



# Historiografía del arte argentino<sup>1</sup>

GABRIELA SIRACUSANO

Argentina tiene una trayectoria de más de cien años de escritura respecto a la historia del arte, que comienza a finales del siglo XIX, de la mano del pintor, crítico y escritor Eduardo Schiaffino (1858-1935), fundador y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina.

En 1888, da a conocer su primer escrito, *Apuntes sobre el arte en Buenos Aires*, que se publica en un periódico bonaerense. Luego, en 1896, publica *El arte en Buenos Aires*, también en un medio impreso y, en 1933, edita un libro que es fundamental para la historia del arte argentino, denominado *La pintura y la escultura en Argentina*.

Es interesante analizar el sustento teórico que apoya los relatos del texto, pues permiten mostrar con claridad los objetos artísticos analizados en él. Esa faceta, que seguramente dista de la que hoy podemos tener acerca de los mismos objetos, surge teniendo en cuenta que en las décadas de 1880 y 1890 existe una fuerte necesidad, en relación con la política y la economía, de buscar un arte nacional argentino.

---

<sup>1</sup> Este artículo recopila los conceptos entregados por Gabriela Siracusano, experta en historiografía colonial y latinoamericana, durante el conversatorio *Historiografía del arte argentino*, realizado el 6 de febrero de 2010, durante su visita a la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, en el marco del seminario *Historiografía del arte latinoamericano*, de la Maestría en Estética e Historia del Arte.

Schiaffino aprovecha los recursos de información presentes en la ciudad de Buenos Aires para investigar al respecto, ya que llegan a la ciudad abundantes textos por ser un puerto de entrada para todo tipo de literatura.

En la búsqueda de ese arte nacional, Eduardo Schiaffino toma la impronta de Hipólito Taine (1828 –1893), filósofo, crítico e historiador francés, cuya teoría positivista le permite entender que el arte argentino se explica desde la perspectiva nacionalista que tiene el habitante de este país, lo que genera una manera, un clima y un ambiente específicos que le dan sentido.

Hoy en día, claro está, no se podría plantear el análisis de esa manera, pero para entender a Schiaffino es necesario determinar cuáles son las lecturas que están circulando en ese momento, pues la de Taine era una de ellas, así como la de José León Pagano (1875 – 1964) escritor, pintor y crítico de arte.

Pagano, precisamente, escribe otro libro capital: *El arte de los argentinos*, publicado en tres volúmenes, entre 1937 y 1940. Con este texto, irrumpe otro modelo teórico, la estética idealista que propone el escritor, filósofo e historiador italiano Benedetto Croce (1866 – 1952). Pagano funda este planteamiento historiográfico, no sólo desde el concepto de la individualidad radical de la expresiones artísticas, construyendo sus relatos en torno a biografías y retomando la antigua tradición vasariana de las viudas, sino que utiliza la noción de Croce que se enfoca en el contenido histórico medular y emblemático, en relación con lo social y lo político.

**La analogía celular tiene que ser ampliada a la de un macro-organismo tremendamente complejo, compuesto por gran cantidad de redes que le garantizan su vitalidad y sostenimiento.**

Ya en el siglo XX, durante los años 30, en muchos lugares de Latinoamérica se da el advenimiento de nacionalismo, neocolonialismo y neo hispanismo. En la Argentina, quienes sostendrán estos relatos y reincidirán en la valoración de ciertos objetos, permitiendo el ingreso, por primera vez, del arte colonial para ser estudiado, son el arquitecto e historiador Martín Noel (1888 – 1963) y el ingeniero, urbanista e historiador Ángel Guido (1896 – 1960), apoyados también desde la teoría del escritor e historiador literario Ricardo Rojas (1882 – 1957), quien estudia la restauración nacionalista.

En aquel momento, existe un ambiente en Buenos Aires y en zonas como la ciudad de Rosario, donde la mirada del análisis se posa



en objetos que no han tenido, para Schiaffino o para Pagano, un interés particular. En el caso de Schiaffino, porque fue un “bomby man” que viajaba a París y, desde esa experiencia, construyó las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina. Si en la actualidad se visita el Museo, las salas que lo conforman guardan relación con esa primera noción y, solamente, existe una sala pequeña que ha sido incorporada hace poco tiempo, sobre el arte precolombino.

