ASINPPAC

**Dirección:** IGNACIO LEGARI.

**Dirección de arte y maquetación:** IGNACIO LEGARI.

**Responsable de redacción:** CAROLINA SCHMID.

**Revisión:** CAROLINA SCHMID, NICOLÁS VALENTINI.

**Edición de fotografía:** NICOLÁS VALENTINI.

**Consejo académico:** VIRGINIA GONZÁLEZ, CONSTANZA LUDUEÑA,  
CAROLINA SCHMID, IGNACIO LEGARI.

**Colaboradores:** ANALÍA FERÁNDIZ ROJO, MARCELA ASPRELLA,  
MARÍA TERESA MARGARETIC, NICOLÁS FERRINO, ABEL FERRINO,  
LEONTINA ETCHECU.

**Colaboran en este número:** VICTORIA SISMAN, LAURA GÓMEZ.

**Agradecimientos:** LAURA MALOSETTI COSTA, TADEO MULEIRO,  
GEMMA CONTRERAS ZAMORANO, GABRIELA MAYONI,  
PABLO JOSÉ PORTILLO, PABLO PÉREZ, ALEJANDRA HEIT,  
PILAR PIANA, PEDRO FRÚNIZ, GABRIELA AMMIRATI,  
ALEJANDRA REYNOSO, JUAN MANUEL ESTEVEZ,  
GUSTAVO PERINO, MORA CARABALLO, AGOSTINA LOMBARDO,  
MARIO DE NICOLA.

LOS ARTÍCULOS Y NOTAS SON COLABORACIONES DE LOS  
AUTORES. LAS OPINIONES VERTIDAS EN DICHOS  
ARTÍCULOS Y NOTAS CORREN EXCLUSIVAMENTE POR EL  
PENSAMIENTO DEL AUTOR, QUE PUEDE O NO COINCIDIR CON  
LA LÍNEA EDITORIAL DE NUESTRA PUBLICACIÓN.



**ASINPPAC**  
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
PARA LA PROTECCIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL

**Presidencia:** VIRGINIA GONZÁLEZ.

**Secretaría:** ANALÍA FERNÁNDEZ ROJO.

**Tesorería:** CONSTANZA LUDUEÑA.

**Vocales titulares:** NICOLÁS FERRINO, IGNACIO LEGARI.

**Vocales suplentes:** MARCELA ASPRELLA, CAROLINA SCHMID.

**Revisoría de cuentas:** MARÍA TERESA MARGARETIC, ABEL FERRINO.

**Asesoría externa:** LEONTINA ETCHECU.

**Contacto**

editorial.asinppac@gmail.com

www.asinppac.com

info@asinppac.com

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.





Comisión directiva,  
socios fundadores.

Foto Archivo ASINPPAC

# ASINPPAC, PROTEGIENDO EL PATRIMONIO

## Asociación Internacional para la Protección del Patrimonio Cultural

Somos un grupo de profesionales que persigue el conocimiento, la especialización interdisciplinaria y la protección del patrimonio, así es como nace ASINPPAC; una Asociación Civil sin fines de lucro que busca la preservación de las historias, identidades e ideologías de un pueblo o una nación reflejadas y plasmadas en el Patrimonio artístico, histórico y cultural.

A partir del crecimiento de los potenciales y actuales riesgos que atentan contra la conservación del patrimonio, como los conflictos armados, el cambio climático y la escasez de recursos económicos destinados a la preservación; nuestra misión es fortalecer la protección del patrimonio Artístico, Histórico y Cultural mediante un desarrollo integral de formación de actores, a través de la educación, la promoción, la investigación, la conservación y la exhibición de nuestro patrimonio mundial.

Nuestro equipo está conformado por la Presidente de ASINPPAC Virginia González, Analía Fernández Rojo (Secretaria), Constanza Ludueña (Tesorera), Nacho Legari y Nicolás Ferrino (Vocales titulares), Marcela Asprella y Carolina Schmid (Vocales suplentes), María Teresa Margaretic y Abel Ferrino (Revisores de cuentas), y Leontina Etchelecu (Asesora); profesionales tanto del ámbito público como privado de la Museología, Bibliotecología, Conservación, Restauración y disciplinas afines a la preservación integral del patrimonio cultural, miembros de la Comisión Directiva y socios fundadores que, gracias a la multiplicidad de profesiones, creemos que es vital generar una red internacional que favorezca el intercambio de saberes y conocimientos, aumentando así las posibilidades de acción para el rescate del patrimonio en emergencia.

Te proponemos sumarte a esta red y ser parte activa en el cuidado de nuestro patrimonio cultural.





Pablo José y Pablo preparando el soporte expositivo para la exposición “Al hilo de la seda” en la Catedral de Jaén, Andalucía.

# CYRTA, JÓVENES EMPRENDEDORES

## Conservación y Restauración de Tejidos Antiguos

Desde el año 2016 y bajo el nombre de CYRTA trabajan en Sevilla los conservadores y restauradores Pablo José Portillo y Pablo Pérez, dedicados a la conservación y restauración textil.

Licenciados en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad de Sevilla y Graduados en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Textiles por la Escuela de Arte y Superior Mariano Timón de Palencia, ambos completaron su formación con estancias prácticas en las empresas italianas La Tela di Penélope, el Museo del Tessuto de Prato o Tessili Antichi S.L. en Viterbo, así como en el IAPH (Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico).

CYRTA es el acrónimo de Conservación y Restauración de Tejidos Antiguos y nace por la

necesidad que ven sus dos componentes de abordar la restauración de este Patrimonio tras especializarse en este campo.

Desde sus inicios, y gracias a las redes sociales, además de dar a conocer el trabajo que realizan y reivindicar la figura del conservador y restaurador de tejidos, CYRTA ha pretendido poner en valor el Patrimonio Textil, divulgando diferentes aspectos materiales, técnicos e históricos de los tejidos, así como explicando algunos de los diferentes procesos llevados a cabo durante una restauración. De esta forma, han querido poner en conocimiento de un público más general que los tejidos deben ser considerados como obras de arte y, por ende, deben ser sometidos a labores conservativas y restauradoras al mismo nivel que lo hacen la pintura, la escultura o la cerámica, por ejemplo.





Los criterios que emplean en todos sus trabajos son los mismos que se emplean en cualquier ámbito profesional de la Conservación-Restauración de Bienes Culturales y por los que se rige la profesión, los cuales son **mínima intervención, respeto máximo al original, reversibilidad de materiales y discernibilidad** de los tratamientos realizados.

A pesar de ser una rama de la conservación relativamente reciente, son conscientes del interés generalizado que está empezando a surgir por parte del público en torno a este valioso Patrimonio y es que, hasta hace no muchos años, y salvo contadas excepciones, las piezas textiles han estado relegadas a una categoría inferior o “de arte menor”.

Además de los numerosos proyectos relacionados con la Conservación y Restauración Textil, los profesionales de CYRTA atienden también aspectos como el asesoramiento en el montaje de exposiciones, la realización de soportes tanto expositivos como de almacenaje, y el mantenimiento de colecciones textiles, entre otros.

Entre los trabajos realizados destacan intervenciones como la saya de la Virgen de los Milagros, del Puerto de Santa María (Cádiz) la túnica del Niño de la Virgen del Rosario de la Parroquia de San Vicente de Sevilla, la moqueta del salón del trono del Palacio Arzobispal de Sevilla o las tareas de mantenimiento del Patrimonio Textil de la Hermandad de la Macarena, de la misma ciudad.

También es destacable el trabajo realizado para la muestra celebrada en la Catedral de Jaén “Al hilo de la seda: Vestiduras y ornamentos sagrados en la Diócesis de Jaén (siglos XVI-XVIII)” en el asesoramiento técnico y la adaptación de las piezas a los soportes expositivos.


Por último, mencionar algunos trabajos realizados sobre piezas de indumentaria civil como el caso del parasol perteneciente a la esposa de quien fuera Teniente Embajador de la Habana (1824) o una chaqueta, tipo frac, procedente de Marsella, datable a finales del siglo XVIII.

## RESTAURACIÓN

A la hora de restaurar, Pablo José y Pablo siguen los criterios de la mínima intervención, el respeto máximo por el original, la reversibilidad de los materiales y la discernibilidad de los tratamientos realizados.







Mora y Agos.  
Visitando la exposición de Diego Bianchi  
*El presente está encantador.*  
Museo de Arte Moderno. 2017.

ph Agostina Lombardo

# HUMANS IN MUSEUMS

## Un museo virtual que retrata experiencias humanas

『 Humans In Museums 』 es un museo virtual que retrata las experiencias humanas dentro de museos, centros culturales y espacios expositivos. La colección consta de retratos fotográficos, entrevistas y ensayos publicados en la plataforma digital para repensar el funcionamiento y metodología de las instituciones. Apoyada en valores como la responsabilidad social, difusión de aprendizaje, el trabajo en equipo e interdisciplinario, y el respeto; la misión es reflexionar en función de compartir virtualmente la colección.

Nace en febrero de 2017 como un proyecto entre dos amigas que comparten el entusiasmo por la fotografía y los museos. Agostina Lombardo y Mora Caraballo son fotógrafas y futuras licenciadas en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural. En estos 3 años, durante su viaje por Argentina, Brasil, Colombia e Italia han realizado retratos y entrevistas

en talleres, conferencias, y exposiciones a más de 100 visitantes, artistas y trabajadores de instituciones.

Los objetivos de 『 Humans In Museums 』 son repensar las instituciones tales como el museo, el centro cultural y el espacio expositivo a través de las experiencias difundidas en la plataforma digital. Así también, otro objetivo es posicionar al visitante como responsable de la existencia y permanencia de las instituciones; y finalmente, visibilizar trabajadores de los mismos como responsables de la transmisión de discursos al servicio de las comunidades.

[www.huminmuseums.com](http://www.huminmuseums.com)  
[huminmuseums@gmail.com](mailto:huminmuseums@gmail.com)   
[huminmuseums](#)   
[huminmuseums](#) 





Sala principal  
del Museo.

ph.federicowagner87@gmail.com

# MUSEO DE FARMACOBOTÁNICA

## “Juan A. Domínguez”

El Museo de Farmacobotánica “Juan A. Domínguez” (MFB) es uno de los museos universitarios de la Facultad de Farmacia y Bioquímica de la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra ubicado en el primer piso de la calle Junín 956 y posee un acervo patrimonial amplio y diverso. El Museo fue fundado en 1900 por el farmacéutico Juan Aníbal Domínguez, sobre la base de sus propias colecciones obtenidas en su trabajo de campo para catalogar la Materia Médica Argentina, y también mediante donaciones de distinto tipo. Inicialmente, el Museo funcionó en el antiguo edificio de la Facultad de Ciencias Médicas situado en Av. Córdoba al 2124 que hoy es la Facultad de Ciencias Económicas. Luego, se mudaron las colecciones a donde funciona actualmente dentro de la Facultad de Farmacia y Bioquímica. El Museo de Farmacobotánica es un espacio abierto al público para realizar

visitas y consultas en cuanto a la historia y el uso de las plantas medicinales, su aplicación en la salud y en la industria farmacéutica.

Sus colecciones se encuentran distribuidas en las diferentes Salas. La colección más relevante es el Herbario, un repositorio de plantas disecadas que se compone de diferentes herbarios argentinos y herbarios especiales de la región creados por científicos y botánicos de renombre desde las últimas décadas del siglo XIX hasta la actualidad. Esta colección se nutre periódicamente con nuevos ejemplares, recibiendo especialmente los trabajos realizados por los investigadores docentes de la Cátedra de Farmacobotánica asociada al Museo. El Herbario además custodia colecciones históricas como la colección de Maderas Argentinas creada con motivo de la Exposición del Centenario en el



1910 en Buenos Aires. Esta colección fue realizada por el señor Santiago Ventura con ejemplares de todo el país, determinados por los naturalistas argentinos Miguel Lillo y Carlos L. Spegazzini, quien fue el responsable de la colección.

La segunda más importante es la colección de Materia Médica, compuesta por muestras desecadas de plantas o partes de plantas conservadas en frascos. Las plantas medicinales pueden tener una misma actividad biológica en su totalidad o variar su función terapéutica según las partes utilizadas como las hojas, leño, raíz, semillas, flores, etc. En una de las salas, por ejemplo, se encuentra exhibido un muestrario de especies vegetales con diferentes funciones: urinarias, cardiovascular-circulatoria, antiasmáticas, antidiarreicas, laxantes, afrodisíacas, entre otras. Dentro de la colección hay materia médica argentina y de la región latinoamericana, proveniente de Bolivia, Perú, Brasil, Chile y Paraguay principalmente.

Por otra parte, el Museo cuenta con una gran Biblioteca que poco a poco se va ingresando en un sistema integrado de gestión de bibliotecas de código abierto. Actualmente, se han ingresado más de 1500 registros que se pueden consultar a través del catálogo virtual en el sitio <http://biblioteca.farmacobotanica.org>. Además, el Museo posee un órgano oficial de publicaciones, la Revista Dominguezia de periodicidad semestral, incluida en el Catálogo Latindex y de acceso libre y gratuito en <http://www.dominguezia.org/>. En ella se publican trabajos, artículos y comentarios relacionados con farmacobotánica, etnofarmacobotánica, farmacognosia, farmacología y toxicología de plantas o sus productos derivados, biotecnología vegetal, taxonomía, legislación y control de productos naturales, su historia, u otros temas que aporten conocimientos de la flora medicinal, tóxica, aromática o alimenticia.

Por su parte, entre los Fondos Museográficos se cuenta con una colección importante de bienes antropológicos e históricos que se

exhiben en una de las salas del Museo, con elementos vinculados a la historia del país, y de diferentes grupos étnicos de la Argentina y países limítrofes. Se conservan piezas provenientes de culturas andinas, así como elementos relacionados con las culturas originarias chaqueñas (qom, moqoit, pilaga, wichí, chorote, nivakle y vilela). Vinculada a estas piezas también se conservan piezas artísticas como pinturas al óleo y fotografías de paisajes rurales y retratos.

Actualmente, el MFB busca una nueva apertura de su patrimonio, afrontando múltiples desafíos y necesidades. Los últimos tres años ha recibido algunos apoyos como subsidios estatales y de la universidad, donaciones privadas, así como la ayuda voluntaria de profesionales del patrimonio. Gracias a esto se comenzó con un proceso de reorganización, registro y valorización de los fondos museográficos y documentales del Museo.



Sala Carlos Spegazzini.

ph federicowagner87@gmail.com



Detalle de vitrina  
sobre yerba mate.  
Sala principal.



Entre las iniciativas destacadas se encuentra la puesta en valor de la colección de modelos botánicos Robert Brendel (Siglos XIX-XX). Con la ayuda económica del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, otorgada entre los años 2016 y 2018, pudo estabilizarse casi la mitad de los 130 ejemplares que componen la colección completa. El último año algunas piezas restauradas formaron parte de la

exposición BIENAL SUR de MUNTREF - Centro de Arte y Naturaleza y de La Noche de los Museos 2019.

Actualmente, a través de la Asociación Amigos del Museo de Farmacobotánica, se participa también del programa Impulso Cultural- Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para la puesta en valor integral de las colecciones didácticas, históricas y científicas: modelos botánicos, láminas murales, diapositivas de vidrio antiguas y muestrarios didácticos de minerales y productos industriales. Sin embargo, lamentablemente todavía no se han podido conseguir los fondos suficientes para activar el plan de trabajo.

Otra iniciativa fue el comienzo de las tareas de mantenimiento y nueva gestión del antiguo Archivo de Aimé Bonpland que posee el Museo, de enorme potencial para la investigación. Este archivo contiene más de 2050 documentos (muchos de ellos inéditos) entre los que se encuentran mapas, cartas, diarios manuscritos e ilustraciones científicas. Las intervenciones están actualmente dirigidas a la estabilización física de los documentos a través de una restauración respetuosa con la historia, para minimizar los riesgos de deterioro durante la manipulación y la futura consulta por parte de los investigadores.

La comunidad del Museo se encuentra trabajando para mejorar poco a poco las herramientas y las opciones de acceso a su patrimonio, tanto de forma presencial en sus Salas como de manera virtual a través de las redes y la página del Museo, que propone un recorrido virtual en el sitio <http://museovirtual.farmacobotanica.org/>. Este proyecto sigue en desarrollo subsidiado por el Programa UBATIC de la Universidad de Buenos Aires.

#### Contacto

Dirección: Junín 956, Piso 1. (CP1113) CABA.  
Facultad de Farmacia y Bioquímica, UBA.  
Horario de apertura: lunes a viernes de 10.00 a 17.00 hs.  
Teléfonos: 5287-4771/ 5287-4772/ 5287-4773  
E-mail: [museodominguez@ffyb.uba.ar](mailto:museodominguez@ffyb.uba.ar)  
Asociación Amigos del Museo de Farmacobotánica:  
[amigosmuseofarmacobotanica@gmail.com](mailto:amigosmuseofarmacobotanica@gmail.com)

#### Redes y páginas web

<http://farmacobotanica.org/>

<http://www.ffyb.uba.ar/museo-farmacobotanica/historia-2170?es>



@museofarmacobotanica



farmacobotanica



Museo de Farmacobotánica

#### Autoridades

Decana de la Facultad de Farmacia y Bioquímica:  
Prof. Cristina Arranz.  
Director Museo: Prof. Dr. Marcelo Luís Wagner.  
Vice-Director Museo: Prof. Dr. Rafael Alejandro Ricco.



# AMERICANO 1900-1970



Alumnos de la Tecnicatura en Museología son recibidos por equipo del MALBA.

Fotografía gentileza Pedro Frúniz

## TECNICATURA EN MUSEOLOGÍA Concepción del Uruguay, Entre Ríos

Alejandra Heit, docente de Pasantía junto a Pedro Frúniz, docente de Práctica Profesional III y Estrategias de la Comunicación, ambos licenciados en museología, nos cuentan sobre esta Tecnicatura (Res. Minist. N° 357/03). La misma se dicta en la Facultad de Ciencias de la Gestión sede Concepción del Uruguay, Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER).

La carrera de Museología surge en el año 1988 en el Histórico Colegio Superior del Uruguay "Justo José de Urquiza" (1849) como una necesidad de formar a los responsables del patrimonio no sólo del Colegio, sino de otros tantos repositorios históricos de la ciudad y de la provincia. Esta propuesta académica de nivel terciario vino a cubrir un déficit de capacitación y formación de un importante segmento de trabajadores de museos en la provincia, que se constituyeron en los primeros

alumnos, y la principal motivación de estos fue obtener un título académico y una profesionalización de su labor idónea.

En el año 2000 se inicia la etapa universitaria con la creación de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER), ante la necesidad de encontrar nuevos horizontes para diversas problemáticas y dar respuesta a los desafíos que interpelan la vida social, económica, política y cultural de la comunidad entrerriana. La carrera de Museología se inserta en la vida universitaria siguiendo estos postulados y comienza a formar parte de la propuesta académica de la Facultad de Ciencias de las Gestión, constituyéndose en la única carrera de Museología de UADER y la única de la provincia de Entre Ríos.

Como carrera busca desarrollar no solo las funciones docentes, sino también la Extensión e



Investigación. Se han organizado diferentes capacitaciones autogestionadas: conservación de papel, textiles, fotografía, encuadernación, pintura de caballete, etc. dirigidas a estudiantes, trabajadores de museos y a la comunidad en general; asistencias técnicas, prácticas profesionales y pasantías en instituciones públicas de la región, siempre con el objetivo de crear conciencia en la importancia del patrimonio cultural y su gestión; viajes de estudio en los que se han visitado no solo exposiciones de diferentes museos del país, sino las áreas técnicas como talleres, reservas técnicas, comunicación, etc. También la organización de jornadas regionales de museos en adhesión al Día Internacional de los Museos, Día Nacional de los Monumentos, y en 2018 como parte de la celebración de los 30 años de la carrera, la organización del X Encuentro Nacional del CECA en Argentina y V Encuentro Nacional de Formación de Educadores de Museos.

El objetivo general es brindar a los egresados la formación pertinente y los conocimientos técnicos científicos necesarios para que los museos cumplan con sus funciones básicas: investigación, educación, exposición, preservación de los bienes del patrimonio histórico - cultural. Estas herramientas

jerarquizan los museos al convertirlos en instituciones con claras funciones y responsabilidad social y facilitan que estos se incluyan en los circuitos turísticos regionales, como verdaderos productos turísticos, integrándose precisamente en dicho sector.



Fotografía gentileza Pedro Frúniz

Las docentes Alejandra Heit y Pilar Piana junto a alumnos en el patio del Colegio Uruguay "J. J. de Urquiza".

La carrera Tecnicatura en Museología se dicta en la Sede Concepción del Uruguay de la Facultad de Ciencias de la Gestión (UADER), de manera intensiva los días viernes y sábado, en el edificio del Colegio del Uruguay "J. J. de Urquiza".

Pedro charlando con los alumnos junto al equipo del MALBA durante la visita al museo.