► Pág. 62 - *El Monumento al Ejército de Los Andes*, inaugurado en 1914, fue una creación impulsada por el Gobierno argentino para conmemorar la Batalla de Chacabuco.

► Arriba - *El Monumento al general Justo de Urquiza* (1901), obra de Agustín Querol y Mariano Benlliure, en Buenos Aires, hace parte del patrimonio argentino de comienzos del siglo XX.



**“Ángel Guido va a intentar, por primera vez, discutir acerca del término ‘arte mestizo’, utilizando una fundamentación y unos conceptos teóricos que parecen impensables para aquella época y que destacan más su propuesta”.**

La sala cuenta con muy pocas piezas de arte colonial y algo que resulta necesario decir, es que no es arte colonial argentino, sino mexicano, constituido por los enconchados de la conquista, obtenidos por Hernán Cortés. También existe alguna tabla incaica, pero cuyo origen es de épocas posteriores, entre los siglos XVIII y XIX.

El arquitecto e historiador Martín Noel es quien forja una colección interesante, en lo que hoy se conoce como el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, de Buenos Aires. Noel identifica ciertas características invariables en esta clase de arte e indaga en la relación existente entre lo indígena y lo hispánico.



► Arriba - El Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco reúne una importante colección de arte colonial argentino.

También Ángel Guido va a intentar, por primera vez, discutir acerca del término “arte mestizo”, utilizando una fundamentación y unos conceptos teóricos que parecen impensables para aquella época y que destacan más su propuesta. El urbanista va a optar por estudiar las obras producidas en el territorio americano, de una manera que la historiografía europea jamás hubiera concebido, desde un soporte teórico que permita entender un concepto que no es categorizado como colonial, lo anterior sustentado a partir de la ecuación *arte hispánico + arte indígena = arte mestizo*. Es interesante la manera en la que va utilizando esta opción, hasta formar una gran colección de arte colonial que hoy se encuentra en el Museo Histórico Provincial de Rosario, integrada por obras cusqueñas, jesuíticas y alto peruanas.

Guido describe cómo el barroquismo hispano–incaico sufre en su evolución, pues se da en él una inversión de cualidades respecto al arte europeo. Por ejemplo, el concepto de lo lineal y lo óptico reaparece en América, cuando en Europa este interés se ha olvidado por completo, la ornamentación esculpida vuelve a supeditarse a las estructuras mayores de las masas formales, reaparece la claridad en la expresión de volúmenes, mientras la forma abierta del mundo parece sofrenarse maravillosamente, para ceder a una continencia de sabor casi renacentista.

Al tiempo con el análisis, Guido evita emitir un juicio sobre estas obras o calificar el valor estético que tienen frente a la producción europea. Dicha postura deriva en una polémica fuerte que se da en las décadas de 1830 y 1840, de la que son protagonistas Martín Noel y Mario Buschiazzo (1920 – 1970),

quien pone en tela de juicio todos los conceptos que los pioneros del estudio del arte colonial han ido vertiendo, pues considera que están aplicando categorías que no le corresponden al arte colonial.

En esta polémica se hace presente el historiador Héctor Schenone, figura importante para la historiografía del arte colonial latinoamericano y, quien, junto a otro historiador, Adolfo Ribera, trabaja sobre los archivos argentinos, en un proceso que es fundamental para la renovación de los discursos históricos, indagando los datos en referencia sobre quiénes eran los artistas presentes en el trabajo del Río de la Plata.

Lo anterior con relación a los años 50 y 60. Luego, durante los años 70, va a producirse un importante impase que tiene que ver con el proceso político que vive Argentina y, que como resultado, lleva a muchos historiadores del arte a migrar, quedando muy pocos en el país, por lo que no se genera una escuela, en el sentido de que existan discípulos que trabajen y hagan investigación.

Son pocos los historiadores y, salvo la figura de Schenone, muchos de ellos –influidos todavía por una vieja manera de hacer la historia del arte, desde la monográfica, la vidas de los artistas y viendo la obra de un artista desde lo que le sucedió, sólo buscan y se interesan por los aspectos formales.

### **La historia del arte en el contexto de la Universidad de Buenos Aires**

Recién en los años 80, específicamente a partir del advenimiento de la democracia, en 1983 se abre, en la Universidad de Buenos Aires, UBA, la primera carrera de historia del arte, creada dos décadas atrás por el historiador y crítico de arte Julio Payró, pero que no había iniciado labores académicas.