Fotografía gentileza Pedro Frúniz

## PRÁCTICA PROFESIONAL

Funcionando como aula-taller, práctica profesional I, II y III, ofrece un excelente espacio de visualización, formación y discusión; donde la misión de la asignatura es apuntalar la relación entre el perfil formativo, las incumbencias profesionales y las áreas de competencias, acercando al alumno a su campo de actuación como futuro profesional.

# CURSO ONLINE CONOCIMIENTOS BÁSICOS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA EN DOCUMENTOS HISTÓRICOS

**VIRGINIA  
GONZÁLEZ**



**Ahora desde donde estés, podés acceder a nuestra plataforma online. Entrá en [www.asinppac.com](http://www.asinppac.com) hacé click en actividades y buscá cursos modalidad online.**



**ASINPPAC**  
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
PARA LA PROTECCIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL

[info@asinppac.com](mailto:info@asinppac.com)  
[www.asinppac.com](http://www.asinppac.com)





Gemma en  
New York City.

# GEMMA CONTRERAS ZAMORANO

entrevista

por Nacho Legari y Nico Valentini



# GEMMA CONTRERAS ZAMORANO

Licenciada en Geografía e Historia, con especialidad Hª del Arte por la Universidad de Valencia, obtuvo el DEA y el doctorado sobre la tinta de los manuscritos valencianos entre 1250 y 1600. Licenciada en Bellas Artes, especialidad en conservación y restauración de bienes culturales, por la Universidad Politécnica de Valencia. Desde 1999 trabaja para la Generalitat Valenciana, haciendo carrera en el Institut Valencià de Conservació i Restauració, lugar que dirige actualmente

**Nacho:** ¿En qué estás trabajando hoy?

**Gemma:** Buenas tardes, os escribo en un domingo de confinamiento por el coronavirus en España igual que en Argentina y otros muchos países del mundo. Por desgracia, estamos pasando un momento de dificultad pero estoy segura que con la voluntad de todos, saldremos adelante. Así que la pregunta de qué estás haciendo o en qué esté trabajando es un tanto extraña en este momento. Sobre todo estoy recopilando información de todos los trabajos que tenemos en marcha en el IVCR+i para poder ofrecer a nuestros amigos y seguidores un rato de conocimiento de nuestro trabajo y a la vez de esparcimiento en estos tiempos tan difíciles.

Uno de los trabajos del que me siento especialmente orgullosa es la intervención de una predela del siglo XV, que es la parte inferior del retablo. Es un retablo de San Jorge o retablo del Centenar de la Ploma que se encuentra en el Victorian and Albert Museum de Londres y conseguimos, tras una larga y ardua negociación, poder trasladar a Valencia para poderla estudiar e intervenir. Es uno de los retablos más impresionantes del gótico internacional valenciano. En el siglo XV, Valencia era una de las principales capitales económicas del Mediterráneo y tenía no sólo dinero para grandes obras sino también los artistas capaces de hacerlas. Este retablo en concreto lo encargó la Cofradía del Centenar de la Ploma, los cien hombres que custodiaban la Senyera o la bandera de Valencia, por eso este retablo tiene un significado muy especial para los valencianos.

Me preguntaréis ¿qué hace en Londres?; bueno, después de la desamortización, en el año 1856 un anticuario francés puso a la venta esta joya valenciana y es la primera noticia que tenemos de que ese retablo fue desubicado de la capilla

San Jorge original. Después de pujar varios museos, entre ellos el Louvre y el Prado, el príncipe Alberto, consciente de la valía de la pieza, pagó 800 libras por está en el antiguo museo de South Kensington en Londres.

La restauración está siendo bastante complicada a pesar de que la obra había sido poco intervenida, pero tiene una particularidad esta pieza y es que, al ser la parte más accesible, todos los personajes que representan a "los malos" están atacando a Cristo, por eso está lleno de hendiduras y agujeros hechos con punzón, que están poniendo a la obra en peligro.

Ha sido una experiencia magnífica poder trabajar tan de cerca con este retablo que fue hecho por al menos tres pintores, ya que sin esa coordinación y suma de esfuerzos dadas sus dimensiones, que mide más de 6 m, habría sido imposible para un único taller. Estamos redescubriendo toda la técnica y los materiales de los pintores valencianos del siglo XV.

Es un trabajo que estamos haciendo en equipo; además de varios profesionales del Instituto también participan en el proyecto de investigación que llevamos en paralelo, profesores de la Universitat de València.

**Nacho:** ¿Cómo recordás que fue tu primer día de trabajo?

**Gemma:** Recuerdo perfectamente que yo vivía en Alemania en aquel momento y por una historia personal volví a Valencia y dejé mi currículum en Generalitat Valenciana, que es el gobierno autonómico. A los pocos días me llamaron porque había poca gente especializada en papel, y me propusieron hacer una prueba que consistía en la restauración de un plano de grandes dimensiones del padre Tosca de Valencia en 1704. Recuerdo





Gemma junto al fabuloso Retablo del Centenar de la Ploma, del siglo XV.

Foto Archivo IVCr+i

perfectamente el día que entré en el Museo de Bellas Artes y me tuve que enfrentar con esa obra en un equipo. Al cabo de un mes, me dijeron que podía continuar. A partir de ahí comencé a intervenir más obras en papel, sobre todo manuscritos de los siglos XIII al XVI, y desde entonces, hace más de 20 años, mi vida está dedicada a la conservación restauración de patrimonio.

**Nico:** ¿De dónde nace esta pasión por la restauración? ¿Fue siempre tu sueño ser restauradora?

**Gemma:** En mi familia hay muchos artistas, mis tíos abuelos, mis bisabuelos (José y Bartolomé Mongrell) eran pintores de renombre. Mi abuelo era restaurador, mi tío profesor de bellas artes y yo, desde muy pequeña, siempre quise estudiar bellas artes. La restauración me vino un poco más de mayor.

El año anterior a mi entrada en la universidad tenía una asignatura de historia del arte y me

atrapó, pareció que esa era mi vida con lo cual en mi sueño desde que tenía prácticamente 4 ó 5 años se desvió un poco del camino con gran disgusto del de mi familia. Estudié cinco años de historia del arte. Sin embargo, una vez concluidos estos estudios se sentía que mi vocación seguía llamándome sin cesar, así es que me matriculé en bellas artes y curse otros cinco años de estudios artísticos y con la especialidad de conservación y restauración.

Después tuve la suerte de tener una beca en Roma en el Instituto Patología del Libro que definió mi camino y mi especialización en la restauración de papel.

**Nico:** ¿Cómo es Gemma cuando no restaura? ¿Qué te gusta hacer?

**Gemma:** Soy una persona bastante normal, disfruto de cosas sencilla. Mis placeres del fin de semana es coger la bici a las ocho o nueve de la mañana e irme a desayunar al mar... y ahora justamente eso es lo que más estoy echando de



menos, poder ir a ver el mar con mi bicicleta.

También soy una persona hogareña y familiar que me gusta leer y estudiar, y trato de cuidar y conservar mis amistades dedicándoles algunos momentos.

En los últimos cinco años también me he acercado al terreno político con el fin de apoyar la cultura y tengo un equipo de trabajo en el que luchamos por que la cultura en Valencia sea una prioridad para los políticos.

**Nacho: ¿Cómo ves al IVCR+i hoy? ¿Hacia dónde te gustaría llevarlo?**

**Gemma:** El Instituto pasó una etapa difícil porque en una crisis fuimos absorbidos por un *holding* de empresas culturales. Desde el 1 de mayo del 2019 hemos recuperado la independencia y para mí ese ha sido un punto y a parte en nuestra institución.

Somos un equipo pequeño en número, 33 trabajadores, pero de mucho talento. Los profesionales del Instituto son restauradores,

físicos, historiadores y arqueólogos de muchísima experiencia y, sobre todo, que aman su profesión, por lo que me siento orgullosa de decir que todo lo que pasa por sus manos está hecho con excelencia.

Me gustaría construir un instituto más grande físicamente, con nuevos espacios que albergaran laboratorios de estudios científicos como el TAC o radiografías; me gustaría crecer en el número de restauradores y ampliar las especialidades que a la mismo tenemos -pintura, escultura policromada, pintura mural, arqueología, textil, y papel-, con otras la restauración de bienes paleontológicos, restauración de metales, de cerámica, etc.; pero sobre todo me gustaría ampliar el equipo científico con personal especializado en biología y química.

**Nico: ¿Cómo llevas las tareas administrativas vs. las tareas prácticas?**

**Gemma:** Desde que en 2015 asumí la dirección de la institución la verdad es que tareas prácticas hago pocas, pero no he desaparecido. Cada vez que en el departamento de conservación y restauración de obra gráfica y material de archivo necesitan hacer una laminación de grandes dimensiones o tienen dificultad con algún trabajo, me implico directamente y restauro. Por desgracia, esto no es lo habitual pero también es muy gratificante la visita a numerosas localidades de la Comunidad Valenciana para conocer los bienes patrimoniales que conservan y poder definir la línea de trabajo para actuar sobre aquellos bienes cuyo valor histórico patrimonial y su estado de conservación lo requieran con más urgencia.

Lo que más me pesa es la parte jurídica y económica en la que no estoy tan puesta, por decirlo de algún modo, pero cuento con dos personas en las que confío al 100% la gestión conjunta de estos dos aspectos.

**Nacho: ¿Cuál fue tu trabajo de restauración que marcó un antes y un después en tu carrera?**

**Gemma:** He realizado restauraciones de obras maravillosas como el plano de Tosca que os he comentado al inicio, los dibujos de Sorolla, la biblia de San Vicente Ferrer... pero si hay algo



Palau de la Generalitat en Valencia. Exposición sobre el Retablo del Centenar de la Ploma, 2019.





Gemma interviniendo bocetos de Joaquín Sorolla para *Las visiones de España* de la Hispanic Society.

que marcó mi carrera fue la restauración de los títulos de propiedad de las comunidades indígenas de Jinotega en Nicaragua.

Se trataba de los títulos de propiedad que otorgó Carlos III, rey de España, a los pueblos indígenas en el que les daba unas tierras en las que podían trabajar, vivir y les pertenecían. Durante la guerra, estos títulos estuvieron enterrados 11 años en un saco de café en esta zona del norte de Nicaragua que llueve en abundancia, con lo cual al rescatarlos todos y cada uno de los folios se habían adherido entre sí y el volumen parecía un gran hongo.

Estando allí impartiendo un curso me plantearon su intervención pero desgraciadamente allí no tenía ni material ni maquinaria suficiente para abordar esta difícil recuperación. Así que trajeron los títulos a Valencia, los restauré con muchísima dificultad y tuve la inmensa suerte de poder volver a Nicaragua a devolvérselo a sus propietarios. Nunca he llorado más en mi vida, no me salían las palabras. Sin duda, esta es la restauración con más envergadura social y que más me ha marcado

en mi vida.

**Nacho:** Sos como una abanderada de Sorolla, más allá del trabajo de restauración ¿**Qué sentís por sus obras?**

**Gemma:** Sorolla es un genio, un genio valenciano, nunca nadie como él ha captado la luz y la esencia de Valencia. Esa es la imagen que proyecta y la imagen que yo tenía de él. Sin embargo, restaurando los bocetos que hizo para *Las visiones de España* de la Hispanic Society, descubrí un artista íntimo, con un dominio del dibujo y de la paleta asombroso, y con una capacidad de trabajo brutal hasta tal punto que me sobrecogió.

Estuvo nueve años viajando por España y captando del natural las costumbres de un país que estaba desapareciendo. Sobre esas composiciones del natural trabajaba recortando algunas figuras y haciendo collages de sus propios apuntes hasta llegar a una composición que le resultara aceptable. Este proceso de trabajo me pareció muy innovador para la época no sólo por el



concepto, sino por los trazos del pincel que con pocas líneas era capaz de componer y dar vida a sus personajes.

Sus colores en estos bocetos se alejan de su conocido estilo costumbrista, incluso impresionista, llenos de luz. Son expresiones íntimas de Sorolla hablando y trabajando con él mismo y del que me siento muy privilegiada haber podido trabajar cara a cara con él.

Este trabajo mereció un premio Europa Nostra que recibí con muchísima ilusión y entusiasmo ya que es habitual que se lo otorguen a intervenciones arquitectónicas.

El año pasado nos dieron una mención de honor por la investigación para la restauración de la Portada de los Apóstoles de la Iglesia Arciprestal de Morella... fue brutal compartir con todos los institutos de España nuestra línea de trabajo y crecer todos juntos.

**Nico:** La pregunta del millón, después de conocernos tanto **¿Qué representa la Argentina para vos?**

**Gemma:** Argentina es mi hermana. Creo que con eso lo defino todo. Fui un año al congreso y me atrapó el espíritu entusiasta de su gente. Yo siempre seré vuestra y aunque no vaya cada año, porque creo que es repetirme y no me puedo reinventar, Argentina es mi hermana está en mi corazón.

**Nacho:** **¿Cómo ves el compromiso a nivel mundial en cuanto a la recuperación del patrimonio?**

**Gemma:** Soy una persona muy optimista en general y aunque consciente de las dificultades de muchos países, me he sorprendido de la preocupación que en algunos lugares tienen por su patrimonio a pesar de la falta de recursos. Por supuesto que los recursos y los materiales son necesarios pero lo más importante es la actitud y el compromiso de las personas; si hay personas que quieren cuidar y proteger el patrimonio de una manera u otra, el patrimonio está protegido y con eso me quedo, con las ganas de la gente, incluso sin estudios, que dedica su vida a proteger el patrimonio.

Espero que eso nunca se pierda porque la Humanidad pertenece a su Patrimonio y el Patrimonio a la Humanidad.

**Nacho:** Gracias Gemma por tu tiempo, fue una hermosa charla.



Foto gentileza Gemma Contreras Zamorano



A close-up, profile photograph of Laura MaloSETTI Costa. She is an older woman with long, wavy brown hair, wearing red-rimmed glasses. Her hands are clasped together, resting against her chin and cheeks. She is looking off to the side with a thoughtful expression. In the background, a bookshelf with several books is visible, slightly out of focus. The entire image is framed by a thin white border.

# LAURA MALOSETTI COSTA

entrevista

por Nacho Legari y Nico Valentini



# LAURA MALOSETTI COSTA

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, es Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina, Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICET). Decana del Instituto de Artes Mauricio Kagel y del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA) de la Universidad Nacional de San Martín.

**Nacho:** ¿En qué estás trabajando hoy?

**Laura:** Bueno, yo estoy siendo decana hoy, lo cual implica una gran dedicación a la gestión. Me gusta la gestión, pero también te resta un poco de tiempo para escribir, tengo ahí un libro sin terminar. Estoy trabajando nuevamente Sívori, tengo un equipo de gente trabajando conmigo para una exposición, probablemente para el año que viene; que es uno de mis primeros temas de investigación. Y el año pasado hice, con Carolina Vanegas, una exposición en Bogotá sobre los primeros retratos de los libertadores: de Simón Bolívar, San Martín, O'Higgins, Santander; un poco retomando lo que habíamos hecho con José Gil de Castro y sumando dos pintores colombianos: Figueroa y Espinosa; los dos primeros pintores de los tiempos de la revolución, los tiempos revueltos.

**Nacho:** Debe ser un cambio grande ¿no? el puesto de decana, pero tener que sacrificar algo que te apasiona por algo administrativo...

**Laura:** No, pero igual el lugar de decano no es administrativo, es político; y esto es muy importante, es política universitaria, ver cómo se posiciona el instituto, ver que se hace, como corregís las cosas que no están funcionando bien. Es más apasionante, como un capitán de barco en algún punto. Es lindo, me está gustando.

**Nacho:** Desde ese punto de vista, sí. Siempre hay algo nuevo por hacer.

**Laura:** Nosotros siempre nos quejamos. Hay un momento en el que, en vez de quejarte, tienes que decir "ah, yo voy a tratar, esto lo puedo solucionar, tengo la herramienta, esto que a mí siempre me pareció, puedo hacer esto otro". Es

estresante, es difícil, pero también es estimulante. Igual, tiene un plazo corto, son 4 años.

**Nacho:** Un historiador del arte está acostumbrado a las retrospectivas, ver toda la vida de los artistas. Bueno, es como ver toda la vida de la institución, ver qué pasó y que no pasó.

**Laura:** Sí, muy bien, es así.

**Nacho:** ¿Cómo recordás que fue tu primer día de trabajo?

**Laura:** Esto es lo que te va a sorprender. En algún punto yo soy una sobreviviente. Yo llegué a la Argentina en los años 70, yo no soy argentina, soy uruguaya. Y llegué a vivir en un conventillo en La Boca. Yo había sido dirigente estudiantil. A vivir en un lugar difícil. Entonces, mi primer día de trabajo llegó después; yo además vine embarazada a los 18 años. Enseñaba inglés a los niños del barrio, mi única herramienta era el inglés. Como mi madre era musicóloga, me consiguió un trabajo de secretaria bilingüe 4 horas en la Editorial Barry, que era la representante de Boosey & Hawkes, y representaba artistas para el Teatro Colón y el Teatro Cervantes. Ese fue mi primer trabajo, lo recuerdo siempre terrorífico porque le había prometido al señor que era taquígrafo y no lo era, aprendí a escribir súper rápido. Después empecé a estudiar, con la ayuda de mi pareja y muchos años después me recibí.

**Nacho:** Mamá musicóloga, el arte siempre viene en...

**Laura:** Sí, y papá, químico [risas]



Laura y Nacho  
en las instalaciones de TAREA.



ph Nico Valentini

**Nacho:** Un poco y un poco, y terminaste acá [risas] Nunca me lo hubiera esperado, pero que lindo.

**Nico:** ¿Y el acercamiento al arte ocurrió por esto de estar cerca del Cervantes en un principio?

**Laura:** No, eso me lo han preguntado muchas veces. Mi padre lloraba, decía “eras inteligente y te pusiste a estudiar esas bobadas”. Era un positivista fuerte. No, yo tuve un secundario espléndido y de profesor de historia tuve a Carlos Machado un par de años. Él enseñaba historia del arte en sus clases. Había leído a Arnold Hauser, era un marxista. Y yo estaba fascinada por la historia. Cuando me compré la guía de Eudeba para ver qué estudiaba, después que hice la reválida del secundario, encontré que existía una carrera que era Historia del arte y me anoté. Nada más.

**Nacho:** Que lindo cuando un docente te deja marcas positivas en la vida.

**Laura:** Siempre un docente marca y de eso hay que acordarse cuando se hace docencia. Hace poco, en enero, murió otra profesora, que también estuvo muy perseguida por la dictadura, muy amiga de mi madre y vecina en Montevideo: Susana Bengoa. Me llevó a ver la película *El Faraón* (1966), una película espectacular sobre Egipto. Ella también era profesora de historia, me llevaba a los museos, o sea, había historiadores sensibles por el arte. Y en muchos lugares del mundo, HDA es un posgrado o una subdivisión de historia, así nació acá en la UBA.

**Nacho:** De chica ¿Te gustaban los museos e ir a visitarlos?

**Laura:** Había práctica de ir. En Montevideo, el Museo de Bellas Artes estaba en el Parque Rodó, al cual te llevaban a jugar. Este era muy fuerte porque a la entrada de ese edificio, que hoy está un poco cambiado, estaba *Un episodio de la fiebre amarilla* de Blanes, un cuadro del S. XIX



súper dramático. El niño que intenta despertar a la madre muerta. Parece mentira, pero ese cuadro marcó muchísimo mi línea de investigación. Fue uno de los primeros temas que yo investigué y siempre por la línea del melodrama, un tema que me fascina. El arte que hace llorar, que conmueve a la multitud. Siempre digo que me dediqué al siglo XIX, porque si me hubiera dedicado al XX, hubiera estudiado cine, es el arte que hace llorar. Las vanguardias se dirigieron a otros lugares de la inteligencia. Pensá en los cuadros que yo trabajé: *Sin pan y sin trabajo*, *La vuelta del malón*, *Un episodio de la fiebre amarilla* de Blanes; cuadros frente a los cuales la gente se paraba para llorar.

**Nacho:** Hoy todavía emocionan esos cuadros, si uno se pone en contexto.

**Laura:** Sí, es importante recuperar eso, volver a pensarlo. ¿Por qué persiste el melodrama? ¿Qué función tiene en nuestras vidas? Porque si nosotros no reflexionamos sobre eso, no reflexionamos sobre el fotoperiodismo, sobre la cobertura de Qatar, sobre Siria. Aparece un niño sirio a upa de un bombero y vos lloras, no lloras con la noticia, lloras con esa imagen que está acompañándola. Cada vez que hay un terremoto, cuando hay un naufragio. Se acuerdan cuando todo el mundo estaba enojado con los balseros que llegaban a Europa, hasta que apareció ese niño tirado en la playa, que era como el hijo de cualquiera de ellos. Vos sentís esa empatía, lo que se llama compasión, pasión compartida con él.

**Nacho:** O la famosa foto de la de la niña corriendo desnuda en la guerra.

**Laura:** La niña quemada con napalm en Vietnam, sí.

**Nico:** Hay un libro que recopila “las 100 mejores fotos periodísticas del año” y tenía en la tapa el asesinato de Andréi Kárllov, embajador ruso en Turquía, en donde el asesino está apuntando hacia arriba y me pareció fantástico ese libro.

**Laura:** Si y por eso yo introduje fotografía

en mi cátedra, cuando enseñaba siglo XIX en la UBA.

**Nacho:** Que opinión tenés sobre la relación entre el arte y la política.

**Laura:** Creo que todo arte es político, así como todos nuestros actos son políticos. Somos seres políticos, porque vivimos en sociedad. Hay una política en cada gesto, en cada acción del artista, del museo, del coleccionista, del público, todos. Desde el melodrama hasta el cuadrado blanco.

**Nacho:** ¿Cómo ves el escenario productivo latinoamericano y tu perspectiva sobre ello?

**Laura:** Bueno, esa es una pregunta que yo no puedo contestar de un modo objetivo o de experto. Yo te puedo decir que, dentro del ecosistema mundial del arte, América latina ha producido y sigue produciendo grandes artistas que mueven la escena mundial. Vos me dirás que soy muy parcial y sí, soy parcial, por ahí un alemán te va a decir “noo, el arte alemán” que se yo. Pero sí, desde el siglo XIX Latinoamérica ha producido grandes personalidades artísticas, siempre incentivados





por la escena global. Las fronteras son un poco arbitrarias. Un caso paradigmático fue Torres García, yo vi su retrospectiva que se hizo en Estados Unidos y España. Mostraban un Torres García que se había formado en España, que luego triunfó en Nueva York y luego había venido ya viejito acá. Y la verdad, el proyecto “Nuestro norte es el sur” y su utopía estaba situada en Montevideo, el lugar donde había nacido. No existen vanguardias latinoamericanas sin un diálogo con Europa o con EEUU y a su vez, el sistema artístico mundial, se alimenta de originalidades de otros lugares, de ese sur siempre muy creativo y distante y cercano a la vez.

**Nacho:** ¿Cuándo fue tu primer trabajo como curadora y cómo fue entrar en ese mundo?

**Laura:** Yo hice curaduría de algunos artistas y del papá de León Ferrari en Recoleta. Pero mi primer trabajo como curadora fue “Pampa, ciudad y suburbio”. Una muestra muy ambiciosa, que venía de mis trabajos de becaria y de discípula de doctorado de José Emilio Burucúa. Una muestra muy warburgiana. Tenía que ver con la percepción del paisaje en Argentina, desde los primeros paisajes hasta hoy. Eso se hizo en la Fundación OSDE y el catálogo está online. Me encantó, fueron 3 pisos, fue convocar a los artistas más contemporáneos a dialogar con los grabados del siglo XIX. Esta cosa que Raymond Williams trabajó y yo tomé como un eje rector que es la oposición del campo y la ciudad; ambos como dos partes indisolubles de una cosa.

**Nacho:** Uno no puede vivir sin el otro.

**Laura:** No, no puede vivir sin el otro e hice eso. Buenos Aires y la pampa, el vacío absoluto y la cosmópolis. Fue lindo, fue una experiencia en un espacio de alrededor de 1.000 m<sup>2</sup>.

**Nico:** Increíble ¿Eso lo llevaste adelante vos sola?

**Laura:** Sí, en ese momento mi amiga Lia Munillla estaba dirigiendo el espacio, luego Marcela Gené porque esto llevó un tiempo.

Pero una exposición nunca la hacés solo. Esa exposición tuvo muchos colaboradores. Patricio López Méndez hizo el diseño de montaje, que era complicadísimo. En ese lugar estaba en la antigua Mueblería Maple, después la llenaron de oficinas, pero antes era todo, planta baja, un ascensor dorado y varios pisos. Memorable, lindo.

**Nacho:** Debe ser lindo encontrarse con un espacio en blanco para trabajar.

**Laura:** Si, fue fabuloso. Después la segunda fue mi tesis, *Los primeros modernos*, que la hice en Bellas Artes, que fue al año siguiente, otra experiencia bellísima. Pero ese, Pampa, ciudad y suburbio fue precioso hacerlo.

**Nacho:** No sé si vale la comparación, pero cuando uno tiene la oportunidad de ser curador, uno se siente un poco artista con lo de la hoja en blanco.

**Laura:** A mí me gusta compararlo con la dirección de orquesta, le vas dando entrada a los diferentes instrumentos, a los investigadores que escriben el catálogo, al diseñador de montaje, a los restauradores, al que pinta la pared, al investigador asistente que te ayuda. O sea, muchos personajes entran en juego, muchos. Es lo que me gustó de ese trabajo, la escritura es muy solitaria. En cambio, la curaduría es plural, es precioso eso.

**Nacho:** Que acertado lo de director de orquesta.

**Laura:** Si, porque vas dando entrada a cada instrumento, en una exposición eso se va armando por años de trabajo. Hasta los guardias de sala, que se entusiasman. Siempre se dice en el Museo Nacional que, si a los guardias de sala les gusta, a la muestra le va a ir bien.

La investigación. Las muestras que yo hago son, en general, porque estoy investigando un tema, porque estoy dirigiendo un equipo que trabaja X tema. Y la fuente de inspiración son las ideas alrededor, que enhebran las obras. En el caso de Pampa, ciudad y suburbio, clarísimo; Los primeros modernos, más claro todavía, mi tesis ahí puesta;



Collivadino, los años de trabajo acá con un gran equipo en el IIPC TAREA; Cárcova, también. Esta última fue la muestra que más me gustó, porque es Ernesto de la Cárcova y la Villa la Carcova, que está al lado de la universidad, que se llama así porque la calle que la atraviesa se llama Ernesto de la Cárcova, pero le cambiaron el acento. Yo expuse obra de los niños de La Carcova en el museo y a su vez llevé catálogos del museo a la biblioteca de la villa. Hicimos una tercera sede en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” y reconstruimos la historia de ese lugar, que era un lazareto de animales enfermos. Cárcova era un idealista, un dandy socialista, me enamoré del personaje. Su archivo estaba en la academia. Allí ya tenés una orquesta sinfónica que trabajó. Tenés a Sergio Medrano y Jorge Troitiño, a quienes ustedes acaban de conocer aquí, quienes restauraron los muebles que Cárcova trajo de París para alhajar ese lazareto de animales y armar su escuela superior. Leímos que existían, vimos las fotos del diario y nos preguntamos “¿dónde están estos muebles?”. Todos apolillados, tirados en un sótano. Se restituyeron las arañas de caireles. Recuperaron los escritorios todos llenos de cajoncitos trampa. Fue divino. De ahí salieron: un subsidio que pidió Marisa Baldasarre, que ahora es la Directora Nacional de Museos, para seguir llevando niños de bibliotecas populares a visitar museos; un proyecto que dirige Silvia Dolinko sobre la historia de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Cárcova, proyecto de la agencia; y de ahí salió también un proyecto que dirigimos con Dolores Canuto, con el cual a esa biblioteca popular de la Carcova le hicimos muebles, compramos materiales de pintura, de dibujo, sillas, caballetes, les pagamos a profesores. Y aparte el tema era *Sin pan y sin trabajo*, que era “mi” cuadro. Le hicieron radiografías en el MNBA en colaboración con el IIPC TAREA (Mercedes de las Carreras y Néstor Barrio), y se pudo ver que él lo había corregido mil veces para llegar a ese clásico. Si me decís cuál fue la que más me gustó, fue esa.

**Nico:** Y ahí es a donde se relaciona más profundamente esto que hablábamos antes del arte y la política; van saliendo brazos que

alcanzan otras cosas que ni siquiera es lo que la obra en sí quiere reflejar políticamente.

**Laura:** Sí, trasciende su época. Pusimos en una sala, solamente, *Sin pan y sin trabajo*, su boceto, sus estudios y sus versiones. Era la sala entera, con el cuadro al fondo que parecía que lo veían por primera vez, a pesar de que estaba siempre exhibido. Un *backlight* con las radiografías y la explicación. Es muy impresionante porque dibujó la postura un montón de veces. Y en las paredes, las apropiaciones; desde Berni, Alonso, que se yo, hasta los niños de La Carcova. En la sala de al lado estaba todo el resto de su obra, que no es mucha, replicando la retrospectiva de cuando él murió, que fue la única vez que se exhibió su obra. Estuvo bárbaro y trabajó mucha gente.

**Nacho:** ¿Es tu obra favorita?

**Laura:** Ay no sé [risas], no.

**Nacho:** ¿Cuál es?

**Laura:** *El despertar de la criada*, un poco, y otro poco *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*.

**Nacho:** ¿Qué te genera una obra? Como *El despertar de la criada* ¿qué es lo que te produce para que digas que te gusta?

**Laura:** Lo que pasa es que, para hacerte preguntas, tenés que pensar mucho, indagar mucho. No solo que te dice a tu sensibilidad. Lo primero es que: ver es comparar. Entonces, lo primero que me impactó de ella fue la reacción furiosa de la prensa contra el cuadro y la primera perplejidad, de este cuadro que parece inocente, es lo que genera tanta rabia. Con esa pregunta vos decís “bueno está desnuda” pero hay una tradición del desnudo que viene desde Grecia; “pero es un cuerpo que no debería representarse desnudo, porque es pobre” y entonces empecé a tirar ese hilo, la obscenidad de la pobreza. El pobre se tiene que representar vestido, porque es un cuerpo feo, maltratado por el trabajo y luego el pecado de traerlo acá, que no había tradición. En



París el cuadro se exhibió en el salón y tuvo burlas, pero a nadie se le hubiera ocurrido decir que el cuadro era un delito. Entonces, en ese cuadro aparece un fabuloso entramado de problemas, tenés toda la bibliografía sobre los cuerpos modernos, empezás a leer, a leer y a leer.

**Nacho:** Te gusta la intriga alrededor de la obra.

**Laura:** Me gustan todas las intrigas, soy fanática de las novelas policiales, de los misterios.

**Nacho:** ¿Crees que las nuevas generaciones de curadores deberían formarse en nociones de preservación del patrimonio cultural?

**Laura:** Sí, sin duda. Todos los ciudadanos deberían formarse en el cuidado del patrimonio. Porque, además, el patrimonio es la riqueza de las naciones. Hoy, en un escenario post-industrial son muy importantes las ciudades y los pueblos, sus paisajes naturales, ruinas, cuevas. Es importante que sean cuidadas, promocionadas y que afluya desde dinero para investigación hasta turismo. Es crucial. Y los artistas, no todos porque mi mirada esta sesgada por el siglo XIX, pero muchos artistas contemporáneos están mirando el arte del pasado, el patrimonio, y creando a partir de él; que eso se veía en la muestra de Cárcova. No sé si conocen esa revista Fierro, ellos publicaron tres o cuatro tapas

con estos cuadros, en versiones actualizadas, preciosas. Berni también trabajaba con el siglo XIX y hoy creo que hay muchos otros como Pasolini, Leonel Luna, muchos, muchos. Algunos de modo más explícito que otros.

**Nacho:** Hoy muchos artistas emergentes están preocupados por utilizar materiales para preservar sus obras.

**Laura:** Para eso ellos también tienen que sentirse patrimonio [risas], la pregunta no era... [risas] Una cosa es que ellos se preocupen por preservar su obra, pero preservar patrimonio es preservar la obra de otro.

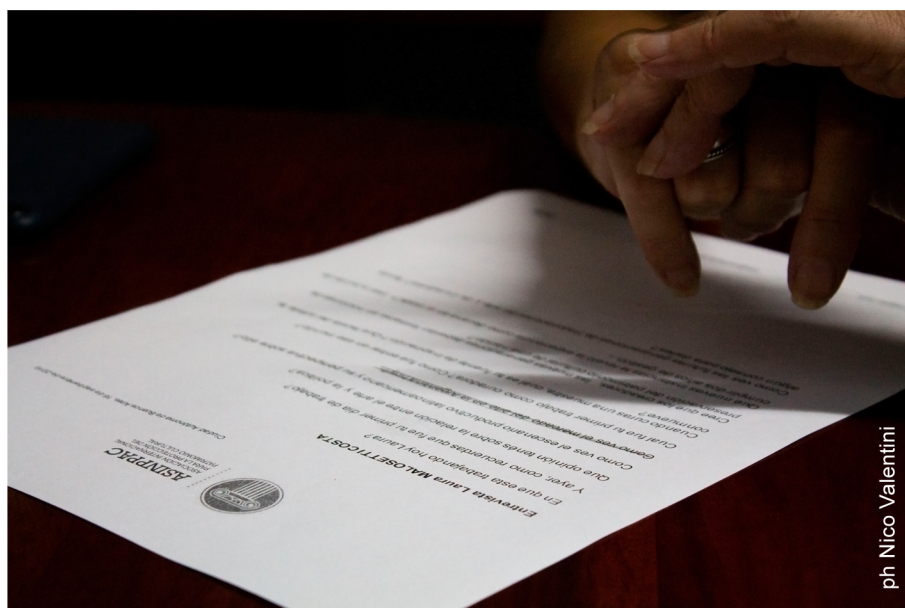
**Nacho:** Sí, es interesante que eso suceda a otro nivel, partiendo de la Nación. No todos tienen que la obligación de cuidar el patrimonio, pero sí de respetarlo.

**Laura:** Exacto, y valorarlo.

**Nacho:** Inculcar a los chicos el respeto por el patrimonio, en un nivel primario o secundario.

**Laura:** Y el placer del patrimonio. El gusto. Llevar a los niños a ver el gomero de Recoleta y decirles “mirá, este gomero estaba acá desde la época de la colonia, es patrimonio de la humanidad y lo cuida el Jardín Botánico de Londres”. Entonces, eso a un niño le produce enorme placer, estar debajo de semejante maravilla. Te digo eso

como un patrimonio raro, pero también el poder ver monumentos, ir a una iglesia. Te hablo de Buenos Aires porque estamos acá, la Argentina tiene lugares patrimoniales maravillosos. El ejemplo de la Quebrada de Humahuaca para mí es divino, porque gracias a la Fundación TAREA, ella preservó su patrimonio. Esto se le ocurre a Schenone, Basilio Uribe y otra gente; “Hay que pedir ayuda porque estos cuadros se pierden y estas iglesias se pierden”. Así funda el taller TAREA la Fundación Antorchas, para





preservar este lugar, para preservar esos cuadros coloniales. Su primera función era esa. Hoy es patrimonio de la UNESCO, recibe muchas visitas y está cuidado. No solo cuidado y respetado, está amado, admirado.

**Nacho:** Y está en boca de todos también, la difusión ayuda muchísimo.

**Laura:** Néstor Barrio, el anterior decano de este lugar y gran restaurador siempre dice “no se cuida lo que no se conoce” y esa es nuestra alianza.

**Nico:** ¿Qué nuevas instancias te reveló la experiencia como decana del Instituto de Artes Mauricio Kagel?

**Laura:** En primer lugar, me reveló que me gustó ser decana. Yo llegué muerta de terror a un instituto que, dentro de la universidad, se consideraba como problemático porque tenía un funcionamiento que era un poco no universitario. Era como una promoción de grandes artistas que llegaban como director de la carrera, con sus elencos y todo eso. Lo que hicimos fue orientarlo a la formación de los estudiantes. Tuvimos mucho apoyo de su parte y tenemos algunos brillantes que están ganando concursos en todos lados. Muy lindo. Yo asumí hace dos años diciendo “bueno, este instituto es famoso por los nombres de quienes dirigen las carreras, yo quiero que sea famoso por quienes estudiaron aquí” y vamos hacia ahí. De hecho, ya tenemos muchos graduados divinos. Es un instituto joven.

**Nacho:** Que hermoso pensamiento, querer que el instituto sea conocido por quienes estudiaron ahí.

**Nico:** ¿Cómo ves a las futuras generaciones de historiadores de arte y de curadores? ¿Tenés algún consejo para darles?

**Laura:** Un consejo, para las futuras generaciones. Yo no tengo exactamente clara la diferencia entre curador e historiador del arte. Yo creo que hoy los historiadores no somos solo historiadores, pensamos otras

teorías. La cuestión de los poderes de las imágenes, problemas de recepción, cosas que exceden el oficio de historiador y que lo ubican como un interlocutor de la era de la imagen. Por otro lado, hay muchos tipos de curadurías, hay algunas que tienen que ver con encargos. O sea, yo soy amigo, me gusta mucho un artista, le armo una muestra; eso es una cosa. Como organizo las paredes, que buen gusto tengo, si trabajo o no con un diseñador de montaje, que es otro instrumento de la orquesta. Que decisiones tomo. Para mí la curaduría es otra cosa, es desplegar en las paredes de un espacio, una hipótesis; que está demostrada o no. Obvio que no es el único modo de ser curador. Los curadores de arte contemporáneo que corren riesgos. Tienen el mapa y dicen “bueno, yo como *auctoritas*, digo que esto es muy valioso, a esto le va a ir bien”. Es un poder enorme, porque lo señalo a uno. Yo eso no puedo, no estoy en ese lugar. Tengo colegas que lo hacen, y lo hacen súper bien. Son como guías del gusto. Ese lugar es complejo, me cuesta entenderlo. Muchas veces lo que a mí me gusta no es a lo que le va mejor.

**Nacho:** Eso pasa en la industria de la moda, unos pocos marcan la tendencia.

**Laura:** De pronto puede haber una mirada entre pares. Valeria Gonzales siempre dice que es un ecosistema. Me encanta esa metáfora. Donde hay mojarritas, ballenas, medusas, tiburones, anguilas venenosas, cardúmenes de peces chicos. Hay circuitos distintos. Antes estaba la figura del Gran Curador, que tenía el poder de decidir qué y qué no. No sé si existe hoy eso. Puede que haya curadores muy influyentes, pero también hay una selva de curadores. Entonces no sé si alguno tiene la palabra absoluta, como con Romero Brest.

**Nacho:** Antes estaba más reservado, hoy, quien pueda disponer de un espacio ya puede generar contenido.

**Laura:** Es más relacional, mas transaccional, no hay voces absolutas. Es un escenario complejo.

**Nacho:** Mucho se da con los jóvenes, chicos de la



generación de él [señala a Nico] que tienen 22 años y dicen “yo tengo espacio, yo lo curo, yo hago la obra” y lo hacen. Admiro esas cosas a esa temprana edad.

**Laura:** Sí, artistas curadores. Pero es cierto que aún hay *influencers*, que son capaces de vincularse con la escena internacional, o te venden que son capaces. Es una selva en la que yo intervengo poco, lo menos posible. Me encanta el melodrama, me encanta el siglo XIX, yo creo que fue un laboratorio de muchas cosas que hoy ocurren, buenas y malas. Pero creo que esta segunda modernidad nos ha marcado mucho. Me gusta pensar lo que te decía al comienzo: la imagen conmovedora. Seducción fatal era un poco eso. Me cuidé mucho de que estuviera solo en el XIX, que no viniera para acá porque si no iba a meter la pata.

**Nico:** Que linda vida Laura. Poder hacer lo que

a uno le gusta. Un privilegio.

**Laura:** Sí, la verdad que sí.

**Nacho:** La gente que trabajamos con patrimonio tenemos un privilegio.


**Laura:** Otra cosa que me gusta recalcar. Tenemos un privilegio y una responsabilidad, todos los que trabajamos para instituciones públicas. Trabajamos con el dinero de Juan Pueblo y Juana Puebla, que son los que pagan nuestros sueldos. Es un trabajo divino, pero no nos durmamos en los laureles. Tengamos siempre eso en la mira. Cuando comprás la leche y pagás el IVA, es eso. **Nacho:** Que lindo, me voy súper enriquecido. Me quedaría horas hablando con vos.

**Laura:** Te agradezco mucho. Muy linda la charla.

**Nacho:** Muchas gracias a vos por tu tiempo y por quedarte un ratito más. ■







Tadeo contempla  
su obra "Quimera".  
Aposentos de Henry Clews,  
La Napoule Art Foundation,  
en Niza, Francia.

# TADEO MULEIRO

entrevista

por Nacho Legari y Nico Valentini



# TADEO MULEIRO

Licenciado en Artes Visuales UMSA y docente UNA Cátedra Proyectual Escultura D'angelo. Realizó Clínica de obra con Fabiana Barreda. En el año 2012 formó parte del Proyecto PAC Gachi Prieto Galería. Ha realizado muestras en galerías y en museos a lo largo del país y en el exterior. En 2019 el Belgium GloArt Center financió su proyecto "Cernunnos" realizado en Lanaken, Bélgica y obtuvo la residencia otorgada por la galería Building Bridges Art Exchange en LA, California. En 2020 fue elegido por La Napoule Art Foundation en Niza, Francia.

**Nico:** ¿Cómo fueron tus primeros pasos en el escenario artístico? ¿Cómo fue introducirse en el mercado del arte?

**Tadeo:** Luego de haber realizado alguna que otra pequeña muestra en espacios alternativos tuve la posibilidad de formar parte del concurso Curriculum Cero de la galería Ruth Benzacar en el año 2006. Fue la primera vez que mi trabajo accedía a un espacio grande de visibilidad, digamos. A partir de allí empecé a trabajar con alguna que otra galería de arte pero la mayoría de las exhibiciones que he realizado han sido en museos a lo largo del país y en espacios institucionales. Creo que tanto la temática de mi trabajo y el gran formato de las piezas han propiciado un poco ese camino.