Sin embargo, en ese período se produce el regreso de profesores que salieron de la Argentina y, por otra parte, se realiza la apertura del programa de becas de investigación de la UBA, para estudios doctorales. Tal opción es fundamental, porque permite que los estudiantes elaboren proyectos formales, bajo la dirección de Héctor Schenone, Adolfo Rivera y José Emilio Burucúa, quien estudió y se doctoró en Florencia, Italia.

Él es el forjador de un núcleo de investigadores con quienes se modifica la manera de “hacer” historia de la arte, pues trae consigo un mon-

**“Va a producirse un importante impase, durante los 70, que tiene que ver con el proceso político que está teniendo lugar en la Argentina y que lleva a muchos historiadores del arte a migrar, quedando muy pocos en el país”.**

tón de bibliografía nueva europea, así como vínculos con Italia, Francia e Inglaterra que contribuyen a dicha modificación. En cuanto a las becas, éstas se otorgan desde entonces y han permitido que quienes hoy estamos en la cátedra, seamos los que tenemos la oportunidad de acceder a ellas.

Por esa misma época, también iniciaron los proyectos de investigación en equipo y los subsidios a la investigación, a partir de los cuales se reformula y revisa la manera de escribir proyectos, en una renovación de los relatos historiográficos que permitió volver sobre todo a lo que se había escrito de la historia argentina y comprender la base teórica y epistemológica existente.

Otro aspecto importante es la participación del alumnado en el cambio del plan de estudios de la carrera de historia del arte, que en ese momento tenía una estructura tradicio-

nal europea y otorgaba el grado en cinco años. Durante el primer año, se estudiaba introducción a las artes plásticas, a la historia, a la filosofía, a la música y a la literatura, porque era una carrera que pretendía, desde la tradición argentina enciclopédica, dar a conocer un poco sobre todos los temas.

Luego venía el tramo de artes plásticas, que se dividía en seis niveles, desde la prehistoria hasta el arte del siglo XX; luego la historia de la literatura, que tenía cuatro niveles y que estaba organizada de manera cronológica; y también el arte medieval, una asignatura que contenía literatura medieval, música medieval, filosofía e historia medieval.

Se estudiaba algo de Arte argentino, pero sólo una parte de principios del siglo XIX, hasta la década del 80. Sin embargo, no se veían ni arte precolombino, arte latinoamericano, ni tampoco arte contemporáneo.

Con el cambio en el plan de estudios, se incorporaron antropología y sociología del arte, así como teoría y medios de comunicación, y metodología de la investigación. Ésta última es la asignatura que actualmente imparto y desde donde intentamos enseñar a construir un proyecto de investigación, a pensar y reflexionar acerca de los momentos de investigación, aplicados específicamente a las artes, sumando cómo se trabajan los métodos y cómo se construyen las hipótesis.

Otra materia fundamental incluida dentro del plan de estudios fue la de teoría de la historia de la historiografía, que ha permitido entender qué clase de historia del arte se estudiaba anteriormente en la UBA, teniendo en cuenta que para todas las cátedras había lecturas, pero lo que no entendía el estudiante era la manera en la que se construía el relato desde el punto de vista epistemológico de cada uno de los autores consultados. Lo anterior fue fundamental para quienes estábamos comenzando con las becas, porque nos abría un universo de polémica nuevo.

Paralelamente a este cambio en la carrera, los estudiantes que lo llevaban a cabo notaron y advirtieron, en 1984, la necesidad de crear un espacio de debate, pues no había congresos, ni tampoco jornadas donde se pudiera difundir y discutir la investigación que se estaba llevando a cabo. Entonces, con la iniciativa de algunos profesores y estudiantes, se crearon una serie de jornadas, desarrolladas en la Facultad de Filosofía y Letras, que tuvieron gran convocatoria y que, con el paso del tiempo, se transformaron en lo que es, en la actualidad, el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

El CAIA organiza el Congreso de Historia del Arte, uno de los más importantes que se realizan en Sudamérica y cuenta con publicaciones muy elaboradas y leídas en todo el continente. Además, en su archivo existen textos prístinos de muchos historiadores que, hoy en día, están incidiendo en el campo de la Historia del arte.