Para entablar una relación más fluida con el mercado del arte he tenido que desarrollar una cierta estrategia, he realizado algunas piezas en formato pequeño que suelen ser más accesibles a todo nivel. También he trabajado con galerías y espacios fuera del país.

**Nacho:** Mencionas el gran formato ¿Qué relación conceptual tiene el gran formato con tu obra?

**Tadeo:** La escala en mis trabajos es bastante importante. Hay esculturas de grandes dimensiones y otras tienen una escala humana. El hecho de que muchas de ellas sean trajes produce otro tipo de relación con la obra. Al plantear que puedo ser incluido o incluir a otros dentro de la escultura/traje le concede una dimensión performática a mi obra. Se genera una conexión entre el cuerpo y la pieza.

**Nacho:** Nos conocemos desde la Universidad y recuerdo tus primeras pinturas ¿Cuál fue el quiebre donde elegiste pasar de un soporte bidimensional a la construcción tridimensional

de un textil?

**Tadeo:** Yo quería trasladar las pinturas que venía realizando a un objeto tridimensional. Lo primero que me atrajo del textil fue el vínculo que tiene con el arte precolombino, cuya imaginería venía utilizando bastante. Me parecía que la relación conceptual que podía establecerse entre mis imágenes y el material podía ser muy interesante. Para realizar una pieza textil, aprendí que uno tiene que hacer la moldería en papel, o sea los planos bidimensionales de la figura. Dibujé los contornos de la pieza que quería armar y una vez terminado el molde lo traslade a la tela para cortarla. Siguiendo los márgenes, cosí las piezas para luego darlas vuelta y rellenarlas. Podría decir que el pasaje de lo bidimensional a lo tridimensional fue bastante directo. Las formas son planas, bidimensionales, lo que le otorga el volumen es el relleno.

En una primera instancia fue bastante complejo realizar estas piezas. La verdad es que yo no tenía ninguna experiencia cosiendo. Aprendí ya de grande el oficio por parte de mi mamá, ella nos realizaba disfraces a mi hermano y a mi cuando éramos chicos. Una vez que comencé a hacer estas esculturas textiles retomé la idea del juego y del traje construyendo piezas que pudiesen incluirme dentro de la obra; es decir, activadas por el cuerpo en movimiento. A partir de allí devino la performance y el video.

A partir de este proceso fui armando una suerte de sistema, en el cual uno puede encontrar algunos de los personajes que realizo en las pinturas o dibujos traducidos a esculturas textiles y trajes y estos a su vez formar parte de un video. Utilizar esta diversidad de soportes me permitió ampliar mi trabajo en su dimensión conceptual y formal.

Retomando un poco la idea del objeto textil



considero que construir figuras que remiten a “muñecos” genera una relación particular con el espectador. Un punto de conexión con la infancia y con el imaginario que se construye en ese momento. Gran parte de mi trabajo está atravesado por elementos que conocí de chico: monstruos mitológicos, comics, cine de ciencia ficción, etc. Todas historias que yo venía acumulando desde esa época, que leí en libros o me contaban mis padres.

Pienso que mi obra es el entrecruzamiento de diversos mundos en los cuales podemos encontrar elementos autobiográficos, cultura pop y culturas ancestrales.

**Nacho:** Mencionás videos y se me viene a la cabeza la obra “*Los Hermanos*”. Un video en el cual vos te caracterizas como la noche y tu hermano Emmanuel, como el día y hay una aparente lucha entre hermanos ¿**Qué nos podes contar de ese video?**

**Tadeo:** Ese video fue el primero que hice. Lo que me interesaba mucho en ese momento era poder

encontrar el punto de encuentro entre la historia autobiográfica y, si se quiere, las historias míticas. Algunos de los relatos mitológicos hablan de la contienda entre hermanos o entre opuestos que son el día y la noche, el cielo y la tierra y que de esa suerte de conflicto cosmogónico se genera el mundo tal cual conocemos.

Mi intención fue replicar la idea de la contienda mitológica, pero llevándola al plano de lo biográfico y del juego que tenía con mi hermano cuando éramos chicos. Varias de las obras que ya venía realizando en aquel momento plantean una nueva mitología familiar que voy construyendo tomando referencias de diversas culturas ancestrales.

**Nico:** En tus obras hay un claro lenguaje precolombino ¿**Cuál es tu conexión con ese lenguaje?**

**Tadeo:** Siempre me pregunté desde qué lugar yo podía abordar ese lenguaje el cual es parte de nuestra historia cultural. No tengo ninguna

Registro de performance.  
Castillo de Henry Clews,  
La Napoule Art Foundation.  
Niza, Francia.





*"Quimera", 2020.*  
Performance en las puertas  
del Comedor del Castillo de Henry Clews.  
La Napoule Art Foundation.







"Quimera", 2020.  
Performance en el  
taller de Henry Clews.  
La Napoule Art Foundation.

ph Rachel Berkowitz

filiación directa con los pueblos originarios, tan solo el hecho de haber nacido en una tierra que compartimos.

Para intentar construir un universo común tomo elementos que vengan de mi propia historia y los fusiono con imágenes no solo referidas a los pueblos prehispánicos sino a un imaginario ancestral colectivo.

**Nacho:** La performance forma parte de tu universo ¿Qué sentís al ponerte tu propia obra, al volverte obra?

**Tadeo:** Creo que la performance es lo que me permite, en algún punto, encarnar estos personajes. Como en la pregunta anterior, me consultaste qué relación podía tener con las culturas precolombinas y creo que el traje es lo que me permite convertirme y encarnar un otro. Yo puedo convertirme en la obra y la obra se convierte en mí. Me parece que esa instancia me permite crear y contar distintas narrativas, abordar desde situaciones autobiográficas como en los videos de "Los Hermanos" y "El Padre", también

cuestiones histórico-políticas como la problemática de los pueblos originarios y su conquista en el video "El abuelo" o leyendas autóctonas como en el caso del video "La salamanquera".

**Nacho:** Me parece súper interesante esto que me estás contando y anteriormente mencionaste la escultura en movimiento ¿Cómo se relaciona esto de la performance, de vos volverte obra, la obra volverse vos y la escultura en movimiento? Un concepto muy interesante.

**Tadeo:** Creo que esa relación se fue dando casi orgánicamente. Desde el momento en el que empecé a trabajar con el objeto textil, buscaba ver de qué forma podría moverse. La única manera en la que lo pensé, fue por medio del traje y que este pudiese ser usado por mí o por otros. Allí se materializó la idea de una escultura en movimiento. No solamente me integra a mí la pieza cuando me visto con ella, sino al espacio en el cual circula. Cuando exhibo alguna de estas piezas pueden presentarse tanto como traje o como escultura. No hay una división tajante entre una cosa y otra.



**Nico:** Contanos sobre tu último trabajo ¿Cómo llegas a Henry Clews? ¿Qué sentiste al vivir en su castillo?

**Tadeo:** Fuí seleccionado por La Napoule Art Foundation en Niza para realizar una residencia allí y para desarrollar una obra en su castillo. Henry Clews fue un escultor norteamericano nacido en 1876 el cual adquirió un castillo medieval en 1914 y lo transformó en una fundación de arte.

Henry Clews reformuló casi en su totalidad el castillo, integrando gran parte de sus obras a la arquitectura. En puertas, columnas y ventanas puede verse su trabajo el cual resulta una mixtura de imágenes de culturas ancestrales y de principios del cristianismo.


La obra que decidí llevar a cabo y por la cual me seleccionaron consistió en la realización de un traje que integrase imágenes de las esculturas de Henry Clews que adornan la arquitectura del castillo.


Quise construir un posible habitante de ese castillo, compuesto por partes del mismo.


La experiencia de vivir en el castillo fue increíble, además, la fundación cubrió todos los gastos de mi estadía y costó la producción de la pieza.

“Quimera”, 2020.  
Habitando el Castillo.

[www.tadeomuleiro.com](http://www.tadeomuleiro.com)

Tadeo Muleiro 

@tadeomuleiro 

@rachelberkowitzart 



# C U R S O      O N L I N E

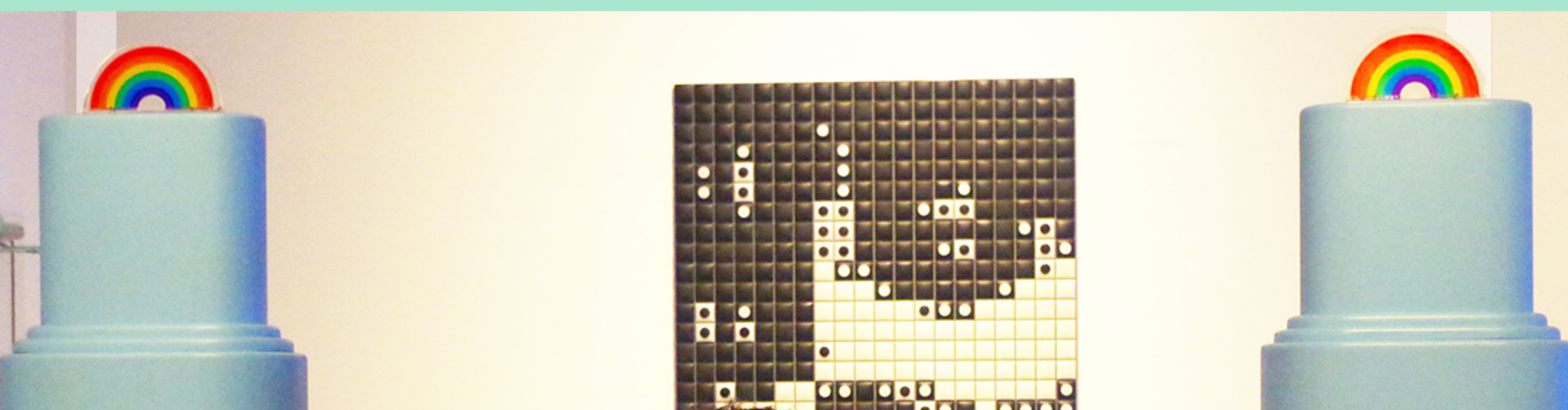
# ESI + MUSEOS

¿cómo el sector cultural puede contribuir a la enseñanza de la educación sexual integral?

**FLORENCIA  
CROIZET**



**Ahora desde donde estés, podés acceder a nuestra plataforma online. Entrá en [www.asinppac.com](http://www.asinppac.com) hacé click en actividades y buscá cursos modalidad online.**



**ASINPPAC**  
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
PARA LA PROTECCIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL

[info@asinppac.com](mailto:info@asinppac.com)  
[www.asinppac.com](http://www.asinppac.com)





*"Manuel Belgrano".*  
Detalle de litografía  
Andrea Bacle,  
1830.

# BELGRANO

## LA CUNA DEL PRÓCER

por Leontina Etchelecu



**Resumen:** Manuel Belgrano falleció en Buenos Aires el 20 de junio de 1820 sumido en la pobreza. Nuestra historia tiene una deuda con él. Contribuyó a la fundación del "Telégrafo Mercantil". Bregó por el comercio libre y la supresión del monopolio comercial. Defendió la ciudad en 1807 del invasor inglés. Fue un entusiasta partidario de la emancipación. Sin ser militar, la Primera Junta y luego el Primer Triunvirato lo nombraron al mando de las expediciones militares al Paraguay, a la Banda Oriental y al Norte. Siendo jefe del Regimiento de Patricios, fue enviado a Rosario para vigilar el río Paraná de los avances realistas. Allí, en las orillas de dicho río el 27 de febrero de 1812 enarboló por primera vez la bandera argentina, siendo su creador.

**Palabras clave:** Belgrano; Bandera Argentina; Andrea Bacle; Museo Saavedra.

El 20 de junio de 1820 fallecía el General Manuel Belgrano. Este año se conmemoran los doscientos años del fallecimiento.

El Museo Histórico de Buenos Aires "Cornelio de Saavedra" posee una colección de objetos y documentos relacionados a su actuación desde fines del siglo XVIII, como Secretario del Consulado; de su acción civilizadora, como hombre de letras, como hombre político y de guerra.

Belgrano logró, con su espíritu y decisión que la insignia que hizo juramentar en las barrancas del Paraná, fuera nuestra bandera. Y a pesar de encontrarse al frente del Ejército del Norte, no fue menor su protagonismo en la Asamblea General Constituyente de 1813.

Su nombre está ligado a la gesta de nuestra Independencia. Esta síntesis sobre su vida recorre la colección del Museo Saavedra para rendir homenaje a un hombre sobre el que siempre queda algo por decir.

## Introducción

Manuel José Joaquín del Corazón de Jesús Belgrano. Nacido en Buenos Aires el 3 de junio de 1770 al 430 de la calle que hoy lleva su nombre, a pocos metros del Convento de Santo Domingo donde hoy descansan sus restos. Hijo de Domingo Belgrano y Peri, comerciante italiano arribado al Río de la Plata naturalizado español para poder arribar a América, quien se casa con María Josefa González Casero miembro de una familia destacada de entonces. El matrimonio tiene 11 hijos entre ellos Manuel. Estudió en el Colegio San Carlos, latín y filosofía, siendo su maestro el R.P. José Luis Chorroarín.

A los 16 años decide irse a Europa a continuar sus estudios. En España estudió en Salamanca, donde en 1787 se matricula en la Facultad de Leyes y, en 1789 la Universidad de Valladolid le otorga su diploma de Bachiller en Leyes, además de estudiar idiomas y formarse en derecho público y economía política.

En Europa siguió los acontecimientos de la Revolución Francesa abrazando incluso la ideología liberal. Regresa al Río de la Plata al ser nombrado Secretario del Consulado de Comercio de Buenos Aires (1794-1810), desde donde propone crear la Escuela de Agricultura y de Navegación y la Academia de Dibujo. En 1796 realiza una Memoria sobre "Medios generales de fomentar la agricultura, animar la industria y proteger el comercio de un país agricultor"; fundó una Sociedad Patriótica, Literaria y Económica y ayudó a la publicación del primer periódico de Buenos Aires el "Telégrafo Mercantil".

En 1806 participó como Capitán de las milicias urbanas<sup>1</sup> en la defensa de Buenos Aires frente a la invasión inglesa y fue designado Sargento Mayor del Regimiento de Patricios, además de desempeñarse como ayudante de Santiago de Liniers.

## Belgrano y la Revolución de Mayo

Cuando se conoce en Buenos Aires la caída de la Junta que ejercía el poder en nombre de Fernando VII se logra ejercer presión para

<sup>1</sup> "milicias urbanas": cuerpos formados de vecinos de algún país o ciudad que se alistan para salir en su defensa cuando lo pide la necesidad. El Cabildo de Buenos Aires llevaba un registro de vecinos que era utilizado para formar el ejército de la ciudad. Fueron los que actuaron durante la invasión inglesa de 1806.



convocar a un Cabildo Abierto por parte de los criollos. Entre los más activos se encontraban el propio Belgrano, su primo Juan José Castelli y los hermanos Saturnino y Nicolás Rodríguez Peña, entre otros. El Cabildo comienza sus sesiones el 22 de mayo. Luego de varios días de debate se crea la Primera Junta, es decir el primer gobierno que forman criollos en territorio americano.

La Junta, oficialmente llamada “Junta Provisional Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata a nombre del Señor Don Fernando VII”, está presidida por Cornelio Saavedra, un comerciante alto peruano de mucha estima en los sectores populares por su condición de Jefe del Regimiento de Patricios, el abogado Mariano Moreno y Juan José Paso como secretarios, mientras que Manuel Belgrano, Juan José Castelli, Domingo Matheu, Miguel de Azcuénaga, Manuel Alberti y Juan Larrea son elegidos vocales.

La Primera Junta nacida de una decisión municipal, debía legitimarse e invitó a los cabildos de las ciudades interiores a enviar diputados a Buenos Aires. La Banda Oriental y Paraguay no adhieren y proclaman su acatamiento al Consejo de Regencia de España. Esto complejizó la situación y frenó la comunicación entre el puerto

de Buenos Aires y Asunción, entonces la Primera Junta dispuso una expedición al mando de uno de sus vocales, el doctor Manuel Belgrano, coronel de patricios.

La expedición al Paraguay no tuvo el éxito esperado. Belgrano es derrotado en Paraguarí y en Tacuarí. El fracaso -a pesar del armisticio que firman Buenos Aires y Paraguay que dispone el retiro de las tropas al mando de Belgrano-, se asentúa cuando esta provincia proclama su autonomía.

### Alta en el cielo un águila guerrera

En 1812, el Triunvirato envía a Belgrano a Rosario para asegurar el río Paraná cerrando su paso a la marina española. Allí se dispuso la construcción de sendas baterías costaneras en las barrancas del Paraná. Mientras está en Rosario, y a orillas del Paraná, según relata Mitre en su Historia de Belgrano “... a la aproximación del peligro -avistaje de una cuadrilla española que saldría de Montevideo-, Belgrano se exaltó, y buscando en su alma nuevas inspiraciones para transmitir su entusiasmo a las tropas que mandaba, concibió la idea de dar a la revolución, un símbolo visible... y empezó a proponer la adopción de una “escarapela

## Retrato de Manuel Belgrano

Andrea Bacle. 1830. Litografía. 59 x 43 cm.

Leyenda: "General y Jefe de los Ejércitos Auxiliares del Norte y del Alto Perú, jamás admitió otra recompensa que el honor de haber servido bien a su patria, y murió pobre después de haber contribuido a salvarla por medio de victorias inmortales, dejando un buen ejemplo a Buenos Aires".







Plato playo.  
Porcelana blanca, dorada y celeste.  
Con retrato del Grl. Manuel Belgrano.

nacional”, fundándose en que los cuerpos del ejército la usaban de distinto color. El gobierno, cediendo a la exigencia de Belgrano, declaró por decreto del 18 de febrero, que la escarapela nacional de las provincias del Río de la Plata sería de color blanco y azul celeste”<sup>2</sup>.

El día 27 de febrero, Belgrano enarbola una bandera que como él mismo afirma “mándela a hacer blanca y celeste, conforme a los colores de la escarapela nacional” y dirigiéndose a su tropa los arengó levantando su espada:

*¡Soldados de la patria!... Juremos vencer a nuestros enemigos interiores y exteriores, y la América del Sur será el templo de la Independencia y de la Libertad. En fe de que así lo juráis, decid conmigo “¡Viva la patria!”<sup>3</sup>.*

El Triunvirato condenó la actitud de Belgrano juzgándola imprudente y le ordenó que esta acción

“se haga pasar como un rasgo de entusiasmo el suceso de la bandera blanca y celeste enarbolada ocultándola disimuladamente y subrogándola con la que se envía, que es la que hasta ahora se usa en esta fortaleza, y que hace al centro del Estado...”. Pero esta bandera, con los colores españoles, nunca llegó a Rosario.

Este año se conmemoran los 250 años del natalicio y los 200 años del fallecimiento del General Manuel Belgrano.

No obstante la reprobación del Triunvirato, éste nombró a Belgrano al frente del Ejército del Norte partiendo al Alto Perú para reemplazar a Juan Martín de Pueyrredón. Pero el Triunvirato consideraba difícil poder resistir al ejército español al mando del brigadier realista Juan Pío Tristán, por lo que sus instrucciones eran de no presentar batalla y retroceder a Córdoba. Afortunadamente, también hizo caso omiso y el resultado fue el triunfo de Tucumán, el 24 y 25 de septiembre de 1812 y la batalla de Salta, el 20 de febrero de 1813, aunque más tarde, el avance hacia el Alto Perú se detiene con las derrotas de Vilcapugio, el 1 de octubre y Ayohuma, el 14 de noviembre de 1813.

Lo que prevaleció fue el espíritu independentista de Belgrano que preveía que su bandera flamearía nuevamente para insuflar ánimo al ejército que iba camino al Alto Perú, sin obedecer las instrucciones



Lámina que representa la creación de la bandera por el Gral. Manuel Belgrano el 27 de febrero de 1811.

<sup>2</sup> Mitre, Bartolomé, Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina, 5ta ed. Tomo II, Bs.As., 1902, pp.29-31.

<sup>3</sup> Citado en Mitre, Bartolomé, ídem, pp.29-31.



precisas de que la destruyera.

### Belgrano y la Asamblea del Año 1813

El segundo Triunvirato convocó a una Asamblea General Constituyente cuya misión era declarar la Independencia y dictar una Constitución, objetivos que no llega a cumplir. Sus miembros que pertenecen, mayoritariamente, a la Logia Lautaro la declaran soberana y empieza a sesionar el 31 de enero de 1813.

La Asamblea tuvo un año intenso. Había dictado el Estatuto para el funcionamiento del Ejecutivo, declaró la libertad de prensa; la libertad de vientres, según la cual serían libres los hijos de esclavos nacidos a partir del 31 de enero de 1813; la abolición de las prestaciones indígenas, como mita, encomienda, yanaconazgo, y el reconocimiento de los indios como “hombres perfectamente libres y en igualdad de derechos a todos los demás ciudadanos”.

También adoptó el Escudo Nacional y reconoció a la Escarapela Nacional; aprobó la Marcha

Patriótica escrita por Vicente López y Planes como canción nacional. Se estableció como fiesta cívica, la celebración del 25 de mayo. Realizó una reforma completa en el orden militar, en la administración de justicia y en el orden eclesiástico interviniendo en el régimen interno de los conventos y suprimiendo el Tribunal de la Santa Inquisición.