Otra de las cosas fundamentales que ha impulsado el Centro, pensando en las nuevas generaciones de investigadores, es la gestión de un subsidio para que los estudiantes de doctorado tengan la oportunidad de conocer historiadores del arte importantes, provenientes de Europa, Estados Unidos y otros países latinoamericanos, que vengan a la UBA y dicten cursos de seminario de doctorado.

A partir de esta iniciativa, las nuevas promociones de historiadores del arte han tenido la posibilidad de cursar sus seminarios de doctorado con investigadores de la talla de Griselda Polo, Hans Bering, Tocio Escobar y Darío Gamboni, entre otros. Así, han recibido un espectro amplio, que abarca desde arte colonial, pasando por arte del siglo XX, hasta muralismo mexicano, antropología, arte y crítica de arte.

## **Apuntes sobre historiografía e investigación**

El intercambio metodológico de las disciplinas siempre genera riqueza. Sin embargo, se debe ser cuidadoso en el tratamiento, para no crear trasplantes sin tomar en cuenta que el objeto artístico con el que se trabaja resulta especial. Esto, teniendo en cuenta que, por lo general, desde la Historia se tienden a

► **Pág. 71 - Martín Noel fue uno de los primeros críticos de arte que indagó en la relación existente entre lo indígena y lo hispánico, en la Argentina.**



tomar las imágenes como meras ilustraciones del texto. En cambio, para los historiadores del arte, tienen significado y peso por sí mismas e interactúan con la palabra. En la Argentina, todo lo que tiene que ver con Historia de las artes, Historia cultural y Microhistoria, produce un cambio importante en la manera de escribir la Historia del arte.

Mi consideración es que se debe trabajar con las obras, pero mirando siempre el aspecto minúsculo, aquello a lo que nadie le ha prestado atención. Es algo que tiene que ver con la materialidad y que me ha abierto un mundo diferente respecto al sentido de las imágenes, a partir de lecturas como las de la obra del artista Carlos Ginzburg. Cuando comencé a leer sus escritos, pensé: ¿No es esto mismo lo que yo quiero hacer? Es decir, poner el

**“Las nuevas promociones de historiadores del arte han tenido la posibilidad de cursar sus seminarios de doctorado con investigadores de la talla de Griselda Polo, Hans Bering, Tocio Escobar y Darío Gamboni, entre otros”.**



acento en el detalle. Creo que esas experiencias son las que permiten entender la importancia de las redes de intercambio, pues las cosas no vienen solamente de la Historia a la Historia del arte.

En cierta oportunidad, hablando con el historiador francés Roger Chartier, que va mucho a Buenos Aires, me explicaba ciertas cuestiones relacionadas con la interdisciplinariedad y con la propuesta de Luis Morin, en lo que tiene que ver con la reflexividad y la transitividad, la opacidad y la transparencia de las imágenes. Entonces, me vinieron a la cabeza un montón de ideas que tenía, provenientes de la lectura de la escuela de Andy Warhol. Recuerdo que, en ese momento, le pregunté qué relación veía entre lo que estaba planteando Morin y lo que planteaba Warhol. Chartier fue muy sincero y me dijo que a Warhol no lo había leído nunca, pues la historiografía francesa y la inglesa van por separado.

La Historia del arte tiene una larga trayectoria en cuanto a escritura y reflexión, también acerca de cómo decidir si se aplican o no ciertos métodos y de qué manera. Así, para ciertos momentos existen determinadas reflexiones teóricas que parecen dirimidas, pero que resultan útiles. Una de ellas, precisamente, es la del método de identificación y retribución, cuyo autor es el italiano Giovanni Morelli (1816 – 1891).

Aquellos que hacemos docencia en la Universidad, tenemos un fuerte componente de investigación. De todas formas, aún en las épocas en que tenía asignada en la UBA dedicación simple, quizá hace 20 años, yo hacía investigación, porque me parece inconcebible que alguien de una clase sin tener una experiencia propia, dado que en ciertas materias resulta algo fundamental. Además, se ve implicada la pasión que se pone en dicho trabajo, que es lo que muchas veces “atrapa” a los alumnos y hace que quieran venir a investigar con los profesores, que se incorporen a los equipos de trabajo o que quieran desarrollarla por su cuenta.

De hecho, con el cambio en el plan de estudios de Historia del arte se implementó el Seminario de la metodología de la investigación y, cuando esa materia se dio por primera vez en la carrera de Antropología, habilitando a quienes cursábamos Historia del arte para tomarla, me llamaron para que fuera ayudante. Aunque no estaba formada en Epistemología, ellos querían una persona que investigara y que contara sus experiencias a los alumnos. Así empezó todo, pero al año siguiente insistí para que esa fuera una materia propia de Historia del arte.

Menciono lo anterior, porque el objeto artístico requiere conocer ciertas metodologías que no son las mismas que le enseñan a la gente en la materia de Metodología de la investigación. En áreas como Antropología o Historia, existen métodos que, en el campo de la Historia del arte, no funcionan de la misma forma.

Lo que hago en la materia de Metodología es, en primer lugar, un fuerte trabajo acerca del problema sobre la lívido puesta en la investigación, teniendo en cuenta que no puede haber investigación sin deseo. Si uno se aburre, no va a poder sostener por años lo que requiere la investigación. Es necesario que exista una cuota de deseo en el objeto a investigar y, para eso, hay que saber buscar, tanto en el objeto como en la misma persona, para entender qué es lo que realmente interesa profundizar.

Trabajamos con los estudiantes, aplicando diferentes ejercicios que permiten un acercamiento a cada uno, para que pueda encontrar los temas que le resultan adecuados. Es importante explicar que, si bien uno puede consultar acerca de lo que quiera, la investigación debe estar bien sustentada, teniendo en cuenta que, desde el punto de vista cultural, en cada país hay ciertos valores que van a llevar a que se apoyen, más o menos, determinadas investigaciones. Esa realidad debe conocerla cada persona, antes de decidirse por una línea temática de-

► Pág. 72 - Esculturas, dibujos y grabados de arte regional, nacional y latinoamericano, pueden apreciarse en el Museo Provincial de Bellas Artes Laureano Brizuela, ubicado en Catamarca, Argentina.

## “Mi consideración es que se debe trabajar con las obras, pero mirando siempre el aspecto minúsculo, aquello a lo que nadie le ha prestado atención”: Gabriela Siracusano.

terminada. Entonces, para empezar intento con los alumnos que no aborden temas que no les van a permitir un acceso a las fuentes.

Otro aspecto fundamental es que aprendan a diferenciar entre lo que es un tema y lo que es un problema. Para lograrlo, se trabaja bastante sobre áreas temáticas y luego sobre cuál es el problema, pues no todos los temas cuentan con problemas y, en investigación, es fundamental que exista un aspecto que requiere una solución.

Lo digo porque existen muchos trabajos sobre investigación que son realmente monografías, donde no hay conflicto y, para que exista investigación, tiene que haber conflicto. De lo contrario, es imposible construir una hipótesis, dado que ésta no es otra cosa que la respuesta anticipada a la pregunta que me estoy haciendo. Entender eso les cuesta mucho trabajo a los alumnos. Ellos no entienden cómo van a dar una respuesta, si todavía no han hecho la investigación. En este contexto, es necesario reconocer que uno no puede trabajar sobre un tema que no conoce.

Entonces se generan los indicadores, aquellos datos de la base empírica que dan cuenta de mi hipótesis, de la prueba de mi hipótesis o que por lo menos intentan hacerlo. Y viene la parte más abductora, que tiene que ver con la intuición, con mirar datos que van a servir como indicios relacionados con la pregunta que yo me estoy haciendo.

En el caso de la investigación de Historia del arte, existe una doble dimensión: Lo teórico y lo empírico. De allí que sea tan importante realizar un adecuado marco teórico, que se complemente con el estado de la cuestión. Y, para lograrlo, lo que se debe hacer es leer lo que se ha escrito sobre el tema, algo que posteriormente permitirá demostrar que el investigador sabe de qué está hablando, conoce a quienes han trabajado en ese campo y, algo fundamental, tiene claro en qué se diferencia el punto de vista que va a desarrollar, respecto a los ya existentes.

**GABRIELA SIRACUSANO** es licenciada en Artes, con doctorado en Filosofía y Letras, ambos de la Universidad de Buenos Aires. En la actualidad, es investigadora de carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, y profesora titular de la Maestría en Conservación y Restauración de la Universidad de San Martín.