Se acuñó la primera moneda, con el sello del escudo recién aprobado y la inscripción “Provincias del Río de la Plata. En Unión y Libertad”.



Colección Museo Histórico Saavedra

Moneda Argentina.

Acuñada en la Casa de la Moneda en Potosí. 1813.

Anverso: Sol radiante de 32 rayos.

Inscripción “Provincias del Río de la Plata”  
con rosera de seis pétalos al pie.

Reverso: Escudo Nacional sin sol  
(sello de la Asamblea del Año XIII).

Inscripción: “En Unión y Libertad”.

En 1813, Belgrano está al frente del Ejército del Norte queriendo vencer a los realistas en Alto Perú y llegar a Lima. En sintonía con este espíritu, el acta de la Asamblea del 31 de enero se traduce al quechua, aymara y guaraní para que los pueblos originarios tuvieran conocimiento de sus disposiciones.

Su nombre impregnó toda una década de nuestra historia y la cuantiosa historiografía americana da cuenta de su abnegación, de su carácter apasionado y de su alto nivel moral.



Colección Museo Histórico Saavedra

Acuarela. Escudo Argentino. Copia del existente en el Museo Histórico, creado por la Asamblea del Año 1813.



## DECRETO.

La Asamblea general sanciona el decreto expedido por la Junta Provisional Gubernativa de estas provincias en 1.º de setiembre de 1811, relativo á la extincion del tributo, y ademas derogada la mita, las encomiendas, el yanacozgo, y el servicio personal de los indios baxo todo respecto, y sin exceptuar aun el que prestan á las iglesias, y sus parrocos, ó ministros; siendo la voluntad de esta Soberana Corporacion, el que del mismo modo se les haya, y tenga á los mencionados indios de todas las provincias unidas por hombres perfectamente libres, y en igualdad de derechos á todos los demas ciudadanos que las pueblan, debiendo imprimirse, y publicarse este Soberano decreto en todos los pueblos de las mencionadas provincias, traduciendose al efecto fielmente en los idiomas Guaraní, Quichua, y Aymará, para la comun inteligencia. Buenos-Ayres 12 de marzo de 1813. = *Dr. Tomas Antonio Valle*, presidente = *Hipolito Vieytes*, secretario. = Es copia. = *Dr. Bernardo Velez* secretario de el gobierno Intendencia.

## AYMARA.

Apu camachiri quelcañaca chirí acataque marcanacam asquihampataqui sumachaccaña pataqui iscaamsa achamza máa cuscaña-taqui. = Hamavtana ichauruna amtapge Camisateg naira hillirinaca aca naira quimsa mara camachirinaca uca taque marcanaca, ichastiguasitaraquipi amtapge camisatejanaira Justicianaca camachicjaana uca mara quipi ichaasti amtapge camachipge taque guaguapam, Guaguapataquisa aparata cancanipataqui guinayamguinanpataqui tributustaque pacha marcanacam aparatagua Mittas cedula sat sutini ucaasa aparatarauigua iglesianacasahaque sirvirinacasa, ni chachasa, ni guarimisa sibempaguaquisiti encomiendasatsutini aparatarauigua hanigua subdelegadocunasa ni curacanacasa haqueque sirvinaracasa uchapachaniti quinaipecpataqui aparatagua, ianacunanacasa vraquenaca sirvinasa aparatarauigua; guannaman guaguapataqui unanchapgam humana-casa yaticpam iatichausim guaguanacam guaguapataquisam taquepachataque aparatagnacanqui hucama guaquequelca uchata taque tata curanacasa hilirinacmasa yatipa: taque Huquenacasa camisateja biguasana-campi mayaqniinigua taque camachirinacsasa camisateja gueracochinacasa camachirinaca bichauruta acoatoqueru guinaypachataqui umanacaasa libertanipactapi Aqquesa Gneracochasa mayaquipigua cus-cagua guarimisa, chachasa aca camachiristi ichaurupii quelca ichauraqueacañacam iscañsa achansa iatipachanipataqui. Aca marca Buenos-Ayrestuvnca payani uruna marzo pacsina Maransa guaranca quinsa calleo pataca tunca quinsa uruna. = *Tomas Antonio Valle* taque Asamblea Suntini Camachiri = *Hipolito Vieytes* secretario. *Sutini. Es copia. Dr. Bernardo Velez.*

Decreto de la Asamblea General Constituyente del Año XIII.

Derogación de la mita, encomiendas y yanacozgo. Imprenta de Niños Expósitos. 12 de marzo de 1813.



Tucuy Llactacunamanta acillas-  
ccas Jatuchec Yayaspac Checcam  
Tataspacri Asamblea general cons-  
tituyente sutuoc tantacupa cay pun-  
chaypi quelccarcancu Ccamachisca  
cimi ccatucta=Queparin cunam  
punchaymanta unanchasca cama-  
chisca simi Quelcasca Jatun Justi-  
ciaraycu Junta provisional niscca cay  
uma Llactamanta ñaupac punchaypi  
iscon quillamanta guaranca pusac  
pachac chunca vñuoc Guatapi, pi-  
tispa tributusta, astaguanrri Quechus-  
ccata Jaquem Mittata, Encomiendas-  
ta, Yanaconasta, Ccasi serviciota-  
guam ama conancupac Iglesiasman  
curasman, subdelegadosman, Casi  
quesnintumanpis: Caspa Munay-  
nim, cay Apu Asamblea, Quiqui-  
llantacmin, canancuta recsimancu-  
ta niscca runacunata tucuy vna  
Llactasmanta Ccatisraycu Sumac  
Quespiscas, cusca atiyñincupi Tu-  
cuy Llacta Masis nincuan paycu-  
naguan Caysacta; Cayri Apu Ca-  
machisccam Cimita Quelccachum,  
caparicuchum Tucuy Llactaspi, Ja-  
tum vmampiguam churacupa cha-  
ypas quiquillanta Guarani cimi  
Quesguapi Aymarapiguam, Tucuy  
yachanancupac. Jinatam Apenca  
vnanchasccata pichus Asamblea su-  
timpit tucuyta camachin Supremo  
Poder Ejecutivo niscca Camachi-  
nampac Rurachinanpapis. Buenos-  
Ayres chunca iscanuoc punchapi  
quinsa quillapi Guaranca pusac pa-  
chac chunca quinsayoc Guatapi.=  
*Tomas Antonio Valle* presidente Su-  
tuo.=*Hipolito Vieytes*, secretario.  
Quelccac, Sinchec Atum tupac Ca-  
machecman cay vna Llactamanta=  
Quiquillan Quelccasca.=*Dr. Ber-  
nardo Velez*, secretario de el go-  
bierno Intendencia.

Mburubichabeté ñemoñongusú-  
pe oporoquaitaba opacatu Yosúamo  
haé taba pábé mbia peteippe oñoi-  
rubaerehe, Asamblea general cons-  
tituyente yaba, Aba pabengatupe  
oiqua uca áng yquaitaba catupirí.  
Yyipíberamo, co araguibe ohecobo-  
ña acó quaitaba omboybibaecue ca-  
pitanguásu Roí ambae ohasabaecue  
1811 setiembre ñepiruarape. Mara-  
move oiquaipemee beihagua Aba-  
raycueri tributo yaba, ni mita, ni  
encomienda ababeupe. Upeichabé  
ababé tembiguairamo oyapobeiha-  
gua Aba amo, ni tupa óga: ni paya-  
bare: ni mburubicha: ni abatetiroa  
emonaabe co mburabichabeté gue-  
mimbotaurupi oiquauca opacatu  
mbiapabeupe, abacuera opacatu áng  
guibe, abapoguiritequarey catupi-  
riramo opitahaba opa caraiambuac-  
uerani, ~~Hacitacabe~~ oyecoliu yo-  
yahagua aco tecopisiro moñangaba  
caraicuera tabaigua papé oguereco-  
barehe. Corire, opa áng quaitaba  
toyeyabapi quahape, hae, papenga-  
tu reinduharamo oicohagua. Aba-  
cuera opacatu ñeepipe tomboyehu-  
uperamibe, opa aba tetiro oiqua ha-  
gua, taba opacaturupi toñehenduca.  
Upeichacatu toiquaa capitandusú,  
Supremo Poder Ejecutivo ehá, om-  
buaye catupirihágua áng orequai-  
taba pabengatu = Buenos--Ayres  
marzo 12 de 1813.=*Dr. Tomas  
Antonio Valle*, Presidente.=*Hipoli-  
to Vieytes*, secretario.=Al Supremo  
Poder Ejecutivo de estas Provin-  
cias.=Es copia.=*Dr. Bernardo Ve-  
lez*, secretario de el gobierno Inten-  
dencia.



## Bibliografía

Mitre, Bartolomé, Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina, Tomo 1, Buenos Aires, Ed. Félix Lajouane, 1887.

Palacio, Ernesto, Historia de la Argentina, Tomo 1, Buenos Aires, Ed. A. Peña Lillo, 1960.


Belgrano: Arquetipo de Civilizador y de Soldado, Conferencia pronunciada por Prof. Aníbal Jorge Luzuriaga, Presidente del Instituto Nacional Belgraniano, el 25 de septiembre de 1998.



espacio publicitario

[editorial.asinppac@gmail.com](mailto:editorial.asinppac@gmail.com)





Textil Andino  
(detalle).

# INVESTIGANDO EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

del Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti”

Ammirati, Gabriela; Reynoso, Alejandra; Estevez, Juan Manuel.  
Integrantes del Área de Arqueología, Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti”,  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.



**Resumen:** En este artículo presentamos distintas vías de investigación que se desarrollan en el Área de Arqueología del Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” para abordar el estudio del patrimonio arqueológico. Se pone énfasis en la indagación documental considerando que aporta información relevante para estudiar las trayectorias históricas de las colecciones, y en la aplicación de técnicas analíticas que aportan datos sobre la materialidad de los objetos y su estado de conservación. Consideramos que el estudio de las colecciones arqueológicas del Museo desde múltiples líneas de investigación genera datos que en muchos casos se complementan, contribuyendo a la puesta en valor y preservación de este patrimonio como construcción sociocultural.

**Palabras clave:** Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti”; Patrimonio arqueológico; Investigación documental; Técnicas analíticas; Puesta en valor y preservación patrimonial.

## Introducción

El Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” es una institución dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue fundado en el año 1904 con el objetivo de promover la investigación, la enseñanza y la difusión de la arqueología y etnografía.

Juan Bautista Ambrosetti, quien previamente a la fundación del museo se desempeñaba como profesor de la cátedra de Arqueología Americana, consideraba importante que la facultad contara con un museo que albergara colecciones antropológicas, que permitiera a los alumnos el acceso directo a los materiales, especialmente de origen sudamericanos, en la búsqueda de comprender la prehistoria de nuestro territorio. Es así que, a instancias de Ambrosetti (quien se convertiría en el primer director de la institución) y luego de varias tratativas, en abril de 1904, el Decano de la Facultad, Miguel Cané y el Secretario Rafael Castillo, establecen la fundación del Museo, sobre la base de los siguientes artículos:

- 1°: Fundar un Museo de Etnografía
- 2°: Este Museo se formará por medio de compras y de donaciones
- 3°: El Decano solicitará por la vía que corresponda, de los gobiernos de la Nación y de las provincias, un ejemplar de cada uno de los objetos etnográficos, que tuvieran repetidos en sus colecciones.<sup>1</sup>

En la actualidad el museo resguarda, distribuido en tres áreas de colecciones, un patrimonio de alrededor de ciento veinte mil objetos, formado a

través de donaciones, excavaciones arqueológicas realizadas por la institución desde el año 1905 hasta la década de 1950, intercambios con otras instituciones y compras. Además, en 1947 el Museo recibe a modo de traspaso por parte del Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia” (MACN), numerosas colecciones arqueológicas, etnográficas y de antropología biológica.

## Las colecciones del Área de Arqueología

El patrimonio del Área de Arqueología asciende aproximadamente a unas ochenta mil piezas y está constituido por objetos de diversas materialidades, elaborados por distintas sociedades abarcando un extenso lapso temporal. Las colecciones reúnen materiales de distintas regiones del mundo, destacándose las de Argentina.

En la actualidad, el Área tiene como objetivos gestionar, preservar, organizar, investigar y comunicar al público general y especializado el acervo arqueológico de la institución. Las actividades que desarrolla son la conservación preventiva, el aporte de documentación e información arqueológica para acrecentar el inventario, la elaboración e implementación de protocolos y la atención de investigadores, docentes y estudiantes que solicitan consultar el acervo. Para cumplir con estas tareas es fundamental la investigación de las colecciones desde distintas vías y disciplinas.

En este trabajo presentaremos algunos abordajes de investigación vinculados con la

<sup>1</sup> Archivo Histórico de la Universidad de Buenos Aires “Presbítero Antonio Sáenz”, Fondo Rectorado, G4-1-41; RUBA, 1904, pp. 271-272.



indagación documental y con la aplicación de técnicas analíticas, acercamientos que permiten profundizar el conocimiento de nuestro patrimonio.

## Indagación documental

El criterio de organización e investigación general del Área de Arqueología está basado en la colección como unidad de análisis, definiéndola como un conjunto de materiales que comparten fecha de ingreso y forma de adquisición. Entendemos que las colecciones están constituidas no sólo por los objetos sino también por su trayectoria histórica y significados socioculturales, conformando entidades dinámicas en constante transformación.

Es así que la indagación documental para la recuperación de información contextual es un aspecto clave para reconstruir la historia de las colecciones arqueológicas de la institución. Muchas de ellas ingresan al ámbito museológico durante el siglo XIX (por ejemplo, aquellas provenientes del MACN), por lo que esta formación temprana de colecciones exige muchas veces mayor esfuerzo para su investigación.

Si bien cada colección demanda sus propios ámbitos de indagación, en líneas generales los repositorios documentales a los que recurrimos con el fin de contextualizar distintos aspectos de la formación de las colecciones son: Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico, Archivo General de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Archivo Histórico de la Universidad de Buenos Aires “Presbítero Antonio Sáenz” y Archivo Histórico del Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”.

Investigar las colecciones como conjunto, o particularmente los objetos que las conforman, a través de diversas fuentes documentales, permite reconstruir los derroteros sufridos por éstas en la vida previa a la entrada a la institución, como también dentro del museo. De esta manera, no solo es fundamental trabajar con los repositorios documentales, sino también con distintas fuentes que “hablen” sobre el patrimonio en cuestión. Por esta

razón, consultamos además bibliotecas especializadas, hemerotecas y trabajos de investigación realizados con el patrimonio, ya sea de características arqueológicas, antropológicas, de arte, conservación, museológicas o de otro tipo.

## Técnicas analíticas

Otra línea de investigación que llevamos adelante es la implementación de técnicas de análisis que proporcionan información sobre la materialidad y conservación de los objetos. Actualmente este acercamiento se desarrolla dentro del proyecto de investigación denominado *Aplicación de técnicas analíticas como sustento de la investigación, conservación y puesta en valor de las colecciones del Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti”*<sup>2</sup> (Ammirati, et al., 2018a; Berón et al. 2018).

Presentamos aquí análisis efectuados sobre objetos arqueológicos aplicando distintas técnicas analíticas. Se priorizó la implementación de métodos no destructivos con equipos portátiles, permitiendo realizar estos estudios sin trasladar los objetos fuera del museo. También se practicaron análisis que requirieron la toma de mínimas muestras.

Las técnicas empleadas fueron:

- Técnicas analíticas no destructivas con equipos portátiles: Fluorescencia de rayos X y Radiografías digitales de imagen directa.
- Técnicas fotográficas especiales: luz rasante, UV e infrarrojo.
- Análisis que requirieron la extracción de micromuestras: Microscopía óptica.

La metodología implementada buscó la integración de diversas técnicas analíticas para obtener información complementaria sobre los objetos y aportar al estudio de las colecciones a las que pertenecen (Ammirati et al., 2018b; Marchegiani et al., 2018).

Se aplicó la técnica de fluorescencia de rayos X (FRXp) para obtener datos preliminares sobre la composición química elemental de las aleaciones utilizadas en la producción de piezas de bronce del NOA y del antiguo Egipto (estudios realizados por

<sup>2</sup> ANPCyT PICT 2015-1394, dirigido por la directora del Museo Etnográfico, Dra. Mónica Berón.



Figura 1  
Análisis de FRXp sobre  
textil andino (N° 34984).



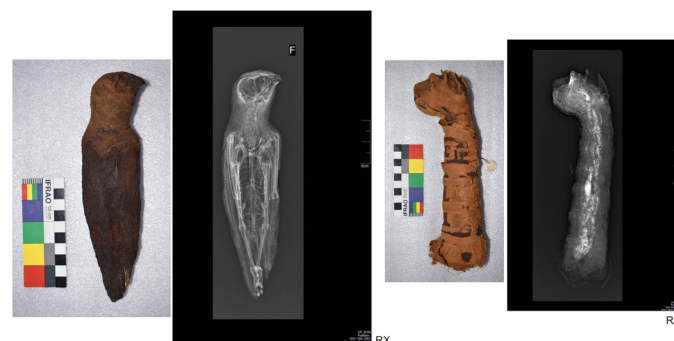
Fotografía Área de Arqueología, Museo Etnográfico.

la Mg. María Teresa Plaza, University College London). Los análisis exploratorios de FRXp sobre las esculturas metálicas egipcias indican la presencia de Cu-Pb-Sn en algunas y Cu-Pb en otras (Plaza 2017); mientras que los realizados sobre algunos discos metálicos del NOA permiten abordar problemáticas de autenticidad.

También, se empleó esta técnica para investigar la presencia de elementos nocivos, por ejemplo pesticidas sobre textiles del área Andina, dos momias de animales egipcios y un instrumento musical del NOA (estudios realizados por Marta Maier y Eugenia Tomasini, Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF) (Figura 1). Actualmente estamos abocados a la interpretación de los resultados obtenidos.

Por otra parte, se realizaron radiografías digitales de imagen directa para observar características de la estructura interna de diversos objetos. Con esta técnica se examinaron estatuillas incaicas de metal, discos metálicos e instrumentos musicales del NOA y objetos procedentes de Egipto como la tapa de un ataúd de madera y los dos fardos funerarios de animales, uno en forma de gato y

otro en forma de ave (imágenes efectuadas por el médico veterinario Martín Gaggiotti, Universidad Nacional de La Plata). Las radiografías mostraron objetos macizos, huecos, otros con estructuras internas y detalles relacionados con las técnicas de manufactura. Teniendo en cuenta la existencia de falsificaciones actuales y de época (Ikram, 2012), consideramos relevante conocer el contenido de los fardos mencionados. Las



Fotografías Área de Arqueología, Museo Etnográfico.

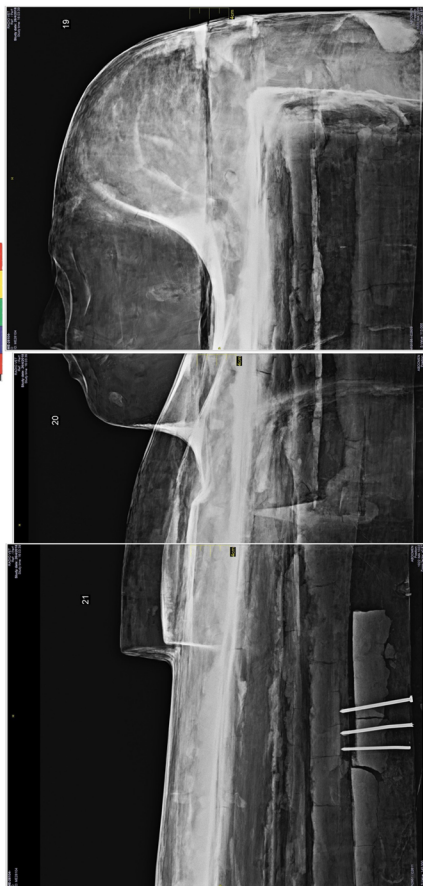
Figura 2  
Momias de animales en forma de halcón y gato  
(N° 1896/3552). Examinación a través de radiografías  
digitales de imagen directa (RX).



Figura 3  
Vista lateral y detalles  
de la tapa externa de  
ataúd egipcio  
(Nº -28104-).  
Examinación por  
radiografías digitales de  
imagen directa (RX).



RX



RX



Figura 4

Detalle de la tapa externa de ataúd egipcio (Nº -28104-). Examinación a través de fotografía infraroja (IR).



Fotografía Área de Arqueología, Museo Etnográfico.

IR

imágenes mostraron que el interior de una de las momias contiene restos esqueléticos de un ave, mientras que la momia con forma de gato presenta restos mineralizados aún indeterminados (Figura 2).

El examen radiográfico de la tapa del ataúd brindó información sobre la técnica de manufactura, estructura interna y materiales constitutivos, identificándose clavos metálicos probablemente de restauraciones realizadas en la primera mitad del siglo XX (Figura 3).

También la tapa del ataúd fue examinada a través de fotografías con luz rasante, UV e infrarrojos, que aportaron información sobre el estado de conservación y los deterioros presentes, tanto estructurales como de su capa de imprimación y pictórica (Figura 4).

Finalmente, se realizaron análisis que requirieron la extracción de micromuestras, estudiándose a través de microscopía óptica fibras textiles de los envoltorios de los animales momificados (análisis realizados por Laura Martínez y Laura Gelabert, Instituto Nacional de Tecnología Industrial, área Textiles). El estudio indicó que los textiles corresponden a lino y que se encuentran muy dañados en su estructura (Martínez y Gelabert, 2018).

Los resultados obtenidos a partir de la aplicación de estas técnicas analíticas constituyen avances preliminares de un

proyecto amplio y a largo plazo, que se profundizará con la identificación taxonómica de restos botánicos y animales, análisis químicos de pigmentos y residuos orgánicos, dataciones y tomografía computada, entre otros.

## Conclusiones

Los trabajos de investigación que se están desarrollando en el Área de Arqueología del Museo Etnográfico, como la indagación documental y el estudio de la materialidad de los objetos, buscan hacer un aporte significativo para la gestión, conservación, documentación y comunicación del acervo arqueológico de la institución.

La implementación de un proyecto de investigación de colecciones, que pueda desarrollarse de manera sostenida e interdisciplinariamente, contribuye en definitiva a la puesta en valor y preservación del patrimonio.

### Agradecimientos

Ignacio Legari del Archivo Histórico del Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia".

Marisa Scarafoni del Archivo fotográfico y documental del Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti".

Raúl Robles del Archivo General de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Lucía Wisnieski del Archivo Histórico de la Universidad de Buenos Aires "Presbítero Antonio Sáenz".

María Teresa Plaza de la University College London.



## Citas

Ammirati, G.; Cohen, S.; Di Lorenzo, S.; Elías, M. A.; Estévez, J. M.; Jeria, V.; Marchegiani, M.; Reynoso, A.; Scarafoni, M. I.; Spoliansky, V.; Veneroso Centurión, F.; De Stéfano, J.; Zuccala, K. y Díaz, I. (2018a). Proyecto de aplicación de técnicas analíticas en las colecciones del Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti" (FFyL, UBA). En: Libro de Resúmenes extendidos, VII Congreso Nacional de Arqueometría Argentina, pp. 414-416.

Ammirati, G., Estevez, J. M., Marchegiani, M., Reynoso A. (2018b). Utilización de técnicas analíticas para el estudio de objetos arqueológicos del Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti". En VI Encuentro Internacional de Conservación y Restauración.

[https://docs.wixstatic.com/ugd/331d48\\_ba2a7b9f331c4472887c9d93289fe480.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/331d48_ba2a7b9f331c4472887c9d93289fe480.pdf) (Acceso: 15 de marzo, 2019)

Berón, M.; Abbatizzi, M.; Ammirati, G.; Cohen, S.; Di Lorenzo, S.; Elías, M. A.; Estevez, J. M.; Jeria, V.; Marchegiani, M.; Reynoso, A.; Scarafoni, M. I.; Spoliansky, V.; Veneroso Centurión, F.; De Stéfano, J.; Zuccala, K.; Díaz, I. (2018). El patrimonio del Museo Etnográfico "J. B. Ambrosetti" (FFyL, UBA) como fuente para la investigación multidisciplinaria. En Congreso Sudamericano de Museos Universitarios, Los Museos Universitarios en el Siglo XXI. Secretaría de Extensión, Cultura y Bienestar Universitario, Museo de Psicología Experimental "Dr. Horacio G. Piñero", Facultad de Psicología, Universidad de

Buenos Aires. Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2018.

Ikram, S. (2012). Creatures of the gods: animal mummies from ancient Egypt. *Anthronotes*, 33(1), 1-5.

Marchegiani, M., Reynoso, A., Ammirati, G. y Estévez, J. M. (2018). La aplicación de técnicas analíticas para el estudio y conservación de las colecciones egipcias del Museo Etnográfico "J. B. Ambrosetti". En J. Sellés Martínez (Ed.), 1ª Reunión Internacional Intersecciones Ciencia, Arte y Patrimonio (pp. 63-66). Buenos Aires: Instituto de Micología y Botánica Ediciones.

Martínez, L. y Gelabert, L. (2018). Informe técnico sobre muestras textiles del Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti", FFyL, UBA. INTI Textiles. Informe al Museo Etnográfico. Manuscrito inédito.

Plaza, M. T. (2017). Análisis de fluorescencia de rayos X exploratorio en piezas metálicas almacenadas en el Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti", FFyL, UBA. Informe al Museo Etnográfico. Manuscrito inédito.

RUBA (1904). Ordenanza sobre creación de un Museo de Etnografía. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año I, Tomo I: 271-272. Buenos Aires.



espacio publicitario  
editorial.asinppac@gmail.com



Revisión  
organoléptica y  
técnica sobre  
obra de arte.

# LA OBRA DE ARTE FRENTE AL PERITO

## la falsificación en la historia del arte

por Gustavo Perino



**Resumen:** Hablar de peritaje de obras de arte es siempre un asunto polémico, aun siendo una actividad centenaria, la actividad del “*Connoisseur*” (conocedor) comenzó a ser discutida en el siglo XVIII y fue a partir del siglo XX que se organizó interdisciplinariamente obteniendo una mayor visibilidad y estructura académica en nuestro siglo. Conozca por qué esta antigua profesión ha sido ignorada sistemáticamente por la historia del arte y cuáles son los desafíos que enfrenta en un mercado donde se estima que el 30 o 40% de las obras de arte son falsas o están mal atribuidas. Aquí la primera entrega de una apasionante historia sobre ciencia y arte.

**Palabras clave:** Pericia de arte; Peritaje de arte; Mercado de arte; Coleccionismo; Autenticidad; Falsificación.

## Introducción

Los continuos esfuerzos que las instituciones y personas involucradas en la protección del patrimonio realizan, tienen como objetivo la preservación de los bienes culturales como parte de nuestra memoria, la cual es parte de nuestra cultura y que nos identifica como pueblo, nos hace sentir parte de una comunidad. Independientemente del lugar del planeta donde nos encontremos, miles de personas trabajan sin pausa en la protección de los bienes culturales. Historiadores, conservadores, arqueólogos, museólogos, restauradores, profesores y decenas de profesionales asociados forman equipos interdisciplinarios que celan por la protección del patrimonio cultural. No obstante, todo eso tiene sentido cuando el bien protegido es debidamente identificado y clasificado como original. Momento en el cual la función del perito de arte se vuelve esencial.

Los peritos de arte son responsables por las investigaciones concernientes a los hechos que dieron origen a las piezas estudiadas e intentan determinar su autenticidad. El trabajo es complejo e involucra todos los profesionales mencionados arriba y también incorpora el mundo científico, mediante las herramientas tecnológicas disponibles para aportar información fiel sobre el origen y composición de los materiales que componen los bienes culturales. En un mundo donde se estima que el 30 o 40% de las obras de arte son falsas o están mal atribuidas, esta tarea cobra más complejidad aún.

La obra de arte frente al perito es una aproximación al mirar específico de los especialistas

que están involucrados en las pericias de arte, siempre haciendo referencia a pericias académicas, interdisciplinarias y con comprobación técnico-científica.

Entender el complejo mundo de las falsificaciones y las herramientas para combatirlas es el primero de los pasos para integrar profesiones que, por siglos, nunca han dialogado.

El tema de “Pericia de arte” no es nuevo, nos remontamos al siglo XVII, cuando comenzaron las primeras actividades formales de los conocedores (“*Connoisseur*” en Francés). Durante siglos, el conocimiento estuvo cautivo a los especialistas que trabajaban en el área. En el inicio del siglo XXI, con la revolución tecnológica de la información, este conocimiento comenzó su verdadera expansión. Surgieron las primeras carreras académicas, los primeros congresos como Authentication in Art en Holanda e ICAE – International Conference Artwork Expertise que establecieron un marco de discusión para la actividad y la interrelación con otras profesiones.

El trabajo realizado por el autor desde 2012 y la investigación permanente en procesos y herramientas para dilucidar los casos, llevó a la preparación de cursos y entrenamientos direccionados a las personas que trabajan en el área y que nunca han recibido información sobre cómo observar críticamente una obra, cuestionando su autenticidad.

En el contexto donde existe una gran necesidad de identificación correcta de las obras de arte, este material viene a ofrecer un poco de luz sobre el asunto y abre la puerta a un conocimiento, hasta ahora, ignorado por la mayoría.



## Parte 1

### Peritaje y lucha contra la falsificación

#### La falsificación en la historia del arte

Desde que tenemos registro de nuestra historia, existen testimonios de casos de falsificación de obras de arte, joyas y todo tipo de objetos que puedan ser comercializados. Desde papiros egipcios en el Museo de Estocolmo hasta el propio Arquímedes de Siracusa, que ofició de perito orfebre del Rey Hierón en el año 287 A.C., tenemos ejemplos de actividades de los conocedores en la materia, que ayudaron a descubrir la verdad.

El trabajo del perito es esencialmente descubrir la verdad. Más allá de sus motivaciones, el perito busca las evidencias en los hechos y, con ayuda de la ciencia, determina y reconoce (en este caso) piezas de arte.

Tenemos grandes ejemplos de enigmas como *La virgen de las rocas* de Leonardo Da Vinci, una de ellas en el Louvre, datada 1483-1486, y la otra en la National Gallery de Londres, datada 1485-1486. El misterio lleva cuatro siglos y no hay proyecto de descubrir cuál es la original y cuál es la copia. Probablemente precisemos de un caso como “La polémica de Dresde de 1871”, en que se estableció el método comparativo para las obras de arte.

De esta obra existen dos piezas, una en la ciudad de Dresde y la otra en Darmstadt. El cuadro de Darmstadt es la obra original de Holbein y fue realizada en 1526, la otra pieza, es una copia efectuada en el siglo XVII por el pintor Bartolomeu Sarburg.

En el comienzo de 1871 se estableció un congreso en Dresde sobre la discusión de llevar al máximo el método del examen artístico. Mediante el método comparativo, ambas piezas fueron estudiadas por especialistas.

Se reunieron 46 obras del artista para ser base de comparación y, después de una exhaustiva revisión, 32 de ellas fueron excluidas dejando solo 14 como obras testigo. Las dos piezas fueron comparadas entre sí, la pieza de Dresde era la más famosa y la principal obra del museo, hasta la población participó de este peritaje público.

Se concluyó que la copia de Sarburg fue un pedido de Catalina de Médici en los años 1636-1638, el pedido incluía que la firma sea la del famoso y renombrado Holbein.

<sup>1</sup> Udo Kultermann, Historia de la Historia del arte. 1996 Capítulo 13. Ediciones Akal.



Original de Holbein.



Copia de Bartholomäus Sarburgh.

La polémica de Dresde 1871<sup>1</sup>:

“*Madonna des  
Bürgermeisters Meyer*”

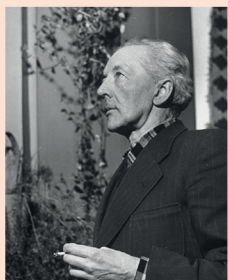
Autor: Meyer de Hans  
Holbein, el Joven.



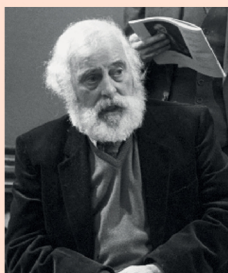
El resultado del estudio fue: El ejemplar de Darmstadt de la Virgen de Holbein es indudablemente auténtico; en la cabeza de la virgen y el niño existen importantes intervenciones que taparon el estado original de la pieza; por el contrario la pieza de Dresde no tiene señales de intervención de la mano del artista según consta en los registros; por otro lado, una consulta popular se llevó a cabo sobre el asunto y determinó que, según la opinión pública la obra más famosa sería la original, toda la población consultada estaba inmersa en los intereses de Dresde, los especialistas involucrados que concluyeron lo contrario, recibieron ayuda de peritos extranjeros y finalmente pudieron determinar que la pieza de Darmstadt era la obra original del artista. Este caso fue un gran acontecimiento en la historia de la pericia en arte, fue establecido el método comparativo como método de peritaje.

## Grandes falsificadores

En este contexto, los falsificadores tienen una gran ventaja: la extraña aceptación por una parte de la opinión pública. Aparentemente muchas personas piensan que falsificar arte no es tan grave como otros delitos. Una visión miope de un flagelo que mueve seis mil millones de dólares anuales según el FBI. Vamos a mencionar algunos de los más famosos:

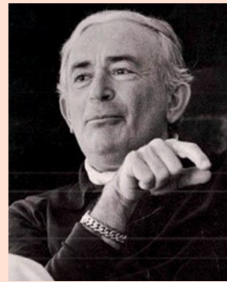


**Han Van Meegeren:** el mayor falsario del siglo XX. Falsificó obras del artista Johannes Vermeer. Dentro de la prisión tuvo que demostrar que fue él quien falsificó las obras ya que la pena por ser falsificador era menor que el castigo por ser espía.



**Tom Keating:** Falsificó más de 2000 obras de arte de más de 100 artistas famosos. Estuvo poco tiempo en prisión y luego se transformó en un "artista" presentador de televisión en Inglaterra.

Getty Images



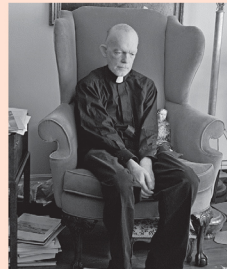
**Elmir De Hory:** Falsificó más de 1000 obras de arte de grandes artistas. Circulaba por Buenos Aires durante sus mejores años de *marchand* en un Rolls-Royce y su monóculo de oro. Sus obras están desparramadas por el mercado y muchas de ellas ya valen millones por ser falsificaciones de él.

Getty Images



**Tom Myatt:** Falsificó más de 200 obras de arte de Picasso, Braque, Giacometti, Monet y Renoir. Fue preso en 1995, pero salió un año más tarde de la prisión convirtiéndose en un famoso presentador de televisión.

Getty Images



**Mark Landis:** Durante décadas realizó donaciones de obras de arte a museos y galerías en los Estados Unidos, pero en realidad las obras que donaba eran falsificaciones creadas por él mismo. Nunca fue procesado porque nunca vendió una obra. De esta manera no cometió un delito.

Imitar la forma y el diseño es complejo, realizar una obra digna de engaño requiere que la misma tenga detalles maestros de las obras originales, se tiene que tener un gran y profundo conocimiento del maestro que se intenta copiar. Si un falsario realiza más de 200 obras falsas de cinco diversos artistas y disímiles en técnicas y motivos, ¿Cuál será el grado de detalle y perfección en esas obras?

Esto constituye una buena noticia para los peritos e investigadores.

## Evolución y motivaciones

Algunas motivaciones de los falsificadores:

- Aprovechamiento de la fama y valor de mercado de un artista;
- Ausencia de controles técnicos para ingresar la obra al mercado;
- Disponibilidad de materiales y soportes que aparentan una mayor antigüedad;
- Facilidad para la falsificación de documentos y "provenance" (proveniencia);



- Circuito de ingreso de la obra falsa al mercado por medio de ventas públicas provocando la catalogación de esas obras;
- Alto costo de una pericia facilita la venta de obras menores falsificadas;
- Incremento del valor mediante la incorporación de una firma falsa a una obra auténtica.

### Pericia de arte, antecedentes

Para poder entender la situación actual de la pericia de arte, debemos introducirnos en el mundo de experiencias e historias sobre las personas que dejaron su huella, mediante conocimientos y criterios, para el futuro. La bibliografía es muy escasa, una de las motivaciones de la presente publicación es intentar hacer un rescate histórico a estos personajes: Los pioneros de la pericia de arte.

### Siglo XVII

**Italia:** Se acuña un nuevo término «*Conoscitore*», para definir al conocedor no académico, diferenciándolo de los profesores.



Giulio Mancini (Siena, 1558 – Roma, 1630).

Giulio Mancini escribe en 1620 el libro llamado “*Consideraciones sobre la pintura, el deleite de un gentil hombre noble*”. La obra está dividida en dos partes. En la primera describe biografías de grandes contemporáneos como Caravaggio y Carracci; en la segunda parte del libro, pretende otorgar elementos prácticos para conseguir diferenciar un original de

una copia, la creación y distribución de la obra dentro de una galería y realizar una distinción entre escuelas y fechas. Sin saberlo, el autor estaba describiendo las funciones del conocedor (“*Connoisseur*”) cien años antes de que se formalizara el uso de término.

Mancini decía: “Es necesario adquirir una cierta práctica en la cognición de la variedad de la pintura en relación a su tiempo, como lo tienen esos anticuarios y bibliotecarios que reconocen el tiempo de la escrita”. De esta manera realizaba una analogía fuerte con la literatura: observar las singularidades inimitables de las escrituras individuales y, aislando en las pinturas los elementos que son imitables, establecía un método de reconocimiento de las obras basado en la comparación y el estudio. “Si el autor de la copia no quiere imitar el estilo del maestro, será evidenciada una manera diferente y si quisiera copiarlo, será algo forzado y sin espontaneidad”.

Su constante referencia a las características de la lengua escrita de la época anticipa el fuerte vínculo que tendrá la pericia caligráfica con la pericia de arte en el Siglo XXI. Él hace una referencia clara al “desenvolvimiento”, “trazos”, “volteos”, “elegancia y rapidez en el ductus” (como se ejecuta la pincelada).

### Siglo XVIII

Año 1714. Se populariza el término *Connoisseur*: “Se refiere a un juez crítico de cualquier arte, un conocedor de las bellas artes, por lo tanto competente para juzgar sus producciones”, proviene de especialista en francés, (francés moderno *Connaisseur*), del viejo y conservador francés “*Conoistre*” que significa saber y del latín “*Cognoscere*” que significa conocer, reconocer, volverse familiar.

Inglaterra, 1719. El escritor Jonathan Richardson escribe los principios de la profesión de los conocedores en su libro “*The Connoisseur An Essay on the Theory of Painting*”<sup>2</sup> O *Connoisseur*, un ensayo sobre todo el arte de la crítica en su relación con las pinturas. Aborda honestamente todas las

<sup>2</sup> Richardson, Jonathan, *An essay on the theory of painting*. 1725 VIII, 279 p. London Printed for A. C. and sold by A. Bettesworth.



dificultades del arte de la pericia. En el segundo capítulo, trata la mano del maestro, y en el tercero y último, la forma de distinguir un original de una copia. Siempre existieron los detractores, en este contexto el pintor William Hogarth describió a los conocedores como personas arrogantes e ignorantes.

En esta misma línea de pensamiento en el año 1719, el crítico francés Padre Dubois consideró a los conocedores como un “error”, el error más grande después de la “tragedia y engañosa medicina”. Según sus propias palabras “El arte de adivinar el autor de un cuadro, reconociendo en él la mano del maestro es la falla más grande de todas las artes después de la medicina”<sup>3</sup>.

Italia, año 1781, Francesco Milizia (1725-1798), escribía y reconocía en su libro “El arte de mirar” la importancia del experto pero al mismo tiempo cuestionaba su falta de método claro de investigación. Una realidad que nos acompaña hasta nuestros días.

Él decía que muchas veces el conocedor “no sabe dónde mirar”. Su libro fue muy criticado por los principales artistas italianos, Milizia realiza una crítica estética al grabado, la pintura y la escultura de la época<sup>4</sup>.

El “Bello ideal” es escoger todas las partes bellas que ofrece la naturaleza, entonces de ahí crear un todo perfecto. La naturaleza es bella y las artes tienen como objetivo imitar a la naturaleza, de allí viene el término “bellas artes”, imitar e idealizar lo bello. El verdadero mérito es expresar lo que no se ve naturalmente. Según el autor, las artes debían agradar, entonces no servía imitar literalmente a la naturaleza. Las bellas artes es unir lo agradable a lo útil.

Milizia realiza una evaluación de las bellas artes basado en los conceptos de Unidad y Variedad que otorgan el complejo de relaciones llamada simetría. Algunas expresiones del autor son dignas de destacar:

*“Si el gusto es un juzgamiento rápido, en el cual todas las facultades del entendimiento conspiran, abrazando en sus comparaciones una multiplicidad de ideas, requiere de un genio desempeñado en cada una de ellas y acostumbrado a comprenderlas todas juntas. Es necesario adquirir el placer de haber visto mucho y comparado mucho, es necesario que todas las artes y ciencias se*

<sup>3</sup> Bazin, Germain, *História da história da arte*. 1989 I, 191 p. Martin fontes Editora.

<sup>4</sup> Milizia, de Francisco, *Arte de ver en bellas artes del diseño*, 1827 S. M. Imprenta real Madrid.



“The Connoisseur An Essay on the Theory of Painting” Jonathan Richardson.



Self portrait. William Hogarth.



se dispongan en ayuda mutua". (Milizia 1827 - 54).

*"Obras anónimas, ojalá que todas las esculturas, pinturas y grabados fueran anónimas. De esta manera serían mejor evaluadas y tendrían más cuidado en analizarlas, porque eso no sucede con obras que están firmadas, ellos buscarían su verdadero mérito sin preocuparse por las figuras o las firmas, sean verdaderas o falsas, darían el valor correcto a las obras sin considerar quien las ejecutó". (Milizia 1827 - 160).*

*"Sin saber cómo hacerlo, miran y nada ven que los autorice a decidir si el cuadro que tienen enfrente es bueno o malo, si es de Tiziano u Orbaneja, a qué escuela pertenece, si es una copia o un original. Porque ellos no ven nada, no entienden... ¿por qué ellos compran mesas viejas, cuadros restaurados y decorados de cobre? Quieren mostrar inteligencia, instrucción y buen gusto. ¡Cuánta vanidad y cuanta mentira!" (Milizia 1827 - 172).*

Milizia quería que los análisis sean profundos y que fueran realizados sobre la estética antes de juzgar el mérito de una pintura por su autor.

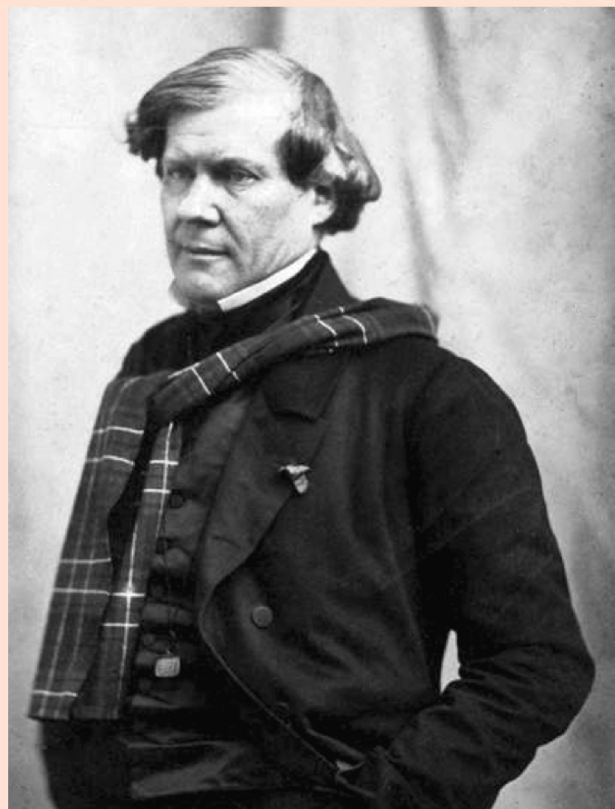
## Siglo XIX

Francia, año 1842. Théophile Thoré<sup>5</sup> (1807-1869), llamado también William Burger, fue quien descubrió a Vermeer y creador del término "Perito consejero". Funda la primera consultora de peritaje de arte llamada "La alianza de las artes", la primera consultora de peritaje de arte de la que se tiene registro.

Théophile Thoré-Bürger, fue un crítico de arte francés que llevó más lejos su republicanismo e involucramiento con el movimiento de 1848, a punto de tener que exiliarse al año siguiente, dividiéndose a partir de entonces entre Suiza, Inglaterra y Bélgica. Théophile Thoré-Bürger ya había estado preso un año sobre el gobierno de Luis Felipe, como mucho de sus contemporáneos, las cuestiones políticas signaron parte de su



Théophile Thoré-Bürger (1807-1869).



Paul Lacroix (1806-1884).

<sup>5</sup> Kern, Daniela, *Revivais "pluralistas" na historiografia da arte: Champfleury e os le nain, Thoré-Bürger e Vermeer*. 2012 EdUFOP.



[illegible]

<sup>7</sup> Biblioteca Nacional da França <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32718615p/date>

*Erreur.*

**BULLETIN**  
DE  
**L'ALLIANCE DES ARTS**  
SOUS LA DIRECTION  
DE PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB)  
ET  
DE T. THORÉ  
pour les sciences, lettres, arts, etc.

N° 1.  
25 Juin 1942.

**BULLETIN**  
DE  
**L'ALLIANCE DES ARTS**  
SOUS LA DIRECTION  
DE MM. PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB) ET T. THORÉ.

**AGENCE CENTRALE**  
POUR L'EXPERTISE, LA VENTE, L'ACHAT ET L'ÉCHANGE  
DES BIBLIOTHÈQUES, GALERIES DE TABLEAUX,  
collections d'art, etc.

Sous le titre d'*Alliance des Arts*, il s'est formé une Société composée de bibliographes, d'artistes et de capitalistes, pour améliorer et faciliter les transactions commerciales et autres qui concernent principalement les LIVRES et les TABLEAUX.

Cette Société, en créant un centre unique où viendront aboutir successivement toutes les relations utiles aux arts en général, se propose d'établir un lien commun, un intermédiaire indispensable, et, pour ainsi dire, une vaste association libre entre les personnes qui s'occupent de bibliothèques, de manuscrits, d'autographes, de galeries de tableaux, de collections d'art, et de tout ce qui s'y rattache à quelque titre que ce soit, dessin, peinture, sculpture, gravure, antiquités, armes, médailles, etc.

Elle offre donc des correspondants actifs et éclairés aux amateurs épars dans les différentes villes de la France et de l'étranger; elle enregistre, dans son *Bulletin* périodique, toutes les découvertes, tous les faits, tous les renseignements qui intéressent la bibliographie et les arts, auxquels, dès à présent, elle va prêter les ressources d'une grande publicité dans les principaux Journaux et Revues de Paris et des départements, de la Belgique, de l'Angleterre, de l'Allemagne, de l'Italie, etc.

Elle espère, au moyen de ses relations étendues et avec le secours de la presse, ouvrir de nouveaux et nombreux débouchés au commerce des LIVRES et des TABLEAUX, et en même temps augmenter considérablement le prix courant de ces objets par une meilleure rédaction des catalogues et par une intervention loyale, assidue, intelligente dans tous les soins et tous les détails des ventes publiques.

Son but enfin est d'enlever à l'ignorance et à la routine l'appréciation des LIVRES et des TABLEAUX; d'étendre sur une plus large échelle la vente aux enchères des objets d'art;

1



Viajó por Bélgica, Holanda y Alemania. Comenzó a descubrir en los grandes acervos artísticos obras aún no catalogadas, trabajó sobre una serie de artistas sobre los cuales no se disponía, hasta entonces, mucha información confiable.

Él sostenía que el conocimiento de “los viejos maestros” era esencial para aprender los aspectos más técnicos del arte: el lenguaje de las pinturas como había sido desarrollada a lo largo de los siglos.

Sobre el pintor Suizo Leopold Robert, él escribió un artículo en 1843: *“La pintura también tiene su lenguaje, o sea, sus propios medios de expresión, perfeccionado por los sucesivos esfuerzos de grandes hombres de tradición pictórica, es la parte técnica del arte la que debe ser estudiada”*<sup>8</sup>.

A partir de 1846, Thoré terminó gradualmente su participación en la Alianza de las Artes debido a las dificultades financieras del proyecto. En esa época, como ahora, la pericia de arte cuestiona el *status-quo* y toca muchos intereses. Más tarde, se involucrará en una tradición europea más amplia de investigaciones históricas, como podemos rescatar de este texto en su introducción a los Museos de Holanda - *“Musées de l’Hollande”*:

*“Es verdad que en Francia, recientemente fuimos tomados por la pasión por los viejos papeles. Reunimos, clasificamos, compramos, interpretamos todos los documentos que pueden ayudar a reencontrar una historia perdida. Nosotros la reencontraremos, después esos cavadores se transformarán en jardineros. En los países del norte, el mismo movimiento erudito. En Holanda y Bélgica, los archivadores y bibliófilos descubren todos los días trazos perdidos del pasado”* (BURGER, 1857).

Compartiendo el entusiasmo de su época por la investigación de fuentes primarias para la historia del arte, en 1856, en Amsterdam, Thoré-Bürger visita muchos acervos, lee documentos, observa obras mal identificadas con la ventaja de encontrarse aún en los lugares para cual fueron pensadas.

En 1858, se dedica a ese entonces desconocido pintor (Vermeer) en un pequeño capítulo:

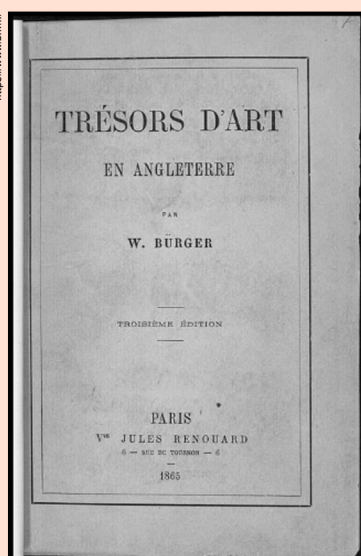
*“Él es un gran pintor, cuya biografía no es más conocida que aquella de Hobbema cuyas obras son aún más raras. Sabemos solamente que nació en Delft cerca de 1632, y es por eso que, con el fin de distinguirlo de sus homónimos, es llamado de Van der Meer de Delft (Delfsche van der Meer). Según Immerzeel, su verdadero nombre sería Jan Vermeer y habría sido alumno de Karel Fabricius. No hay ninguna prueba de eso, de todas maneras significaría poco, es preciso dejar ese Delfsche Van der Meer entre los ilustres desconocidos”*. (BURGER, 1858).

Thoré-Bürger intensificará sus investigaciones en los años siguientes y su resultado será publicado en 1866, en una serie de artículos dedicados a Vermeer en la *“Gazette des Beaux Arts”* (cf. BÜRGER, 1866a, 1866b, 1866c). En el primer artículo, con una dedicatoria para Champfleury, inicia el mismo con alusión al texto del amigo sobre los Le Nain, y al misterio que envuelve a aquellos artistas caídos en desgracia. A esa imagen agrega: “Van der Meer sería para nosotros un enigma, un pintor genial poco comprendido, merece una posición más honrosa en el canon artístico”.

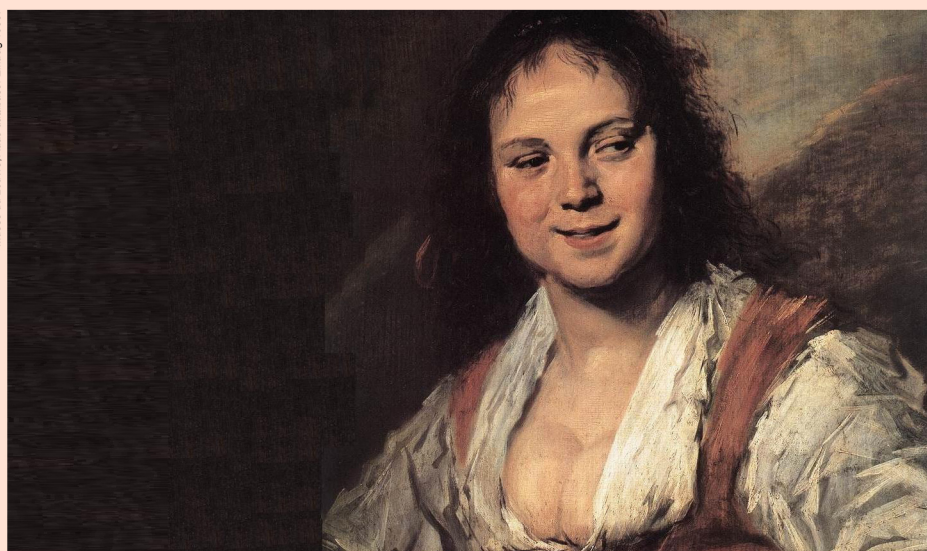
El conjunto de artículos se presenta como una narrativa, para nosotros emocionante, sobre el modo que Thoré-Bürger redescubrió el pintor, sus viajes a Holanda, la lenta definición de un perfil más nítido sobre el artista, el levantamiento del pequeño conjunto de obras, una tentativa de identificación precisa del pintor por medio del análisis de sus firmas. Vermeer no era el único pintor desconocido que interesaba a Thoré. Como bien lo demuestra Jowell (1974), Thoré-Bürger se comienza a interesar por Hals, en 1857, mencionándolo en los *“Trésors de l’Art en Angleterre”* (con el pseudónimo de William Bürger) y publica dos artículos sobre él en la *Gazette des Beaux-Arts* en 1868. Tal vez no por casualidad, el Louvre adquirió su primer Frans Hals auténtico *“Joven gitana”* un año después, en 1869.

<sup>8</sup> L’Institut national d’histoire de l’art <https://www.inha.fr/fr/thore-theo-phil.html>





Trésors de l'Art en Angleterre.



Frans Hals. *Joven Gitana*. 1630.

De esa misma forma, Thoré-Bürger transforma el olvido de este gran artista en un acto condenable:

*“Frans Hals es para Rembrandt así como Tintoretto es para Tiziano. La Inglaterra, por lo que parece no investigó mucho este maestro de la pintura, excéntrico y fogoso. En su primera obra en alemán, sobre las galerías inglesas, el Sr. Waagen cita solamente un retrato de Hals, junto al Duque de Devonshire; hay muchos otros, notoriamente junto a Lord Ellesmere hay un cuadro muy bonito, un retrato de mujer grabado en la Stafford Gallery”.* (THORÉ, 1865).

Realizó una exposición retrospectiva en 1866. Fue la primera ocasión en la que obras de Vermeer fueron expuestas. Thoré consiguió prestadas obras de diversos coleccionistas que él conocía, también hubo obras de su propia colección particular. De las once obras atribuidas a Vermeer en esa exposición, sólo cuatro se mantienen con la categoría de original en nuestros días. Mientras se realizaban estas actividades (exposición y monografías) la fama del artista crecía exponencialmente, lo que desencadenó en nuevas investigaciones realizadas sobre su vida y obra.

Thoré creó su propia colección de arte que, naturalmente incluía sus artistas descubiertos, Hals y Vermeer. Él acuñó por primera vez el término “Perito consejero” destacando la importancia del asesoramiento de un experto en la creación de colecciones.

## Siglo XIX

Alemania, año 1871. Se establece en la polémica de Dresde el método comparativo para evaluar obras de arte. Pocos años más tarde, serán publicadas en el mismo país los estudios realizados por el Italiano Giovanni Morelli<sup>9</sup> (1816-1891), cuando por primera vez, la observación de la motricidad fina en el estudio del arte fue mucho más allá de la simple evaluación y análisis morfológico imperante. Él compara el proceso de pericia de arte con la pericia forense, pero esos textos fueron inicialmente publicados en Alemania con el nombre “Ivan Lermolieff y Johannes Schwarz”. El anagrama de Morelli fue publicado de esa manera por cuestiones políticas. Ese ardil le duró poco tiempo hasta que se supo el verdadero autor. Esto ayudó a que sus críticos hablen del método como si fuera una fantasía.

Morelli decía que los museos estaban llenos de cuadros mal atribuidos. Devolver a la pintura su verdadero autor es una tarea difícil, sobre todo por la ausencia de firma o por el estado de conservación. Él sugería no basarse (como normalmente sucede) en las características más vistosas por lo tanto las más fácilmente imitables (el tradicional estudio morfológico).

*“Los ojos erguidos para el cielo de los personajes de Perugino, las sonrisas de los Leonardos y así sucesivamente. Por el contrario,*

<sup>9</sup> Ginzburg, Carlo, *Mitos Emblemas Sinais*. 1989, Companhia das Letras Editora.



es necesario examinar los pormenores más impensados, los menos influenciados por las características de la escuela a la cual el pintor pertenecía; los lóbulos de las orejas, las uñas, las formas de los dedos, las manos y los pies. (Ginzburg 1989 – 171).



Giovanni Morelli.

De esa manera Morelli descubrió y catalogó la forma de la oreja de Boticelli, la de Cosme Turá y tantos otros. Rasgos presentes en los originales y no en las copias realizadas por falsarios. Con ese método, propuso decenas y decenas de nuevas atribuciones en algunos de los principales museos de Europa, con frecuencia se trataba de atribuciones extraordinarias: en una Venus acostada conservada en la galería de Dresde, que pasaba por una copia de pintura perdida de Tiziano realizada por Sassoferato, Morelli identificó una de las pocas obras firmadas por Giorgione. Atribución que se mantiene hasta nuestros días.

A pesar de los grandes resultados, el Método Morelli fue muy criticado en la época, quizás por la arrogancia con la cual fue presentado, él era un acérrimo defensor del método menospreciando otros estilos de investigación. Posteriormente, fue juzgado como mecánico, groseramente positivista y cayó en parcial descrédito. No obstante, la mayoría de sus críticos usaban el método a escondidas.



El método Morelli será el primer gran paso para la pericia de arte.



*Venus dormida*<sup>10</sup> (1508-1510). Morelli atribuyó a Giorgione esta obra y su condición fue confirmada con métodos científicos en el siglo XX.

A Morelli no le importaban cuestiones estéticas, fue muy refutado por eso. El registraba asuntos fisiológicos. Según Wind<sup>11</sup> los libros de Morelli tienen una apariencia insólita, comparado con otros historiadores de arte. Los libros de Morelli están salpicados de ilustraciones de dedos, orejas, cuidadosos registros de detalles extraordinarios que evidencian la presencia de un gran artista, como un delincuente es encontrado por sus huellas digitales. Cualquier museo estudiado por Morelli cobra el aspecto de un museo criminal.

*“El conocedor de arte, es comparable al detective que descubre el autor de un crimen, basado en los indicios imperceptibles para la mayoría”.* (Wind 1963 - 53).

El autor Enrico Castelnuovo<sup>12</sup> describe en su obra *“La caja de cartón”* una escena en la cual Sherlock Holmes literalmente “Da una de Morelli”. El caso comienza exactamente cuando dos orejas cortadas son enviadas por correo a una señorita.

Además, su fama se extendía más allá de la literatura fantástica. La psicología moderna aceptaría las definiciones de Morelli, los pequeños gestos inconscientes revelan nuestro carácter más que cualquier otra actitud formal y cuidadosamente preparada por nosotros. Por eso

<sup>10</sup> Google Art & Culture <https://g.co/arts/MGwrbm8vRus2V7fo8>

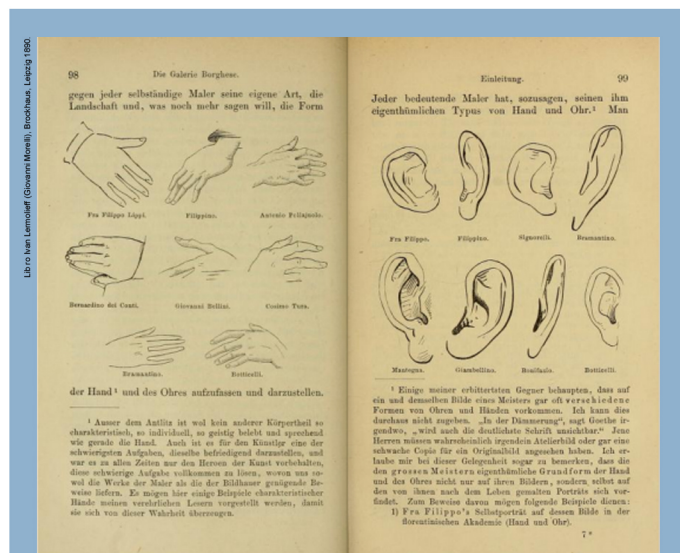
<sup>11</sup> Wind, Edgar. *Crítica del conocedor en Arte e anarquía* (1963), pp. 53–74 Adelphi Editora 1997.

<sup>12</sup> Enrico Castelnuovo, voce Attribution, in *Encyclopaedia universalis*, II, Paris 1980, pp. 780–783, tr. it. in Redazionale, Sull'attribuzione: la storia di Castelnuovo, in «Storie dell'arte.com», 4/8/2012.



él decía que la personalidad del autor debe ser buscada donde el esfuerzo de la persona es menos intenso. Hasta Sigmund Freud (1856-1939) escribió sobre Morelli y su método en una fase muy anterior a la publicación del psicoanálisis. En el famoso ensayo llamado “*El Moisés de Michelangelo*” (1913) en el comienzo del segundo párrafo el padre del psicoanálisis mencionó:

“...Creo que su método (Morelli) está estrechamente emparentado a la técnica de la psicoanálisis médica. Esta también tiene por hábito penetrar en las cosas concretas y ocultas a través de elementos poco notados o desapercibidos, de los más profundos refugios de nuestra observación...” (Freud 1913).



### Entre Morelli, Holmes y Freud

En los tres casos, se destaca el modelo de la semiótica médica, la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa en la base de síntomas superficiales. Muchas veces irrelevantes a los ojos del ego.

## Siglo XX

Estados Unidos, año 1900. Bernard Berenson (1865-1959), publica el libro “*Rudiments of connoisseurship: Study and criticism of Italian art*” en el que aplica el método Morelli, él fue uno de los conocedores de arte más famosos del siglo XX:

Sostenía que fundaba sus decisiones basado en los métodos de la percepción escritos por Dietrich Von Hildebrand e inventó una actividad denominada “*Adviser*”: Consejero artístico de millonarios americanos deseosos de crear sus grandes colecciones. Él nunca se entregó a la “detestable emisión de certificados, verdadera llaga de un mercado de arte que muchas veces tentó a los eruditos”. Tal como lo indica Gerardo Bazin, conservador y restaurador del Museo del Louvre, en su libro *Historia de la Historia del Arte*: “*Cuando alguien me presentaba un cuadro con un certificado de autenticidad yo le decía, no tiene sentido, puede llevarlo, es falso*”<sup>13</sup>. Este breve texto evidencia la exagerada arrogancia que, a veces, los funcionarios y eruditos de prestigiosas instituciones tienen respecto de sus colegas investigadores.

No es que la industria del certificado de obra de arte no sea un flagelo que nos acompaña hasta el presente, sino que el hecho de aprobar o reprobar una obra de arte catalogándola de auténtica o falsa solo con observarla es como mínimo, cuestionable.

Berenson sustentó su método en el proceso de comparación de Morelli y con una aliada de vanguardia, la fotografía.

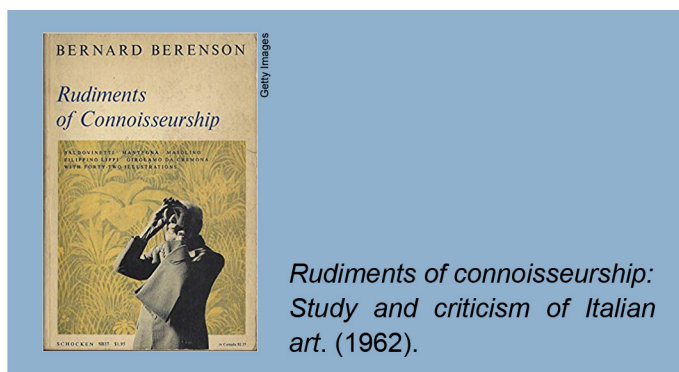


El mas famoso *Connoisseur* de siglo XX. Bernard Berenson.

Berenson “rechazaba” todas las interpretaciones biográficas, psicoanalíticas y metafísicas, se mantuvo en la noción formalista de las obras de arte. Aún con todas las comprobaciones históricas sobre las debilidades de ese método.

<sup>13</sup> Bazin, Germain, *História da história da arte*. 1989 I, 196 p. Martín fontes Editora.





*Rudiments of connoisseurship: Study and criticism of Italian art.* (1962).

Bélgica, año 1902. Georges Hulin de Loo (1862-1945) fue un erudito burgués belga que dentro del contexto de la historia del arte del siglo XIX en Bélgica se destacó por sus estudios en el exterior favorecido por su excelente posición socioeconómica.

Fue en 1901 cuando en Brujas se realizó una gran exposición de arte flamenco llamada “Los primitivos flamencos”, él se indignó con la cantidad de errores de catalogación y decidió realizar un contra catálogo que lo denominó “Catálogo crítico” en el cual corregía atribuciones erróneas y curiosamente favorables sobre los artistas más reconocidos y valorados. Él aportaba los datos que, a su entender, eran los correctos así se tratara de artistas desconocidos o poco relevantes. Propuso nuevos métodos de agrupar los anónimos. Ese catálogo crítico es muy raro de encontrar, según crónicas de la época, se supone que tal escasez se deba a que los críticos compraron sus libros para quemarlos.

Italia: Roberto Longhi (1890-1970), fue un historiador de arte y conocedor famoso por sus estudios sobre Caravaggio, Velázquez, Piero della Francesca y Masaccio, entre otros. Adepto al método “Filológico” que basa los estudios del arte en la morfología y la estilística además de la documentación. En términos de método, Longhi utilizaba la “vieja escuela” de evaluación de obras de arte.

Tenía una obsesión de no dejar pieza sin atribuir, defensor de su método y acérrimo opositor a Berenson, sus opiniones siempre contrariaban cualquier posicionamiento del americano. Su objetividad como investigador estuvo siempre teñida de parcialidad por esta actitud.

Alemania, año 1930. Max Friedlander (1857-1968), se convirtió en director del mayor del Museo de Berlín. Era un conocedor muy respetado, estudió a los discípulos de los grandes maestros y

catalogó entre el año 1924 y 1957, tres mil pinturas flamencas de los siglos XV y XVI. Fue responsable durante su pasaje por el museo, por la incorporación de la obra “Adoración de los pastores” de Hugo Van Der Goes, al acervo de la institución. Consiguió descubrir y aportar para la historia del arte, gran cantidad de datos de los grandes copistas de los maestros flamencos.

Era respetuoso hasta el límite de los datos objetivos, el perito siempre se mostró prudente y no dudaba al definir la autoría cuando reunía las pruebas necesarias para ello. Publicó un libro llamado “*Del arte y del conocedor*” en el que realiza un detalle de las diferencias entre el conocedor y el historiador de arte. Según sus propias palabras:

*“Es difícil conciliar los deberes del conocedor con los del historiador de arte, el historiador entra frecuentemente en conflicto, tiene más facilidad de lidiar con el encadenamiento exacto de los principios que con la diversidad impredecible de los rostros”.* (Bazin 1989-201).

Él pensaba y mencionaba que la pericia de arte debía ser interdisciplinaria, ya que el investigador solitario comete errores en sus conclusiones por falta de una visión sistémica. Literalmente dijo:

*“Una de las fuentes de error que amenaza al conocedor es, lo que yo llamaré el instinto de cazador que, cazando por cazar se engaña tirando en un Melro que tomó por un Tordo”.* (Bazin 1989-201).

Según Bazin, el “*Connoisseurship*” nunca será una ciencia, ya que está sujeta a innumerable cantidad de variables, a la sensibilidad del erudito, a la moda y al arte de la percepción.

Bazin tenía razón, el paradigma tenía que mudar para poder dar paso al siguiente. La nueva pericia en arte comenzará por Argentina y Francia.

Francia, año 1930. Los argentinos Fernando Pérez (1863-1935) y Carlos Mainini (1867-1943) crearon el método de estudio de obras de arte llamado Pinacología siendo los primeros en incorporar la tecnología disponible en la medicina para el estudio de las obras de arte de manera sistemática.

## FIN DE LA PRIMERA ENTREGA.

<sup>13</sup> Bazin, Germain, *História da história da arte*. 1989 I, 196 p. Martín fontes Editora.



## Fuentes

Kultermann, Udo. *Historia de la Historia del arte*. Capítulo 13. Madrid: Akal, 1996.

Richardson, Jonathan. *An essay on the theory of painting*. London Printed for A. C. and sold by A. Bettesworth, Vol. 8, p 279, 1725.

Milizia, de Francisco. *Arte de Ver en Bellas Artes del diseño*. Traducción Juan Agustín Cean Bermúdez. Madrid: Imprenta Real, 1871.

Kern, Daniela. *Revivais "pluralistas" na historiografia da arte: champfleury e os le nain, thoré-bürger e Vermeer*. Disponível em: [https://www.academia.edu/4501853/2012\\_Revivais\\_pluralistas\\_na\\_historiografia\\_da\\_arte\\_Champfleury\\_e\\_os\\_Le\\_Nain\\_Thor%C3%A9-B%C3%BCrger\\_e\\_Vermeer](https://www.academia.edu/4501853/2012_Revivais_pluralistas_na_historiografia_da_arte_Champfleury_e_os_Le_Nain_Thor%C3%A9-B%C3%BCrger_e_Vermeer) Acesso em: 2 outubro 2019.

Biblioteca Nacional da França, Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32718615p/date> acesso em: 2 outubro 2019.

Biblioteca Nacional da França, Disponível em: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html> acesso em: 2 outubro 2019.

Bazín, German. *História da história da arte*. 1º Edição Brasileira, p 194-195. São Paulo: Livraria Martins Fontes editora Ltda, 1989  
Biblioteca Nacional da França, <http://bibliothequenumerique.inha.fr/idurl/1/12883>.

Ginzburg, Carlos. *Mitos Emblemas e Sinais*. Tradução Frederico Carotti. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda. 1989.



espacio publicidad

[editorial.asinppac@gmail.com](mailto:editorial.asinppac@gmail.com)



# PORTFOLIO



## ASINPPAC

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
PARA LA PROTECCIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL



### Curso Online

**ESI + Museos. ¿Cómo el sector cultural puede contribuir a la enseñanza de la educación sexual integral?**

2 de mayo de 2019. Dictado por Florencia Croizet.

Consiste en brindar a los participantes conceptos y una metodología práctica para generar proyectos patrimoniales vinculados a las curriculas ESI en diversas instituciones culturales.



### Visita Guiada

**Museo Histórico de Salud Mental "J. T. Borda"**

22 de enero de 2020. Hospital Interdisciplinario Psicoasistencial "José Tiburcio Borda". A cargo de Carlos Dellacasa y Fabio Ares.

Sobre la historia de este hospital, su patrimonio y sus prácticas médicas durante los siglos XIX y XX.



### Visita Guiada

**Museo Franciscano "Mons. Fray José María Bottaro"**

28 de febrero de 2020. Basílica y Convento de San Francisco de Asís. A cargo de Alejandro Cáceres.

Sobre el arte religioso, la arquitectura y la historia de la Basílica y Convento de San Francisco de Asís.



### Visita guiada

**Colección Bruzzone**

18 de diciembre de 2019. A cargo de Gustavo Bruzzone y Roberto Macchiarelli.

Sobre el arte contemporáneo de los '90 y los desafíos de conservar obras realizadas con diversos materiales correspondientes a las prácticas artísticas contemporáneas.





### Seminario intensivo

#### **Montaje y forrado de obras sobre papel y diferentes secados**

31 de octubre y 1 de noviembre de 2019. Convento de San Francisco. Dictado por Roberto Macchiavelli.

Consistió en desarrollar diversas prácticas aplicadas en piezas facilitadas por el docente haciendo referencia directa a diversos tratamientos específicos de restauración.

### **Aplicación para el Programa de IBERARCHIVOS**

Octubre del 2019. Proyecto aprobado en el mes de febrero de 2020.

ASINPPAC participa como Institución beneficiaria del Proyecto Inventariado y Mejoramiento de condiciones de guarda de negativos en placas de vidrio de gran formato del Fondo Galerías Witcomb, en convenio con el Archivo General de la Nación.



### **VII Encuentro Internacional de Conservación y Restauración del Patrimonio**

25 y 26 de septiembre de 2019. Salón Mayor del Club Español.

Los ejes temáticos tratados: Ciencias duras aplicadas al estudio y restauración del patrimonio; restauración textil; restauración de papel y

pergamino e intervención en el patrimonio edificado.

Su objetivo fue intercambiar experiencias entre estudiantes, profesionales y especialistas que trabajan en la conservación del patrimonio cultural.

Los seminarios intensivos impartidos en este marco fueron:



### Seminario intensivo

#### **La materialidad de los documentos gráficos y su descripción**

23 y 24 de septiembre de 2019. Universidad Católica Argentina. Dictado por Diná Marques Pereira Araújo.

Consistió en desarrollar la representación descriptiva en colecciones bibliográficas especiales y fondos antiguos.



### Seminario intensivo

#### **Estudios científicos aplicados a la conservación del patrimonio histórico-artístico**

23 y 24 de septiembre de 2019. Instituto Nacional de Tecnología Industrial. Dictado por David Juanes Barber.

Consistió en tratar la tecnología para la toma y análisis de muestras facilitadas por el especialista.





#### Seminario intensivo

#### **Metodología y procedimientos de limpieza y consolidación de obras textiles históricas**

23 y 24 de septiembre de 2019. Museo Etnográfico. Dictado por María Gertrudis Jaén Sánchez.

Consistió en ver diferentes procedimientos acordes a la materialidad y grado de deterioro de las piezas trabajadas.



#### Seminario intensivo

#### **El pergamino desde la fabricación hasta su preservación**

23 y 24 de septiembre de 2019. Convento de San Francisco. Dictado por Chiara Argentino.

Consistió en proporcionar una nueva perspectiva relacionada con el estudio y la observación del pergamino.



#### Seminario intensivo

#### **Biodeterioro del patrimonio cultural, propuestas innovadoras de monitoreo, diagnóstico y tratamiento con biocidas**

23 y 24 de septiembre de 2019. Universidad del Museo Social Argentino, sede Artes. Dictado por Matteo Montanari.

Consistió en desarrollar las prácticas sobre la toma de muestras para el diagnóstico en piezas facilitadas por el especialista.



#### **Relevamiento de trabajadores de la conservación -restauración de Argentina 2019-2020**

15 de agosto del 2019. Inicio.

Partiendo de los resultados del Primer Censo, se detectaron particularidades en relación a las modalidades de contratación, el trabajo específico y el nivel académico alcanzado, tanto en el ámbito público como privado.



#### Curso online

#### **Conocimientos básicos de conservación preventiva en documentos históricos**

7 de julio de 2019. Inicio. Dictado por Virginia González.

Consiste en permitir a los participantes obtener una mirada integral sobre conceptos de conservación preventiva en documentos de carácter histórico.





### Taller intensivo

#### Restauración de cerámica

4 y 5 de julio de 2019. Dictado por Cecilia Bosqued.

Consistió en analizar criterios de intervención que luego fueron aplicados en una experiencia práctica.

### Reunión

#### International Federation of Library Associations and Institutions

23 de mayo de 2019.

Representantes de ASINPPAC estuvieron presentes en la reunión de la International Federation of Library Associations and Institutions, sobre bibliotecas y desarrollo sostenible.



### Relevamiento de trabajadores de la conservación-restauración de Argentina 2018

18 de mayo de 2019. Presentación de resultados.

Dada la falta de un censo nacional de conservadores y restauradores, ASINPPAC realizó un relevamiento nacional.

Se procesaron y analizaron los datos obtenidos y han sido difundidos en nuestra página web. También han sido compartidos con diversas instituciones que han solicitado los resultados finales.



### Seminario intensivo

#### Plagas en el Patrimonio, identificación y métodos de control

15 de marzo de 2019. Museo de Farmacobotánica "Juan A. Domínguez". Dictado por Melina Riabis y Nacho Legari.

Consistió en acercar a los participantes un enfoque práctico y aplicable para museos, bibliotecas y/o archivos. Con criterios teóricos simples se abordó el biodeterioro causado por plagas en el patrimonio.

Esta capacitación estuvo apoyada en la experiencia y el estudio de casos reales, métodos de detección, análisis y tratamientos de control específicos para plagas.



### Beca ASINPPAC de formación

#### Restauración de Bienes Patrimoniales - Arte Textil

18 al 30 de noviembre de 2019. Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació, sede Castellón de la Plana, Valencia, España. Dictado por María Gertrudis Jáen Sánchez.

Consistió en desarrollar tareas de identificación de las principales patologías que pueda presentar un textil y la toma de muestras para los ensayos de laboratorio.

Rosana Lofeudo, ganadora de la beca.





## Concurso

### Reflexiones sobre el patrimonio cultural

12 de diciembre de 2018.

Viaje en avión y tres días de estadía en San Ignacio Miní, Provincia de Misiones. Finalmente, a pedido del ganador, los gastos de viáticos y estadía fueron destinados para mejorar parte de la infraestructura del Museo Franciscano "Mons. Fray José María Bottaro".

Alejandro Cáceres, ganador del concurso.



## Taller intensivo

### Introducción a la conservación de fotografía

23 y 24 de noviembre de 2018. Museo de la Ciudad. Dictado por Ana Masiello.

Consistió en identificar los procesos fotográficos, los deterioros presentes en el material y establecer criterios para la estabilización del mismo.



## Beca ASINPPAC de formación

### Capacitación en colecciones especiales

3 al 14 de septiembre de 2018. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Consistió en el recorrido por el sistema de 23 bibliotecas perteneciente a las Facultades y una biblioteca Central, conociendo sus fondos bibliográficos, procesos técnicos, talleres de encuadernación, laboratorio de conservación y sus especialistas de cada área.

Mariana Lagar, ganadora de la beca.



## VI Encuentro Internacional de Conservación y Restauración del Patrimonio

16 al 19 de octubre de 2018. Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Su objetivo fue intercambiar experiencias entre estudiantes, profesionales y especialistas que trabajan en la conservación del patrimonio cultural.

Los seminarios intensivos y talleres impartidos en este marco fueron:



## Seminario intensivo

### Imágenes y propiedades del papel

19 y 20 de octubre de 2018. Universidad del Museo Social Argentino, sede Artes. Dictado por Lorenzo Teodonio y Francesco Valle.

Consistió en la historia, manufactura, estructura químico-física y deterioro de distintos soportes en papel, como también la observación práctica con diferentes microscopios de esos soportes.





#### Seminario intensivo

#### **Biodeterioro ocasionado por hongos y líquenes en el patrimonio edificado e inmueble**

19 y 20 de octubre de 2018. Universidad Católica Argentina. Dictado por Alejandra T. Fazio, Isabel E. Cinto, Paula V. Alfieri.

Consistió en reconocer los distintos tipos de biodeterioro en diversos materiales.

#### Seminario intensivo

#### **Sistema de guarda para textiles patrimoniales**

19 y 20 de octubre de 2018. Universidad Católica Argentina. Dictado por Sol Barcalde.

Consistió en un módulo teórico sobre los textiles patrimoniales y su conservación y otro práctico donde se desarrollaban los materiales y técnicas para realizar los sistemas de guarda.



#### Seminario intensivo

#### **Papel hecho a mano con fibras vegetales y de algodón. Procesos y elaboración**

19 y 20 de octubre de 2018. Universidad Católica Argentina. Dictado por Silvina Pérez, Hervé Córdón Larios.

#### Taller

#### **Demostración de elaboración de papel para restauración concebidas autóctonas argentinas**

19 de octubre de 2018. UCA. Dictado por Silvina Pérez, Hervé Córdón Larios.



#### Seminario intensivo

#### **Restauración de encuadernaciones de cuero de los siglos XIX y XX**

19 y 20 de octubre de 2018. Universidad del Museo Social Argentino, sede Artes. Dictado por Pietro Livi.

Consistió en un módulo teórico-práctico sobre la restauración del cuero.

#### Taller

#### **Microscopía y papel**

19 de octubre de 2018. UMSA, sede Artes. Dictado por Lorenzo Teodonio y Francesco Valle.

#### Taller

#### **Salvataje de colecciones ante emergencias**

19 de octubre de 2018. UMSA, sede Artes. Dictado por Pietro Livi.



#### Taller

#### **Documentación de colecciones textiles**

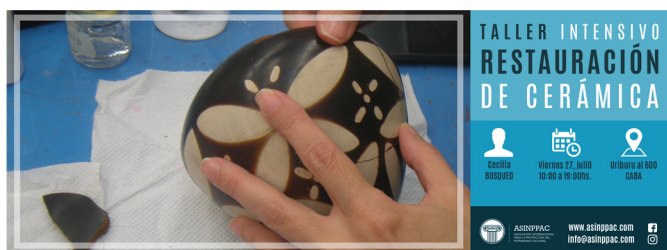
19 de octubre de 2018. UCA. Dictado por Sol Barcalde.

#### Taller

#### **El rol de los hongos y líquenes en el biodeterioro del patrimonio**

19 de octubre de 2018. UCA. Dictado por Alejandra Fazio, Isabel Cinto, Paula Alfieri.





## Workshop

### Restauración de cerámica

27 de julio de 2018. Taller particular. Dictado por Cecilia Bosqued.

Consistió en analizar criterios de intervención que luego fueron aplicados en una experiencia práctica.



## Workshop

### Restauración de libros

11 y 18 de mayo de 2018. Convento de San Francisco. Dictado por Oscar Maisterra.

Consistió en conocer y reconocer los procesos de deterioro por los cuales los libros se ven afectados, como también comprender los procesos necesarios para restauración de libros antiguos.



## Workshop

### Identificación y materialidad de procesos fotomecánicos

9 y 10 de noviembre de 2017. Fundación Gutenberg. Dictado por Fernando Osorio Alarcón.

Consistió en una introducción a la historia y las características de los procesos fotomecánicos de impresión fundamentales. Se explicaron las diferencias y las características de tales procesos.



## Workshop

### Documentación de acervos museológicos

30 y 31 de octubre de 2017. Basílica de San Francisco. Dictado por Ana Martins Panisset.



## Workshop

### Seminario de conservación y restauración de pergamino

7 y 8 de septiembre de 2017. Basílica de San Francisco. Dictado por Marina Regni y Ana María del Carmen Bernat.

Consistió en una breve historia de la conservación y restauración de pergamino, junto a un desarrollo de los diferentes materiales y técnicas para su realización, acompañado de demostraciones.



## Workshop

### Estrategias para la digitalización en bibliotecas y archivos: Experiencia de bibliotecas francesas

30 de agosto de 2017. Museo Mitre. Dictado por Susan Seguin.



**En el próximo número  
artículos, entrevistas,  
noticias y más.**

**Si querés publicar  
o dejar comentarios**

**Podés escribir a  
[editorial.asinppac@gmail.com](mailto:editorial.asinppac@gmail.com)**

**BOLETÍN ASINPPAC**



**ASINPPAC**  
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
PARA LA PROTECCIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL



**¿Querés ser parte activa  
en la protección de  
nuestro patrimonio?**

**¡Asociate, participá y disfrutá  
de nuestros beneficios!**

**Entrá en  
[www.asinppac.com](http://www.asinppac.com)  
hacé click en unite y asociate.**



**ASINPPAC**

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
PARA LA PROTECCIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL