



TESIS DE MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

La exhibición y circulación de piezas de arte
prehispánico: una visión comparativa entre espacios
identificados con las ciencias antropológicas y
espacios relacionados con las bellas artes
en la Ciudad de Buenos Aires

Estudiante: Soledad Cuenca

Directora de tesis: Dra. María Alba Bovisio

Abril de 2020

RESUMEN

Nos proponemos analizar los criterios que han regido la exhibición de piezas arqueológicas, en particular las identificadas como arte prehispánico, en espacios vinculados con las ciencias antropológicas y las bellas artes en la Ciudad de Buenos Aires. Los casos seleccionados corresponden a exposiciones realizadas entre los años 1971 y 2012 en las siguientes instituciones: el Museo Etnográfico, el Museo Nacional del Hombre, el Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, el Museo Nacional de Bellas Artes y la Fundación Proa. En términos generales, distintos autores consignan dos paradigmas a la hora de definir los criterios de exhibición de piezas arqueológicas: uno ligado a una perspectiva científicista, que exhibe las piezas como objetos de estudio de la arqueología que permiten reconstruir los procesos históricos de las sociedades prehispánicas, con exclusión de la dimensión plástico-estética, y otro vinculado a la esfera de lo estético, que deja de lado el contexto histórico-social de producción o la funcionalidad de los objetos en aras de permitir que las piezas “hablen” por sí mismas o nos conmuevan por su belleza. Procuraremos, entonces, indagar cómo se ponen en juego estos criterios en los casos seleccionados para explicitar las tensiones, limitaciones y convergencias de estos criterios, a fin de enriquecer una discusión que aún hoy se mantiene sobre el modo de concebir y exhibir piezas prehispánicas.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	5
ESTADO DE LA CUESTIÓN. ESTRATEGIAS EN TORNO A LA EXHIBICIÓN DE PIEZAS PREHISPÁNICAS	9
MARCO TEÓRICO	17
PRIMERA PARTE: EXHIBICIONES DE PIEZAS ARQUEOLÓGICAS EN ESPACIOS DE ANTROPOLOGÍA	
1. MUESTRAS EN EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE BUENOS AIRES	24
1.1. <i>Los señores del jaguar</i>	27
1.1.1. Guion curatorial y textos del catálogo	28
1.1.2. Diseño	33
1.2. <i>4000 años de historia en el noroeste argentino. De la Puna al Chaco, una historia precolombina</i>	43
1.2.1. Guion curatorial y diseño	43
2. MUESTRAS EN EL MUSEO NACIONAL DEL HOMBRE	69
2.1. <i>Cultura mapuche en la Argentina</i>	71
2.1.1. Guion curatorial y textos del catálogo	72
2.1.2. Exposición del material según el catálogo	74
2.2. <i>Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad (2009) y Pueblos originarios: pasado y presente (2014)</i>	82
2.2.1. Modificaciones en la presentación de las muestras: la sala de ingreso	84
2.2.2. Diseño	88
SEGUNDA PARTE: EXHIBICIONES DE PIEZAS ARQUEOLÓGICAS EN ESPACIOS DE BELLAS ARTES	
3. MUESTRAS EN EL MUSEO DE ARTE HISPANOAMERICANO “ISAAC FERNÁNDEZ BLANCO”	101
3.1. <i>2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco</i>	103
3.1.1. Guion curatorial y textos del catálogo	103
3.1.2. Diseño	114
3.2. <i>Rostros de la máscara en la Argentina</i>	117
3.2.1. Guion curatorial y textos del catálogo	118
3.2.2. Diseño	122
3.3. <i>La Aguada: un jalón en la arqueología y el arte del Noroeste argentino. 800 años antes de la conquista</i>	129

3.3.1. Guion curatorial y textos del catálogo	129
3.3.2. Diseño	135
3.4. <i>Arte textil andino: memoria e integración</i>	140
3.4.1. Guion curatorial y textos del catálogo	140
3.4.2. Diseño	147
3.5. <i>Tesoros precolombinos del Noroeste argentino</i>	151
3.5.1. Guion curatorial y textos del catálogo	151
3.5.2. Diseño	164
4. MUESTRAS EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES	172
4.1. <i>Arte precolombino andino</i>	174
4.1.1. Guion curatorial y textos del catálogo	174
4.1.2. Diseño	178
4.2. <i>El Oro de Colombia</i>	180
4.2.1. Guion curatorial y textos del catálogo	181
4.2.2. Diseño	183
4.3. <i>Los hombres de las nubes. Arqueología mexicana zapoteca y mixteca</i>	186
4.3.1. Guion curatorial y textos del catálogo	187
4.3.2. Diseño	189
4.4. Muestra permanente de arte precolombino andino	191
4.4.1. Guion curatorial	192
4.4.2. Diseño	196
4.5. <i>Arte originario: diversidad y memoria</i>	200
4.5.1. Guion curatorial	200
4.5.2. Diseño	201
4.6. <i>Arte en el lago Titikaka. La cerámica de la isla de Pariti</i>	213
4.6.1. Guion curatorial	213
4.6.2. Diseño	214
5. MUESTRAS EN LA FUNDACIÓN PROA	216
5.1. <i>Caminos sagrados. Arte precolombino argentino</i>	216
5.1.1. Guion curatorial y textos del catálogo	217
5.1.2. Diseño	221
5.2. <i>La magia de la risa y el juego en al arte prehispánico de Veracruz, México</i>	226
5.2.1. Guion curatorial y textos del catálogo	226
5.2.2. Diseño	232

5.3. <i>Dioses, ritos y oficios del México prehispánico</i>	234
5.3.1. Guion curatorial y textos del catálogo	235
5.3.2. Diseño	240
EPÍLOGO Y CONCLUSIONES. MOSTRAR “ARTE HISPÁNICO” O “PIEZAS ARQUEOLÓGICAS”: TENSIONES Y CONVERGENCIAS	245
BIBLIOGRAFÍA	253
CATÁLOGOS DE MUESTRAS ANALIZADAS	262
APÉNDICE	264

INTRODUCCIÓN

Desde el siglo XVI hasta la actualidad, los objetos prehispánicos circularon y fueron exhibidos, clasificados y valorados en distintos espacios característicos de la mirada occidental. Los campos disciplinares que los evaluaron no solo determinaron un discurso específico sobre estas obras, sino que también les asignaron un destino museográfico particular. Como punto de partida planteamos que las piezas arqueológicas se expusieron de acuerdo a dos perspectivas que se consideraron (y en cierta medida aún se consideran) mutuamente excluyentes: la científicista y la esteticista (Podgorny 2008a y 2008b, Hellemeyer, 2010, Schaeffer, 2012 y Bovisio, 2013). Así, generalmente, en los museos de antropología, las salas dedicadas a la arqueología presentan los materiales como el resultado del trabajo de campo del arqueólogo, es decir, como objeto de estudio exclusivo de esa disciplina en cuanto proceden de una excavación. Empero, el acervo prehispánico de los museos —y por tanto también el de las exhibiciones— se conformó en gran parte a través de la compra o donación de colecciones privadas o públicas constituidas por piezas procedentes en su mayoría del huaqueo y el tráfico de piezas, cuestión que deja planteada hasta el presente una contradicción acerca de la intención de abordar desde una arqueología “científica” objetos sin contexto.

Por otra parte, en los museos etnográficos, las piezas se exhibieron con la intención de materializar la reconstrucción de los procesos históricos de las sociedades prehispánicas en sus aspectos sociopolíticos, económicos y tecnológicos, perspectiva que desatendió la dimensión específica que hace a la lectura e interpretación de una imagen plástica, no solo respecto de qué nos “dice” tal o cuál iconografía sino qué significados generan técnicas, materiales y modos de circulación de los objetos con relación a sus usos y funciones. Desde la mirada antropológica se identificaron la producción plástica y la actividad estética como componentes de la cultura a la que pertenecen las piezas sin atender las mediaciones existentes entre el conjunto de las variables que hacen a la organización socio-económica y la dinámica propia de la dimensión estética incluso en sociedades premodernas.

Finalmente, en los espacios dedicados a las bellas artes se exhibieron las piezas arqueológicas en cuanto “objetos estéticos” destacando su “excepcionalidad”, “calidad estética”, “belleza”, “expresividad” y “alto grado de destreza técnica”, dejando en un segundo plano, o directamente omitiendo, la funcionalidad, la ubicación histórica espacio-temporal y el tipo de sociedad en que se produjeron, entre otros aspectos, operación que supone que la introducción de esas variables atenta contra la “apreciación estética de la obra”.

Partiendo de la disyuntiva señalada, este trabajo se centrará en analizar los criterios de exhibición de piezas arqueológicas en muestras realizadas en la Ciudad de Buenos Aires entre 1971 y 2016 en espacios vinculados a las ciencias antropológicas: el Museo Etnográfico (ME) y el Museo Nacional del Hombre (MNH), en comparación con espacios relacionados a las bellas artes: el Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” (MIFB), el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y la Fundación Proa (FP). La hipótesis que sostenemos es que las concepciones expresadas a través de la selección de piezas, el diseño, el guion curatorial y los textos de los catálogos dan cuenta de la tensión establecida, desde la consolidación de la arqueología como ciencia en las primeras décadas del siglo XX, entre un valor artístico y un valor científico atribuidos a las piezas. La primera valoración estaría identificada con el discurso de la historia del arte y la estética, y la segunda, con la arqueología y la antropología. La existencia de estos modelos de exhibición responde a disputas entre los campos disciplinares, en particular el reclamo de la arqueología como la única disciplina capaz de dar cuenta en términos “científicos” de los objetos prehispánicos. A la vez, la mixtura de los dos modelos (tanto en el diseño como en los textos de los catálogos) nunca se implementa de forma pura, y ambos expresan las tensiones y contradicciones de esos mismos paradigmas. Es por ello que el objetivo de este trabajo es enriquecer una discusión no saldada aún sobre la problemática de la exhibición de piezas prehispánicas en los museos de antropología y de bellas artes, y estimular la necesidad de implementar abordajes interdisciplinarios para estudiar y exhibir dichos objetos.

Se examinarán, entonces, en forma cualitativa y comparativa (en cuanto a selección de piezas, criterios curatoriales y de diseño) las exhibiciones que se listan a continuación, así como sus dispositivos de difusión (catálogo, notas periodísticas, gacetillas, etc.):

Museo Etnográfico

a. *Los señores del jaguar.* De noviembre de 1997 a noviembre de 1999. Guion curatorial: José Antonio Pérez Gollán. Diseño de exhibición: Patricio López Méndez.

b. *4000 años de historia en el noroeste argentino. De la Puna al Chaco, una historia precolombina.* Desde enero de 2001 hasta el presente. Guion curatorial: José Antonio Pérez Gollán y Marta Dujovne. Diseño de exhibición: Patricio López Méndez.

Museo Nacional del Hombre

a. *Cultura mapuche en la Argentina.* De septiembre de 1981 a marzo de 1982. Curaduría: Adán Hajduk, Ricardo L. J. Nardi, Rubén Pérez Bugallo, Cecilia Pérez de Micou y Catalina Saugy.

b. *Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad.* Desde 1984 hasta el presente. Curaduría y diseño de exhibición: María José Fernández y María Julia Cardinal.

c. *Pueblos originarios: pasado y presente.* Curaduría y diseño de exhibición: María José Fernández y María Julia Cardinal.

Museo “Isaac Fernández Blanco”

a. *2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco.* De julio a septiembre de 1994. Curadores: José Antonio Pérez Gollán (ME), Alberto Petrina (MIFB) y Marta Dujovne (ME). Diseño de exhibición: Patricio López Méndez.

b. *Rostros de la máscara en la Argentina.* De abril a junio de 1998. Curadora: Silvia de Ambrosini. Diseño de exhibición: Patricio López Méndez.

c. *La Aguada: un jalón en la arqueología y el arte del Noroeste argentino. 800 años antes de la conquista.* De marzo a mayo de 1999. Curadores: José Antonio Pérez Gollán y Alberto Rex González. Diseño de exhibición: Patricio López Méndez.

d. *Arte textil andino: memoria e integración.* De julio a septiembre de 1999. Curadora: Ruth Corcuera. Diseño de exhibición: Patricio López Méndez.

e. *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino.* Del 30 de junio al 10 de septiembre de 2006. Curadores: Néstor Kriscautzky, Ana María Llamazares, Carlos

Martínez Sarasola, Daniel Schavelszon y Luis R. González. Diseño de exhibición: Patricio López Méndez.

Museo Nacional de Bellas Artes

a. *Arte precolombino andino*. 1971. Curador: Alberto Rex González; colaborador: Benno Mattel.

b. *El Oro de Colombia*. 1980. Museo del Oro del Banco de la Republica, Bogotá.

c. *Los hombres de las nubes. Arqueología mexicana zapoteca y mixteca*. 1999, Museo Nacional de Antropología de México. Curadora: Marta Carmona Macías.

d. *Muestra permanente en el MNBA*. 2005-2011. Guion Curatorial: María José Herrera y María Florencia Galesio. Equipo de diseño de exhibición del MNBA: Mariana Rodríguez y Valeria Keller.

e. *Arte originario: diversidad y memoria*. Del 5 de mayo al 5 de julio de 2009. Curador: José Antonio Pérez Gollán. Equipo de diseño de exhibición del MNBA: Mariana Rodríguez y Valeria Keller.

f. *Arte en el lago Titikaka. La cerámica de la isla de Pariti*. Noviembre de 2009. Curaduría: Museo Nacional de Arqueología de Bolivia.

Fundación Proa

a. *Caminos sagrados. Arte precolombino argentino*. Marzo-abril de 1999. Curaduría: comisión *ad hoc*: arqueólogo y director del Museo Chileno de Arte Precolombino, Carlos Aldunate del Solar, Rex González y Pérez Gollán. Equipo a cargo de la colección de arte de la Cancillería Argentina: coordinadora general, la embajadora May Lorenzo Alacalá, la Dra. Irma Arestizabal y el museólogo Jorge Cordonet. Diseño de exhibición: Pérez Gollán junto al Depto. de Diseño Fundación Proa a cargo de Guillermo Goldschmidt.

b. *La magia de la risa y el juego en el arte prehispánico de Veracruz, México*. Abril-junio de 2004. Curador: Rubén B. Morante López; curador invitado: José Antonio Pérez Gollán. Diseño de exhibición: Caruso-Torricella.

c. *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico, Veracruz*. De octubre de 2011 a enero de 2012. Curador: David Morales Gómez. Diseño de exhibición: Caruso-Torricella.

La primera parte de este trabajo se centrará en los museos de antropología, una breve reseña de su historia y las muestras allí realizadas. La segunda parte estará dedicada a los museos de bellas artes, su historia y exposiciones. Luego sintetizaremos las convergencias y tensiones entre los distintos modelos, para finalmente arribar a las conclusiones.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

ESTRATEGIAS EN TORNO A LA EXHIBICIÓN DE PIEZAS PREHISPÁNICAS

Los antecedentes sobre los modos de exhibición y la curaduría de piezas prehispánicas en espacios vinculados a las ciencias antropológicas y a las bellas artes son cualitativamente importantes, puesto que los autores que se ocuparon de este tema provienen de diversas disciplinas: antropología, historia del arte, filosofía, museología, curaduría.

El antropólogo y filósofo Néstor García Canclini plantea para el caso mexicano la existencia de dos estrategias fundamentales de exhibición del patrimonio histórico prehispánico: una que define como “espiritualización esteticista del patrimonio”, representada por la curaduría del Museo de Arte Prehispánico “Rufino Tamayo”, en Oaxaca,¹ que sigue el modelo de museos europeos como el Louvre y el Museo Británico, y otra definida como “monumentalización y ritualización nacionalista de la cultura”, que es la que rige el montaje del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.² En la primera estrategia, los objetos son presentados como “arte”, sin referencia alguna a las relaciones sociales

¹ El museo fue creado por el pintor con ayuda de museógrafo Fernando Gamboa, quien encaró los montajes de arte mexicano de diversas épocas desde una perspectiva esteticista y universalista (Molina, 2005).

² Sus orígenes se remontan al Museo Nacional fundado en 1825, pero el actual museo se inauguró en septiembre de 1964 con el afán de representar “la mexicanidad” a través de las culturas indígenas del pasado y el presente. Alberga salas de exhibición, talleres, laboratorios, espacios de investigación, un teatro, un auditorio y una biblioteca.

para los cuales se crearon, y la vinculación se establece únicamente entre obras de distintos períodos y culturas en un espacio “neutro” como el del Museo:

... se impone a culturas que integraban el arte con la religión, la política y la economía los criterios de autonomización de las esculturas y cuadros inaugurados por la estética moderna, los objetos se convierten en *obras* y su valor se reduce al juego formal que establecen por la vecindad con otros en el espacio neutro [...] que es el museo (García Canclini, 1990: 163).

En la segunda estrategia, donde la relación con la estructura edilicia es clave, “se propone una visión monumentalizada del patrimonio mediante la exhibición de piezas gigantes, la evocación mistificada de escenas reales y la acumulación de miniaturas” (ibíd.: 179). En todas las salas hay cédulas con explicaciones, ambientaciones que ubican el contexto de los objetos, mapas, cronologías, etc. La ritualización se concreta a través del recorrido, el cual culmina en el punto central y articulador de todas las culturas de la historia mesoamericana que corresponden a las salas del Valle de México, dedicadas a las culturas clave de la “historia nacional de México”: la teotihuacana y la tolteca, y en la sala central (en la que confluyen las dos alas del museo) la mexicana (ibíd.: 164).

Es interesante destacar que, para García Canclini, la museografía esteticista “no expulsa la ceremonialidad del museo” sino que introduce un ritual laico y moderno: el de la celebración de la experiencia estética ante el arte asociado a la mirada culta (ibíd.: 163-164). La fascinación ante “lo bello universal” obtura la experiencia de la otredad. Mientras que la museografía histórico nacionalista propone un ritual específico centrado en la glorificación del pasado y presente nacionales a través de ambientaciones y escenificaciones en que se presenta una enorme cantidad de obras, el museo ofrece la “infinitud del patrimonio nacional” a los ojos del visitante: “la virtud de la institución es ofrecer la totalidad de las culturas de México y a la vez evidenciar la vastedad de la nación” (ibíd.: 173).

Otra cuestión central en la problemática que estamos indagando son las relaciones entre las piezas prehispánicas y el arte moderno y contemporáneo. Al respecto, César Paternosto, artista que estableció un importante vínculo entre sus investigaciones teóricas sobre arte prehispánico y su producción plástica (en particular de las décadas de los 60 y 70), observa que el impacto que tuvo este arte en

las vanguardias europeas no siempre se visibilizó en el discurso hegemónico del arte moderno (Paternosto, 2001: 20). Señala como evidencia la exposición “*Primitivism in the 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*”, celebrada en 1984 en el MOMA, en Nueva York, donde el curador decidió excluir el arte precolombino. Según Paternosto, tal determinación implicó, por un lado, desestimar la propia tradición del Museo, que había montado importantes muestras de arte prehispánico americano (*American Sources of Modern Art*, 1933; *Twenty Centuries of Mexican Art*, 1940; y *Ancient Art of the Andes*, 1954), y por el otro, desperdiciar la posibilidad de actualizar la historia del encuentro de los artistas de vanguardia con objetos prehispánicos. Uno de los hitos de esta relación fue la exposición de 1928 en el Pabellón de Marsan del Louvre, donde se exhibieron objetos de arte prehispánico de los Andes, Mesoamérica y el NOA argentino con gran repercusión en el ambiente vanguardista. Un ejemplo de ello fue el libro *L'Amérique disparue*, de Georges Bataille, escrito con motivo de la exhibición (ibíd.: 21).

Las historiadoras del arte María Alba Bovisio y Marta Pehnos también se refieren a la exposición *Les arts anciens de l'Amérique* de 1928 en el Pabellón de Marsan del Louvre, destacando que era la primera vez que piezas prehispánicas eran presentadas como “arte”, aunque de un estatus menor, puesto que se expusieron en el pabellón destinado a las artes decorativas, incluidas en el concierto de las artes menores (Bovisio y Pehnos, 2010: 34). En 1931 se expuso en París la colección de arte prehispánico argentino Muñiz Barreto. Salvador Debenedetti, en ese momento director del Museo Etnográfico de Buenos Aires, escribe el texto “L'ancienne civilisation des Barreales du nord-ouest argentin” para el catálogo, y haciéndose eco de los discursos del arte y la etnología de las décadas 20 y 30 ubica las obras en las categorías de “arte primitivo” y “arte decorativo”. Las autoras advierten que, en su texto, Debenedetti explicita una clara distinción entre el “doble valor” de las piezas: científico, en cuanto documentos del pasado, y artísticos, en cuanto objetos bellos. A medida que la arqueología se consolida como disciplina “científica” se asumió la existencia de dos dimensiones inconciliables: la estética y la científica (ibíd.: 34-36).

Respecto de los modos de concebir los objetos prehispánicos a lo largo de la historia de sus interacciones con Occidente, Bovisio reflexiona acerca de la “‘identidad’ que adquirieron desde el siglo XVI hasta el siglo XX de acuerdo a los circuitos que recorrieron y los sujetos que los coleccionaron, miraron y pensaron”

(Bovisio, 2005: 1). Del contexto ritual al gabinete de curiosidades, del gabinete al museo arqueológico y de este último a las muestras en espacios de arte, fueron itinerarios concretos “que expresa[ron] las significaciones que el moderno Occidente le[s] asignó en relación con sus propias necesidades, anhelos y carencias” (íd.).

Susan Vogel, historiadora del arte y curadora del Metropolitan Museum en el área de arte africano, analizó la exposición *Introduction to Art/Artifact: African Art in Anthropology Collection* (1988) del Museo de Arte Africano de Nueva York. Si bien no se trata de arte prehispánico, tomamos el trabajo de Vogel como referencia porque discute los modos de exhibir piezas no occidentales que pueden ser entendidas como “piezas de arte” pese a que por su origen y función se alejan de esa categoría. La autora se pregunta si el criterio museográfico puede dar cuenta de las pautas culturales de los creadores de esos objetos (Vogel, 2006: 209). En África, la experiencia con cualquier objeto varía, ya que el artista lo realiza “for a particular purpose, a specific audience, and often for a single location” (ibíd.: 214). En consecuencia, si en la cultura de origen de los objetos las experiencias cambian con respecto a ellos, en el museo la presentación “can only be arbitrary and incomplete” (íd.). La pregunta de Vogel acerca de si a través de un criterio curatorial puede darse cuenta de las pautas culturales de sus creadores es válida para el arte prehispánico y se articula con la cuestión de las perspectivas y cuál sería la más pertinente, aun asumiendo la incompletitud y la arbitrariedad como inevitables.

Anne Christine Taylor, antropóloga que tuvo a su cargo el área de investigación del Museo de Quai Branly (MQB), en París, ha llamado la atención respecto a que en las últimas décadas los museos de etnografía (los cuales en general presentan tanto materiales etnográficos como prehispánicos) debieron reconfigurarse debido a las siguientes razones:

First, an increasing gap or drift between the direction taken by scientific disciplines —particularity Ethnology— and what was being shown in these museums [...], the notion of cultures as bounded entities that exist “out there” in the same way that natural kinds do, and the general feeling that in any case cultures cannot be meaningfully represented by handful of material items gathered in a showcase. Secondly, the loss of interest for ethnographic exhibitions on the part of the general public. Visitors could no longer reconcile what they in saw in museums with the stock of knowledge and stereotypic representations acquired through mass “exotic” tourism and the proliferation of images of non-Western cultures that they now have access to. Thirdly and perhaps most

crucially, the rising contestation of Western museums' legitimacy to represent non-Western people' cultural patrimony (Taylor, 2008: 1).

La autora sostiene que frente a esta situación los museos implementaron tres estrategias: 1) historiar las prácticas científicas que hicieron posible el museo (esquivando la pregunta sobre la legitimidad de la representación de los “otros”); 2) aplicar un modelo estetizante; y 3) habilitar la posibilidad de que las propias comunidades (o quienes las representen) muestren y organicen sus objetos. El MQB, cuyo patrimonio incluye piezas de África, Asia, América y Oceanía, con un predominio de piezas etnográficas aunque posee materiales prehispánicos, asumió su reestructuración desde la museografía, la cual fue calificada como *esthétisant* porque intentó utilizar la dimensión “espectacular de los objetos”. Sin evocar la disposición religiosa que hubiera suscitado el objeto en la cultura de origen, se buscó despertar la curiosidad del público y estimular la “imaginación” a través de una información más centrada en las dimensiones formales de las piezas para hacer “más inteligible lo sensible”: más que como objetos devocionales, fueron expuestos como obras de arte. Asimismo no hubo un “discurso disciplinar autorizado”, lo cual se resolvió dejando las vitrinas sin textos explícitos, y además los límites étnicos y entre continentes fueron poco marcados con el fin de acercar a un público poco familiarizado con estos objetos (Taylor, 2008, 2011).

Con relación a la exhibición del MQB, García Canclini analiza en forma crítica la museografía señalando que “la exposición presenta una lectura estetizante con una pretensión universalizadora condicionada por la historia colonial francesa, desde la que se decide cuáles son obras maestras” (García Canclini, 2010: 136). El edificio que alberga las 3.500 obras de África, Asia, Oceanía y las Américas se configura como un espacio continuo, sin divisiones por salas, aunque se le asigna un color a cada continente (Figura 1). En las cédulas se destacan la “elegancia”, la “riqueza inventiva”, la “estilización” y la “excepcionalidad de las piezas”, valores que se aplicaron en forma indistinta a las diversas culturas. Asimismo, cuestiones de montaje —como la luz baja— dificultaban visualizar los textos. La contextualización que no se encontraba en la exhibición podía hallarse en la guía del museo, en la cual también se explicitaba que las piezas seleccionadas “reflejaban las grandes etapas francesas de recolección” (ibíd.: 138).

Christine Laurière entiende que con la apertura del MQB se retomó el problema de la relación “amistosa u hostil” entre “lo bello” y “lo útil”. En Francia, dicha disyuntiva ya tuvo antecedentes durante la dirección de Paul Rivet junto a Georges Henri Rivière del Museo Etnográfico del Trocadero (MET), más tarde Museo del Hombre (MH). Laurière llama la atención sobre la fundación cada 60 años de un “nuevo” museo etnográfico en París: en 1878 el MET, en 1938 el MH de París, y en 1996 se lanza el proyecto del Quai Branly. Tales redefiniciones parecieron no suceder en otros ámbitos como los museos de bellas artes (Laurière, 2012: 35-36). La explicación que propone es que, con el tiempo, en los museos etnográficos los objetos dejaron de ser “documentos científicos” de sociedades contemporáneas para convertirse en “obras de arte”, lo cual implicó un “cambio de tutela” en beneficio de la historia del arte (ibíd.: 62).

A raíz de las querellas suscitadas por la apertura en el año 2000 de salas dedicadas a las “artes primeras”³ en el Pabellón de las Sesiones en el Louvre, donde se asumió la perspectiva estetizante que más tarde guio el montaje de las salas del Quai Branly, Jean-Marie Schaeffer examina la cuestión sobre la “buena” museificación de los objetos de arte [tomando “arte” en el sentido neutro de *téchne*] producidos por sociedades “tradicionales” y señala que el énfasis puesto en la “objetividad perceptiva de los artefactos” fue leído como una intención estetizante, descontextualizadora y desfuncionalizadora. Sin embargo, estas acciones ya se produjeron antes, en el momento que las piezas fueron separadas de las sociedades originales (Schaeffer, 2012: 60). Más aún, debido a las transformaciones que se suceden en todas las sociedades, se espera que todos los artefactos sean “desfuncionalizados” y “descontextualizados”, incluso en la propia sociedad que les diera origen (ibíd.: 62). Entonces, el debate se ocasionó porque tanto los defensores de la “museificación estética” como los de la “museografía cognitiva” (es decir, la que implica “informar” sobre el objeto) suponen que “la dimensión estética implicaría la existencia de un tipo específico de objeto dotado de propiedades internas [...], a saber propiedades puramente perceptivas” (id.). Una museografía estética se lograría entonces por la “purificación” del objeto de sus propiedades

³ Se reunieron 120 piezas, algunas de las cuales luego formaron parte del MQB, también llamado Museo de las Artes Primarias o Museo de las Artes y las Civilizaciones de África, Asia, Oceanía y las Américas.

contextuales y de función para resaltar lo puramente perceptivo. Empero, la museificación antropológica también se manifiesta ajena al universo socio-cultural en el que esos objetos fueron creados (ibíd.: 61).

Continuando con los planteamientos de Schaeffer, Bovisio sostiene que se han cristalizado como opuestos dos modos de exhibir objetos no occidentales: una museificación científica, que “da cuenta del contexto espacio temporal y social” de las piezas, y otra estética, que “pone énfasis en los valores plásticos que al parecer [...] nada tienen que ver con la historia de las sociedades” (Bovisio, 2013: 4). Así como la inauguración en el Pabellón de las Sesiones del Louvre de la sala dedicada a piezas no occidentales y la posterior apertura del MQB reavivaron esta polémica, en el ámbito local “la vigencia de estos criterios se expresa cada vez que se exponen piezas precolombinas o etnográficas en ámbitos destinados al ‘arte’”. La autora toma como ejemplo el catálogo y el montaje de la exposición *Caminos sagrados* en Proa (marzo- mayo de 1999), constituida por piezas del NOA prehispánico argentino de la colección Francisco Hirsch, adquirida por la Cancillería Argentina. En el catálogo, Guido Di Tella (canciller en ese momento) justificó la importancia tanto de la colección como de la exhibición en un espacio de arte contemporáneo por su “‘parentesco’ formal con el arte contemporáneo y [que] es gracias al surgimiento de las vanguardias del siglo XX [...] que comienza a valorarse el llamado arte primitivo” (ibíd.: 5). Dicha asociación fue reforzada en el montaje, ya que se proyectaron diapositivas de la mencionada muestra en el MOMA “*Primitivismo en el arte del siglo XX: afinidad de lo tribal y lo moderno*” (1984). Otro de los autores que participó del catálogo fue el prestigioso arqueólogo y promotor de los estudios de arte prehispánico argentino Alberto Rex González, quien remarcó esta dicotomía explicitando que las obras eran significativas en su “doble condición”: valor arqueológico y estético (íd.). Por su parte, el texto central del catálogo escrito por el historiador y arqueólogo José Antonio Pérez Gollán responde a “una voluntad contextualizadora [...] a través de un discurso disciplinar, el de la arqueología” (íd.). Sin embargo, el montaje dejó en un segundo plano la información para contextualizar las obras. Los textos de referencia para cada una de las piezas se colocaron apartados de las vitrinas con descripciones escuetas y a veces casi tautológicas como “vaso decorado” (íd.).

Las historiadoras del arte José María Herrera y Florencia Galesio, quienes tuvieron a su cargo la curaduría de la Sala de Arte Precolombino en el MNBA de Buenos Aires, montada desde 2005 hasta 2011, reivindican el trabajo interdisciplinario en el armado de la sala, que involucró a historiadores del arte, arqueólogos, etnógrafos, museólogos y diseñadores. Desde el guion científico hasta el curatorial y de este al montaje, se estableció la siguiente pauta: “Por tratarse de un museo de arte, la aproximación debía ser desde la historia del arte y la estética. Los formatos propios de la etnografía (la clasificación por culturas, taxonomías de objetos, reconstrucciones de sitios y otros) estaban fuera de nuestro horizonte. No obstante, se imponía un trabajo interdisciplinario que permitiera interpretar esos particulares objetos a exhibir” (Galesio *et al.*, 2009: 203). Para la etnografía, las piezas precolombinas son artefactos en el sentido de objetos en el límite entre lo funcional y lo artístico-artesanal. La elección de las obras buscó destacar el último aspecto, aunque sin perder el “contexto simbólico”. Por ello se seleccionaron aquellas piezas que se circunscribían al “cruce entre la importancia simbólica-etnográfica de la pieza y su valor estético” (id.). Pese al rescate del valor de lo inter y transdisciplinar, la tensión entre estetizante y científico o histórico se mantiene, puesto que, como las autoras señalan, finalmente se optó por una aproximación: la de la historia del arte.

La antropóloga María Hellemeyer encara un análisis comparativo entre los criterios de exhibición del patrimonio prehispánico en el Museo Nacional de La Plata (MNLP), el MNBA y el ME. En el MNLP, los criterios de exposición son evolucionistas: “Desde sus inicios, la disposición de los objetos [...] sigue un criterio evolucionista natural que va desde la sección de minerales, pasando por restos fósiles, hasta las especies animales y vegetales locales” (Hellemeyer, 2010: 60). Esta “línea de evolución” también se observa en la Sala de Arqueología, que comienza su recorrido con un mapa que indica el ingreso del hombre al continente americano en coexistencia con la fauna exhibida en las salas de Paleontología. La autora señala que en los textos de sala se destaca, para alguna de las piezas, el “enorme valor artístico” o “un tipo de cerámica peculiar, artesanalmente descuida”, lo cual indicaría un tipo de valor basado en la “calidad plástica-técnica” (ibíd.: 61). Señala también que el criterio cambia en la Sala de Etnografía, ya que piezas arqueológicas provenientes de distintas regiones (los Andes, otras regiones de América y extraamericanas) se

presentan como contemporáneas, contextualizadas según la situación actual de los grupos aborígenes con fotos y videos; el montaje y la iluminación enfatizan los “aspectos formales y materiales” de lo exhibido (ibíd.: 63). Al parecer, lo etnográfico ameritaría una aproximación estetizante mientras que lo precolombino demandaría una aproximación historicista.

Respecto del ME, la autora entiende que este exhibe las piezas como “objetos de estudio antes que como obras con valores estéticos” en la medida que gran parte de lo que exhibe proviene de las campañas arqueológicas encaradas por el museo desde principios del siglo XX. En este sentido, se muestran las piezas como “parte de los resultados de las investigaciones arqueológicas, y expone lo que gracias a ellas son ahora ‘sus’ objetos” (ibíd.: 65).

Al analizar las salas de Arte Precolombino del MNBA, Hellemeier plantea que, a diferencia de los casos anteriores, en este diseño se busca otorgar una valoración estética a los objetos precolombinos sin desdeñar la información contextual: “el visitante dispone de la información contextual que provee la arqueología y permite acercar algunas ideas que dieron origen a este arte, para sumarlas a la interpretación estética”. La ambientación sonora de música instrumental de vientos, que remite a la naturaleza, y la iluminación tenue con una luz focal sobre las piezas generan un entorno cargado de misterio en el que “las piezas son ‘otras’ respecto del resto de las obras [...] y el espacio de exhibición también es ‘otro’, que remite a un ámbito natural y religioso” (ibíd.: 70).

MARCO TEÓRICO

En Europa, la arqueología se consolidó en el siglo XVIII como método auxiliar de la historia en el contexto del desarrollo de los estudios humanísticos, iniciados en el Renacimiento e interesados en la recuperación de la cultura de la Antigüedad clásica. A medida que el material de estudio se vinculó a las artes “primitivas” —en el sentido de aquellas sociedades antiguas que no poseyeron un sistema de escritura alfabética—, tanto en Europa como en América el trabajo del arqueólogo adoptó un “giro científico” alejándose de la filología y acercándose a la etnología (Kubler, 1986: 33-34). En América, el hecho de que durante las primeras

épocas de desarrollo de la arqueología se pensase que los pueblos amerindios eran ágrafos favoreció la unión de esta disciplina con la etnología y la lingüística como parte de la antropología dedicada al estudio de las sociedades etnográficas. A fines del siglo XIX, la arqueología y la paleontología se consolidaron con la creación y el control de un nuevo espacio público, el campo o terreno, lo cual condicionó las prácticas disciplinares de forma “desdoblada”: por un lado, lo que se producía en el campo: la excavación y el individuo que lo legitimaba (el científico o especialista); por otro lado, lo que se producía con ese material fuera de aquel, es decir, en el gabinete y en el laboratorio (Podgorny, 2008a: 170-171). Esto supuso que la arqueología, si bien se amparó en los métodos científicos para construir su objeto de estudio, nació como una disciplina bajo condiciones endeble: por una parte, la posibilidad de repetir (o no) la experiencia del campo en el laboratorio; por otra, la remoción de los objetos de su sitio original, es decir, la “destrucción de la evidencia”. Para sortear estos escollos, la arqueología se valió de manuales y tecnologías literarias e icónicas (planos, fotografías y dibujos) que ayudaron a la “medialización de la excavación”, cuya consecuencia fue la construcción de un “artefacto científico virtual” más importante a los fines científicos que la pieza en sí (Podgorny, 2008b: 109).

Así también, esa constitución disciplinar imprime una mirada sobre la pieza, la cual se concibe como material recolectado *in situ* para dar cuenta de la reconstrucción de una sociedad del pasado. En términos de Kubler, las obras de arte se consideran “como fuentes de información de una estructura social y económica más que como realidades expresivas” (Kubler, 1986: 34).

La arqueología argentina en sus inicios sostuvo dos modelos: uno científicista, fundado en el paradigma naturalista-evolucionista, cuyo prototipo fueron las ciencias naturales, y otro humanístico, representado entre las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX fundamentalmente por Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti, que interpretó las imágenes de las piezas como ideogramas, es decir, mensajes para descifrar y “evidencias” de algún sistema asimilable a la escritura (Bovisio, 2010: 33-34; Hellemeyer, 2010: 55-57). De la vertiente humanística otras de las figuras trascendentes fue Salvador Debenedetti, discípulo de Ambrosetti, quien fue director del ME de Buenos Aires entre 1910-1930. Como se mencionó, Debenedetti escribió el texto “L’Ancienne

Civilisation des Barreales du Nord-Ouest Argentin” sobre la colección de arte prehispánico argentino, Muniz Barreto, el cual se incluyó en el catálogo a propósito de la exposición de aquella en 1931 en París.

Haciéndose eco de los discursos del arte y la etnología de los años 20 y 30, y ubicando las obras en las categorías de “arte primitivo” y “arte decorativo” Debenedetti instaura la dicotomía entre el valor científico y el estético-artístico de las piezas:

Tous les objets qui forment de nombreuses séries accumulées au cours de plusieurs expéditions archéologiques menées avec une méthode rigoureuse, sont catalogués et accompagnés de la documentation la plus précise; cette documentation se réfère non seulement aux circonstances qui ont entouré la découverte des pièces, mais encore à l'ensemble des observations susceptibles d'être utilisées avec fruit dans le domaine archéologique. De là, la double importance que nous attachons à cette collection: importance en nombre et qualité, importance en valeur artistique et scientifique. (Debenedetti, 1931: 7).

En esa incipiente etapa de la arqueología argentina, sin embargo, fue la perspectiva naturalista-evolucionista la que triunfó, puesto que sus objetivos fueron funcionales a las políticas de dominación política y cultural que buscaban demostrar el fin de la historia indígena (Hellemeier, 2010: 55, 71). Ese modelo científicista descartó la posibilidad de abordar las piezas en su valor estético y semántico (Bovisio, 2009).

Años más tarde, el arqueólogo argentino, Alberto Rex González, retomó el problema de la interpretación de las imágenes en la cultura material, manteniendo la dicotomía instaurada por Debenedetti:

La obra de arte como todo producto de la acción o del comportamiento humano, está así definitivamente enraizada en la cultura y por ende en la historia; no importa que podamos aislar ciertas constantes que trascendiendo su propio momento constituyen patrimonio común de toda la humanidad. Estos términos materializan un problema no resuelto, problema que se polariza en dos extremos; por un lado el científico- histórico (historia como ciencia y por lo tanto ciencia del hombre), por otro el puramente estético y valorativo, perteneciente a la filosofía y a la metafísica (Rex González, 1980: 5).

Para González existen dos dimensiones inconciliables: la científica y la estética, concebida esta fuera de la historia. Las obras del arte prehispánico pueden abordarse desde un eje científico-histórico, que da cuenta de los procesos de

transformación de las sociedades a lo largo del tiempo, o desde un eje estético-valorativo perteneciente al campo de la filosofía y la metafísica”, en cuyo caso “las obras se relacionan con la estética y tienen dentro de esta, un sentido de universalidad” (González, 1980: 5).

Es así que la estética es otra de las disciplinas que entran en juego en la problemática encarada en este trabajo. Se constituyó como rama específica de la filosofía de Occidente en el siglo XVIII y, de alguna manera, suplantó de “forma científica el paradigma de lo divino como principio organizador del mundo” (Pasztorzy, 2005: 1). En el siglo XIX, desde una estética idealista asociada a conceptos kantianos, los objetos premodernos que llegaron a ser categorizados como arte quedaron identificados con la “bella forma”, que desplazó cualquier otro tipo de función. Entonces, el “esteticismo universalista” supuso que el “buen arte” y la “obra maestra” eran universalmente reconocibles (Clifford, 1998: 239; Bovisio y Penhos, 2010: 34; Escobar, 2010: 18).

El imperialismo europeo de fines del siglo XIX y el XX, caracterizado por la conquista sistemática de nuevos mercados y áreas de influencia, trajo aparejado la llegada a Occidente de grandes cantidades de objetos (principalmente escultóricos) procedentes de las colonias de África y Oceanía. La distinción entre lo estético y lo antropológico se institucionalizó: en las galerías de arte se exhibieron objetos no occidentales por sus cualidades formales y estéticas, y en los museos etnográficos — espacios vinculados precisamente a la consolidación de la antropología como disciplina— se mostraron las piezas según su contexto cultural (Clifford, 1998: 238-239).

La identificación entre la arqueología y la etnología trajo aparejada la asimilación de los objetos prehispánicos a los etnográficos en cuanto ambos pertenecían a “culturas primitivas”, vale decir, no occidentales, ágrafas, cuasi sin historia. La obra del etnólogo alemán Franz Boas *Primitive Art*, publicada en 1927, es elocuente al respecto. Boas se propone “dar una descripción analítica de los rasgos fundamentales del arte primitivo” (Boas, 1947: 7), es decir, definir una categoría. En función de su objetivo indaga una diversidad de objetos que incluyen producciones antiguas, etnográficas y prehispánicas: tallas de marfil de los esquimales del siglo XIX, tallas en madera de los indios de la costa noroeste de EE. UU., de Nueva Zelanda, de las Islas Marquesas y de África Central de los siglos XIX y XX, bronces

escandinavos del siglo VII, industria lítica prehistórica y de Tierra del Fuego, arte corporal de los onas, cerámica etrusca de la antigüedad, textiles peruanos prehispánicos, arte rupestre paleolítico, códices mexicas, bordados huicholes, entre otros, y entiende que todo esto es susceptible de definirse bajo esa categoría porque comparten rasgos comunes; uno de los principales es el antinaturalismo (Bovisio, 1999).

En el campo del arte de vanguardia se planteó la misma identificación: en “esta anacrónica integración de distintas épocas y culturas”, los artistas de vanguardia signaron el estatuto artístico de los objetos “primitivos” (Bovisio y Penhos, 2010: 36).

A principios del siglo XX, el interés de las vanguardias recayó en las producciones caracterizadas por el antinaturalismo, interés motivado por la búsqueda de fuentes que estimularan la ruptura antiacadémica. Esto representó un giro respecto del reconocimiento del “valor artístico” otorgado a las primeras obras no occidentales a fines del XVIII y principios del siglo XIX, cuando el parámetro fue justamente el dominio de la forma naturalista idealizada tal como se da en la escultura y la pintura maya o en las cabezas de Ife (Nigeria) (Paternosto, 2001: 18; Pastorzy, 2005: 4-5). Por su parte, en el campo de la arqueología el supuesto que rigió y con el que se evaluó la imagen fue “como reflejo de lo real”:

Uno de los supuestos [...] más arraigados en el discurso arqueológico sobre análisis iconográfico [es que] las imágenes de índole “figurativa y naturalista”, es decir, en la que puede reconocerse un referente del mundo real, “describen” cosas, seres, actividades, episodios existentes en el mundo físico concreto y que cuando esas imágenes son “fantásticas”, seres híbridos, antro zoomorfos, por ejemplo, aluden a las representación de seres sobrenaturales o a humanos disfrazados, enmascarados, etc. (Bovisio, 2012a: 3)

De un modo u otro, las formas de presentación del arte “exótico” o “primitivo” consolidaron los preconceptos occidentales, sobre todo acerca de la producción “artística” no occidental y premoderna: que se halla regida por la superstición, que se presenta inmutable en el tiempo, que sus significados simbólicos están asociados a la fertilidad, los “dioses”, etc. Sally Price cuenta como curadora de la exhibición *Afro-american Arts from the Suriname Rain Forest* en Nueva York que ante un textil cuya estructura se asemejaba a una obra contemporánea los curadores

fueron instados a elegir obras que se adaptasen al estereotipo de “lo primitivo”: “The problem [...] was that the cloth looked too much like a painting by Mondrian to be effective in publicizing an exhibit of Primitive Art. We were strongly urged to select instead a mask or fetish” (Price, 2001: 173). Ya sea a través de la estereotipación que diferencia lo “primitivo” de lo occidental moderno, o de la asimilación que lo identifica con este por la vía del antinaturalismo, se pensó y se mostró el arte no occidental en función del parámetro del Occidente moderno, que atribuyó a este arte una ontología única.

Podemos afirmar entonces que la historia de los criterios de exhibición de piezas de arte no occidental (incluido el arte prehispánico) estuvo marcada por lo que Schaeffer (2012) denomina la “compulsión a la ontologización de lo real” propia de la cultura occidental, que implica concebir los hechos como “objetos” y no en “términos de procesos, transformaciones, interdependencias e interacciones”:

Este rodeo ontologizante es a la vez sustancializador y objetivante. Es sustancializador porque nos conduce a no poder concebir lo real más que bajo la estructura de una clase de objetos definidos por medio de propiedades internas que traducen su “naturaleza” o “esencia”. Es objetivante en la medida en que [...] instituye la ficción según la cual el ser humano sería exterior al mundo (Schaeffer, 2012: 54).

Los campos disciplinares que examinaron las obras prehispánicas configuraron “definiciones ontologizantes” (Bovisio, 2013) tales como “pieza arqueológica”, “obra de arte” o “artefacto etnográfico”. Como especifica Bovisio:

... a diferencia de la categoría de “obra de arte”, las de “pieza arqueológica” y “artefacto etnográfico” surgen de los discursos disciplinares y no de los contextos de producción de los objetos [...], en Occidente los productores a partir del siglo XV se referían a sus obras en términos de “arte” u “obras de arte” mientras que, evidentemente, los hacedores de ceramios de época prehispánica difícilmente los hayan considerado “piezas arqueológicas” (Bovisio, 2013: 1).

Es preciso adoptar otras concepciones de “arte” y de “obra de arte” en las cuales el “nudo conceptual” no se centre en el problema de lo “bello” sino en el “símbolo” (Bovisio, 2005: 1); una perspectiva donde el fundamento de las “producciones estéticas” no se halle en la belleza:

... el arte de las sociedades premodernas [...] constituía una de las técnicas mediante las cuales se realizaba un programa de organización válido para todos los órdenes, político, social y natural [...]; la función del arte [...] consiste en brindar una posibilidad de manifestar una serie de “valores” que no pueden ser aprehendidos y notados más que a través de un sistema específico de conocimiento: el de la representación plástica (Bovisio, 2004: 12).

Así la obra de arte se configura como un “entramado especial”:

Las obras de arte la muestran en mayor medida que los objetos utilitarios [...]. Es un entramado especial con varias dimensiones: técnica, simbólica e individual. En la dimensión técnica, nos damos cuenta, en presencia de tales objetos, de que hay una larga tradición acumulada de formas y aprendizajes del arte, en la que cada gesto del creador nace de muchas generaciones de experimentos y elecciones. En la dimensión simbólica, se nos presenta un círculo de significados infinitamente más complejos, que el simple sentido funcional que corresponde a una herramienta [...]. En la dimensión individual o personal captamos la sensibilidad del creador. A través de ella, la tradición técnica y la materia simbólica se filtran y sufren alteraciones que llevan a una forma de expresión única (Kubler, 1986: 40).

Ahora bien, para Pierre Bourdieu, la obra y su creador se insertan en un “sistema de relaciones sociales o campo” que los definen no por sus propiedades intrínsecas, sino por la posición particular que ocupan en aquel. El campo, más que una suma de agentes, se constituye como líneas de fuerzas cuyos temas y problemas, al surgir, se oponen y se agregan, configurándose de una manera específica en un momento histórico determinado. En este sentido, la lógica específica del campo cultural es la competencia por la legitimidad cultural (Bourdieu, 1969). George Dickie (2005), por su parte, especifica que es el marco institucional del llamado “mundo del arte” es el que confiere el estatus de obra de arte. Es en este campo que las “definiciones ontologizantes” se “tensionan” y se “contaminan”. Y es dentro de este campo, precisamente, que el museo como agente se encuentra en un momento crítico y en el que adquiere protagonismo la figura del curador:

El colapso de la moderna autonomía del arte provoca la crisis del museo como espacio aséptico y separado, cerrado en torno a una noción definitiva de lo artístico [...]. Aquí aparece la complicada y controvertida figura del curador o del comisario, responsable de proponer narrativas, guiones o libretos que sostengan la puesta en discurso y en exhibición de objetos cuyas apariencias no bastan para instaurar una propuesta (Escobar, 2010: 169).

En los capítulos que siguen nos proponemos indagar qué rol jugaron en la consolidación de definiciones en torno a los objetos prehispánicos los diversos agentes actuantes en el campo de las exhibiciones seleccionadas: el museo, directivos, el curador, los dispositivos de difusión y las críticas, entre otros.

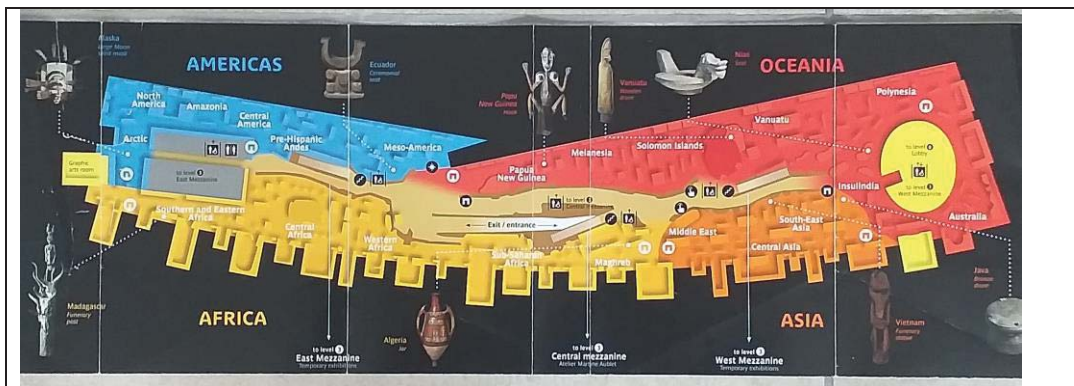


Fig. 1. Museo du Quai Branly. Plano del museo. Véase la identificación de colores para cada continente.

PRIMERA PARTE: EXHIBICIONES DE PIEZAS ARQUEOLÓGICAS EN ESPACIOS DE ANTROPOLOGÍA

Esta parte está compuesta por dos capítulos en los que analizaremos las exhibiciones realizadas en los espacios vinculados a la antropología, de las cuales dos aún hoy permanecen expuestas. En estos espacios se observa un mayor interés en mostrar y explicar los objetos de acuerdo a un desarrollo histórico-arqueológico, basado en los aspectos económicos, políticos y sociales. En consecuencia, los aspectos “simbólicos” (Bovisio, 2004) y ese “entramado especial” (Kubler, 1986) en el que se configuran algunas de las piezas se plantean pero al mismo tiempo se obturan, dejando sin abordar posibles significados.

1. MUESTRAS EN EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE BUENOS AIRES

El Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Ciudad de Buenos Aires fue fundado en 1904 por un decreto del entonces decano de la Facultad de Filosofía y

Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Norberto Pinedo. Su primer director, Juan B. Ambrosetti,⁴ siguiendo las instrucciones del decreto, organizó “expediciones arqueológicas al noroeste argentino, con recursos limitados y con la ayuda de los mecenas de la política” (Podgorny, 2000: 25). El material recolectado se incorporó al patrimonio del museo, que también recibió las colecciones arqueológicas del Museo Nacional (actual Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia), fundado en 1823 y que estuvo la bajo la dirección de Hermman Burmeister (1862-1892), Carlos Berg (1892-1902) y Florentino Ameghino (1902-1911). El Museo Nacional en su momento poseía “todo aquello que era del interés de sus directores” (Podgorny, 2000: 23): piezas de paleontología, zoología argentina y colecciones arqueológicas. En 1902, estas últimas fueron reunidas para conformar la sección de Arqueología, y luego de la muerte de Ameghino, si bien continuaron formando parte de la colección del museo, fueron trasladadas a un edificio aparte en la calle Bernardo de Yrigoyen, quedando a cargo del arqueólogo Eric Boman (1867-1924). Por su parte, el Museo Nacional continuó funcionando en la calle Perú hasta 1937, año en el cual tendría su sede definitiva en Parque Centenario. En 1947, es decir, diez años después, la sección de Arqueología junto a sus archivos y biblioteca pasaron a constituir la colección del Museo Etnográfico. El patrimonio del museo también se incrementó a través de la compra y el canje con otros museos y con aportes de las más diversas procedencias (ibíd.: 26).

El ME fue emblemático, ya que fue “el primero en separar las colecciones etnográficas/antropológicas de las de historia e historia natural y en consolidarse como centro formador de universitarios” (ibíd.: 25). Según el sitio web del ME,⁵ el patrimonio arqueológico cuenta con piezas procedentes de América, África, Asia y Europa, que ingresaron al museo por expediciones, donaciones, compra o intercambio con otras instituciones (entre ellas, textiles Paracas, cerámicas de Nazca, estatuillas de Egipto, materiales de cerámica y piedra de Japón, y piezas de alfarería griegas y romanas).

⁴ Juan Bautista Ambrosetti, autodidacta en Ciencias Naturales, logró una vasta experiencia como “naturalista viajero” Su formación estuvo influenciada por el acompañamiento de figuras trascendentes como Florentino Ameghino y Eduardo Holmberg. En 1903 fue nombrado profesor suplente a cargo de la cátedra de Arqueología Americana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. La obra de Ambrosetti, quien fue pionero en el estudio del folclore nacional, comprende una amplia gama de estudios históricos, etnográficos, lingüísticos, arqueológicos y antropológicos.

⁵ <http://museo.filo.uba.ar/el%20museo>.

En un contexto de debate internacional sobre los museos, sus objetivos, funciones y métodos, en 1988, durante la gestión del arqueólogo e historiador José Antonio Pérez Gollán (1987-2005) junto a la museóloga Marta Dujovne (quien ya había trabajado en el Museo en el período 1963-1973), se abordó un proyecto para reestructurar la institución. En un artículo de 1997 llamado “El Museo Etnográfico: funciones, diagnóstico y propuestas”, Pérez Gollán recupera las cuestiones tratadas en el documento de 1988, en el cual los especialistas especificaban que el Museo era un entidad dedicada a “rescatar, investigar y difundir o comunicar el patrimonio cultural, utilizando como instrumento privilegiado de acción la exposición de objetos” (Pérez Gollán, 1997a: 1). Ellos consideraban que las funciones indicadas eran complementarias entre sí, oponiéndose a la idea que la difusión y la conservación del patrimonio eran antagónicas, es decir, que “cuanto más aisladas del público estuvieran las obras, más podían durar. Al dar importancia al patrimonio vivo, consideramos que solo la difusión [...] garantiza su conservación. Por su parte, la investigación está indisolublemente ligada tanto a la difusión como a la conservación” (ídem.). En 1988, las tareas que se especificaron a corto plazo fueron: la catalogación, la adecuación edilicia (entre otros aspectos, recuperar espacios de depósitos para exposiciones), la conservación (sobre todo en lo referido a objetos como textiles o piezas de cestería), actividades de difusión (creación del área de museografía y nuevo plan de publicaciones), la organización y el organigrama (en el sentido de la reasignación de áreas y tareas).

En 1995, Pérez Gollán y Dujovne escribieron sobre el balance de la gestión. En una primera parte difundieron nuevamente el diagnóstico de 1988 y en una segunda, titulada “Balance de una experiencia”, especificaron lo concretado. Si bien en lo edilicio no se pudieron anexar otros edificios como era el deseo de los especialistas, sí se reacondicionó el espacio en el cual funcionaba (y funciona) el Museo en la calle Moreno 350. Otro punto importante era la difusión del patrimonio cultural por medio de las exhibiciones; para ello se definió un área específica de museografía “que comenzó a trabajar guiones conceptuales” (Pérez Gollán y Dujovne, 1995: 13).

1.1. *Los señores del jaguar*

En 1996 se realizó el primer seminario de capacitación en conservación preventiva y exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas en el museo cuyo producto final fue la exhibición *Los señores del jaguar* (1997). El seminario fue organizado en conjunto por la Fundación Antorchas,⁶ el Center for Museum Studies-Smithsonian Institution⁷ y el ME. Además de profesionales del museo, participaron del curso becarios de veinte museos de Argentina, uno de Chile y otro de Brasil seleccionados por la Fundación Antorchas. Los profesionales a cargo de la capacitación fueron: la arqueóloga Carolyn Rose, jefa del Departamento de Antropología del National Museum of Natural History-Smithsonian Institution; James Volkert, director asociado de Exhibiciones del National Museum of the American Indian-Smithsonian Institution; y John Coppola, personal de la Central de Exhibiciones del Instituto Smithsonian. Los especialistas del ME que estuvieron a cargo de la capacitación fueron: María Esteva, conservadora del ME; Patricia Lissa, museóloga y conservadora del MIFB; y Patricio López Méndez, historiador y diseñador de museos y exhibiciones del ME y del MIFB.

Gracias a los textos del catálogo podemos inferir el criterio curatorial de la muestra: el texto académico escrito por el curador, Pérez Gollán, se corresponde con el guion curatorial de la exhibición, y dos escritos sobre el diseño de la exhibición de Volkert y de López Méndez. Asimismo, hay otros dos textos de Rose y de Esteva y Lissa referidos a conservación. Rose trata sobre el nuevo enfoque que se trabajó en el taller respecto a la conservación de carácter preventivo versus la tradicional visión puesta en la restauración; y la aplicación por parte de los participantes en sus respectivas instituciones creando lugares seguros para las piezas y bien organizados, y también en el montaje de las exhibiciones a través la creación de condiciones aptas ambientales y soportes adecuados. Por su parte, Esteva y Lissa destacan los temas que se trataron en el taller, entre otros: agentes de deterioros, medición de niveles de

⁶ La Fundación Antorchas fue una organización sin fines de lucro que funcionó entre 1975 y 2006 cuyo objetivo fue promover el desarrollo cultural por medio de concursos y subsidios financieros para el área de educación, cultura y bienestar social.

⁷ La Smithsonian Institution es una organización estadounidense con objetivos similares a la Fundación Antorchas que posee un centro específico para estudios de museos.

iluminación, sistema de control de temperatura, documentación fotográfica y escrita para cada pieza y técnica para el etiquetado. También mencionan que hubo discusiones éticas, estéticas, culturales y científicas. Cada pieza fue examinada para determinar su posibilidad o no de ser exhibida.

1.1.1. Guion curatorial y texto del catálogo

Una cita del libro *Nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala, da inicio al texto de Pérez Gollán y anticipa el enfoque adoptado para la exhibición; el culto al jaguar identificado con el poder político- religioso fue la clave de lectura de las piezas exhibidas:

Sacrificauan los indios questauan fuera de la montaña llamado Haua Anti; adorauan al tigre, otorongo. Dizen que le enseñó el Ynga que él mismo se auía tornado otorongo y ancí le dio esta ley y sacrificauan con sebo quemado de colebra y mays y coca y plumas de páxaros de los Andes; los queman y adoran con ella a los otorongos. ...Y de los de la montaña no tienen ydolos nenguno, cino que adoran al tigre, otorongo y al amaro, culebra, cirpiente. Con temoredad adoran que no porque sea uaca ydolo, sino porque son ferós aniamles que comen gente, que piensa que con adorar que no le comerá y no le llama otorongo con el miedo, cino achachi, yaya; al amaro le llaman capa capo amaro [el señor poderoso serpiente]. Y Ací el Ynga quizo llamarse Otorongo Achachi Ynga, AmaroYnga (Guamán Poma de Ayala, 1980, citado en Pérez Gollán, 1997b: 5).

El párrafo se completa con la definición de *Achachi* ('viejo', 'abuelo de parte de padre', 'la cepa de una casa o familia') tomada del libro *Vocabulario de la lengua aymara*, de Ludovico Bertonio, y del término *Yaya* ('padre', 'amo', 'señor') del *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua Qquichua o del Inca*, de Diego González Holguín. Esta última acepción se relaciona tanto con el nombre de la muestra general como con el conjunto de piezas de la sección: "Los señores del jaguar".

Mediante una estrategia discursiva que va de lo general a lo particular, Pérez Gollán describe el medio ambiente, la geografía y las estrategias de subsistencia que desarrollaron las sociedades andinas teniendo como eje la cordillera de los Andes y sus franjas altitudinales para luego centrarse en el Noroeste argentino [NOA].⁸ De

⁸ Incluye las actuales provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero, La Rioja, San Juan y parte de Mendoza.

esta forma, la región queda incluida en un relato más amplio, el de la historia cultural andina. Pérez Gollán explicita la organización de los señoríos en los aspectos sociales, políticos, religiosos, económicos y de asentamiento:

Un par de siglos después del nacimiento de Cristo, comenzó a gestarse en el NOA un proceso cuyo resultado fue que entre las sociedades indígenas de ese momento las desigualdades se volvieron hereditarias; surgió un sistema institucionalizado de relaciones basada en la división social del trabajo tanto horizontal de especialización y vertical de estratificación. La unidad política que caracterizó dicho sistema fue el de señoríos, curacazgos o jefaturas [...] en la cual el poder económico del jefe ó curaca se basaba en la redistribución de los bienes (Pérez Gollán, 1997b: 8).

El texto se dedica a caracterizar el proceso socio-político del Período de Integración (400 d. C. y 900 d. C.) atendiendo a la incidencia de recursos medioambientales (minerales, cebil), que daría como resultado el surgimiento de las mencionadas jefaturas. Según Pérez Gollán, el sustento ideológico-religioso consistiría en la antigua ideología surandina del culto al *Punchao*, el Sol de la mañana. Apelando a fuentes coloniales, encuentra en el personaje de las placas de bronce del NOA, Chile y Bolivia atribuidas a la cultura aguada la expresión de ese culto:

Esos objetos metálicos fueron bienes de alto valor simbólico, para el uso exclusivo de los que ejercían el poder. En la composición el tema central es un ser humano con un adorno en la cabeza, vestido con una túnica andina (*unku*) decorada con motivos escalonados, espiral curva central y espirales rectangulares dispuestos en diagonal; en algunas piezas, puede llevar sobre el pecho y los hombros un peto de piel de felino. [...] Sobre los hombros de la figura central están parados dos felinos, fáciles de reconocer por sus manchas, sus fauces, garras y largas colas enroscadas. En la parte inferior hay un animal, aparentemente un saurio con la cabeza abajo, es posible que este “ser” sea el ídolo de Copacabana, renombrado santuario a orillas del lago Titicaca, y que según sabemos era mitad mujer, mitad pez (similar a las sirenas de la mitología europea). Todo indica que al *Punchao* —el dios solar de los Andes— se lo representaba como un hombre, muchas veces bajo la advocación del “sacrificador” (que alude a la práctica concreta de los sacrificios humanos) con hacha y cabeza trofeo en las manos y que iba acompañado por felinos, serpientes, saurios y pájaros. Pero es la imagen del *uturunco* o jaguar, metáfora privilegiada del *Punchao*, la que atrae por la densidad de sus múltiples capas de significación. Incorporada a la trama constitutiva del tejido social, aparece en las hachas metálicas, placas de bronce, tatuajes corporales, textiles, vasos de alfarería, fuentes de piedra y las tallas de madera, etc. (ibíd.: 12) (figura 2).

Esta larga cita es la clave de lectura que propuso el curador: la iconografía producida durante el Período de Integración giraría en torno a la deidad solar identificada con el jaguar. Entonces, la hipótesis de lectura de la imagen se funda en la tesis sobre la organización político-religiosa del NOA durante ese período. En este sentido, presta particular atención a los atributos “fácilmente reconocibles” de la imagen del felino: manchas, fauces, garras y largas colas enroscadas. Sin embargo, no se detiene en un análisis particular acerca de cómo apareció la imagen del *uturunco* en objetos de distintas materialidades, a diferencia del minucioso análisis de la imagen de las placas de bronce que interpreta, como el *Punchao*. Tampoco explicita de qué modo la imagen del jaguar funciona como metáfora del *Punchao*. Vale decir, las imágenes plásticas aparecen como “evidencia” de la reconstrucción del proceso socio-político durante el Período de Integración; en términos de Kubler (1986: 4) funcionan con fuentes de información sobre procesos históricos sin que se plantee necesidad alguna de fundamentar en términos del lenguaje plástico cómo y porque se lee de ese modo la iconografía. En “Los metales”, en el cual incluye placas y hachas ceremoniales, Pérez Gollán explicita el rol que otorga a las piezas metálicas: “nos proporcionaron información, pues la razón de sus productos iba en gran parte determinada por el poder comunicativo de su mensaje...las tecnologías metalúrgicas de América eran tecnologías del poder” (Pérez Gollán, 1997b: 14). Parte de la existencia, afirmada por las investigaciones arqueológicas, de tecnologías del poder, la metalurgia en este caso, pero no explicita cómo opera la tecnología en la transmisión de un mensaje plasmado en diversas iconografías (las de las hachas y las placas; figura 3).

En términos generales, en sintonía con el abordaje que los trabajos arqueológicos le han dado al análisis de las imágenes, podemos señalar una utilización ambigua y ecléctica de las categorías y conceptos, como por ejemplo el uso del término “realista” para referirse a ciertos motivos de felinos (figura 2), con un predominio de un abordaje descriptivo: “ave estilizada”, “individuos de complejas vestimentas”.

Al referirse a la cerámica de la zona meridional, la “cerámica de Portezuelo”, el autor destaca:

... notable por su tratamiento estético: pintada hasta con cuatro colores, presenta con frecuencia la superficie interior bruñida y en el exterior unas representaciones de gran originalidad [...]. Las imágenes, como es de esperar, representan felinos, pájaros y personajes engalanados o con máscaras. Si bien el repertorio es conocido, el método de resaltar el fondo logra un impactante efecto plástico [...], es una prueba de las particularidades existentes durante el Período de Integración, que si bien exhiben una coherencia ideológica interna, nos hablan de señoríos que manejan su propio y característico código de representación (ibíd.: 15) (Figura 5).

En este párrafo se usa la expresión “tratamiento estético” asociada a cualidades plásticas: la utilización de hasta cuatro colores, el acabado interior de la vasija y un particular trabajo figura-fondo. Además, se asimila el código de representación a la identidad de todo el señorío. No es el objetivo de este trabajo discutir en profundidad el uso de estos conceptos sino poner en evidencia que, si bien hay una intención de dar cuenta de la problemática del análisis de imágenes, estas se interpretaron en función de la reconstrucción de la organización socio-política, es decir, como reflejo superestructural de la estructura económica y política. Si cada estilo se corresponde con la identidad de un señorío, ¿cómo se explica que en el mismo valle, e incluso en las mismas tumbas, convivan piezas con códigos de representación diferentes, como es el caso del valle de La Aguada, donde se encontraron piezas cerámicas gris grabado con un tratamiento de las formas sumamente sintético y geométrico junto a cerámicas policromadas, diferentes ya desde la técnica, caracterizadas por formas curvilíneas y el “horror vacui” de las superficies? (figuras 4a y 4b). Evidentemente, los estilos de las piezas vinculadas por sus usos y funciones (ofrenda funeraria por ejemplo) al culto a las huacas y a los antepasados se inscriben en la trama de los recursos simbólicos que legitiman el poder político-religioso. Pero los mecanismos son más complejos y no se resuelven en una correspondencia sistemática entre estilo e identidad o entre iconografía y organización política. Como señala Kubler a propósito de la organización de la historia de los Andes prehispánicos a partir de estilos cerámicos,

... las muestras de cerámica dan suficiente información para relaciones temporales muy vagas [...] pero los fragmentos de cerámica son insuficientes para hacer reconstrucciones políticas y sociales [...]. Si tuviéramos que basarnos exclusivamente en la historia de la cerámica para conocer los sucesos del período helénico en 550-40 a. C., el cambio de la pintura de figuras negras a la de figuras rojas se interpretaría, probablemente como un hecho político o social más que como una transformación dentro de ese arte (Kubler, 1986: 36).

Sin embargo, el planteo del curador responde a ese supuesto, fuertemente arraigado en los abordajes arqueológicos, acerca de la existencia de esa mencionada correspondencia: “Las evidencias parecen apuntar a que estas representaciones son parte de un conjunto cuyo sentido hay que rastrearlo en la búsqueda de legitimidad de los señores: el culto a las huacas, a los antepasados fundadores del linaje” (Pérez Gollán, 1997b: 16).

Otra cuestión es que las identificaciones iconográficas se basan en descripciones como las que caracteriza al personaje de las vasijas ambato tricolor (aguada): “la nariz del personaje como un gancho hacia arriba, la boca que deja ver los dientes y una lengua saliente. Los colores utilizados son el negro orlado de blanco, sobre un fondo rojo: una combinación típica del estilo condorhuasi” (í.d.). Vale decir, el análisis iconográfico se realizó para dar cuenta de relaciones interculturales, en tiempo y espacio, en este caso específico, el rol de condorhuasi como antecedente sobre el cual se había desarrollado la cultura aguada. Y en el mismo sentido se señala que “la nariz en gancho, boca con dientes y lengua salientes aparecen en un vaso retrato modelado en alfarería negra con motivos negros incisos, hallado en las excavaciones de Ambato [...]. Estos rasgos aparecen en máscaras, morteros y suplicantes de piedras procedentes del Ambato, Andalgalá, Alamito, Balcozna y el piedemonte sur de Tucumán” (í.d.). De nuevo se desliza la identificación de rasgos iconográfico-estilísticos con las identidades culturales, sin dar cuenta del rol que le cabe a los hacedores de los objetos, “los artistas”, que son quienes ponen en juego tanto lo heredado como lo imaginado, lo aprendido y lo elaborado en el momento de la creación de los objetos, los cuales, aunque respondan a convenciones fuertemente arraigadas siempre son el resultado de un sujeto (individual o colectivo).

En la anteúltima sección, denominada “La otra geografía”, Pérez Gollán se dedica a la cultura de la Isla: “en la Puna de Jujuy y Salta, y en la Quebrada de Humahuaca la imagen del felino es esporádica, si bien están presentes elementos ideológicos similares. En Humahuaca evoluciona la cultura de la Isla, de claros contactos con Tiwanaku; lamentablemente es escasa la información” (í.d.). Luego describe formal y técnicamente los distintos tipos de cerámica de la Isla, y menciona el sitio Doncellas, en Jujuy, en el cual se hallaron *queros* de una aleación de plata-oro

con caras humanas que fueron asociados a “la época clásica de Tiwanaku” (Rolandi de Perrot, 1974, citado en Pérez Gollán 1997b: 17). De nuevo, el análisis iconográfico estuvo en función de dar cuenta de relaciones interculturales, empero no ahonda en qué aspectos lo encontrado se interpreta como similar a Tiwanaku.

En la última sección, “Imagen y poder”, el curador insiste en la perspectiva de que los objetos son evidencia de la desigualdad social y la legitimación del poder:

Las sociedades indígenas americanas nunca pensaron que hacían obras de arte: los bienes debían servir tanto para el ámbito cotidiano y práctico como para el mundo simbólico. La cultura material prehispánica admite, por el espesor de sus estratos de significación, múltiples lecturas: atuendos que identifican la posición social o el origen de quienes los visten, materiales asociados al poder, motivos que hablan de la legitimidad conferida por los antepasados, o también colores cargados de significado ideológico; las combinaciones son múltiples y ninguna interpretación excluye a las otras. [...] Las metáforas del mundo de los señores del jaguar son una referencia a la constante búsqueda por la legitimación del poder [...], el vínculo de ciertos linajes con los dioses es parte de la manipulación iconográfica que hacen las elites para presentarse como un grupo encumbrado de la sociedad. (íd.).

Pérez Gollán opta por el concepto de *cultura material* y asume una posición propia de la arqueología que no termina de resolver qué hacer con el término *obra de arte*, y fluctúa entre el rechazo o la asimilación a los objetos de prestigio, que se destacan por su calidad plástica, técnica y su interés iconográfico.

1.1.2. Diseño

Gracias al capítulo incluido en la segunda parte del catálogo y a testimonios de los responsables podemos reconstruir los criterios que guiaron el diseño de la muestra, los cuales surgieron del trabajo en el taller. James Volkert señala: “Como director del taller yo tenía expectativas de que, como grupo, pudiéramos desarrollar una serie de enfoques respecto a un grupo de 50 objetos que llevan la imagen del jaguar [...]. Cada grupo elaboró ideas para visualizar una exhibición completa” (Volkert, 1997: 27). Los grupos se armaron a partir de cuatro núcleos que representaban cuatro abordajes posibles: “la belleza”, que dio lugar al examen de las cualidades formales de los objetos, enfatizando los “logros artísticos”; “las voces”, que abordaron los estratos de significados adjudicados a los objetos por parte de los individuos que interactuaron con estos: el creador del objeto, el antropólogo, el chamán; “el tiempo”, que exploró “los ciclos representados por los objetos:

claro/oscurο, día/noche, vida cotidiana/ceremonia”; y “las historias”, que destacaron “la narrativa mágica incluida dentro de cada uno de los objetos”. Finalmente, como “cada una de las exhibiciones hipotéticas era completa y rica en ideas y diseños [...], a través de un esfuerzo grupal los cuatro enfoques fueron sintetizados en una sola exhibición” (íd.).

La idea de trabajar belleza, significados e historia de los objetos por separado, si bien da cuenta de la complejidad y densidad de los objetos, pone de relieve la tensión irresuelta entre la dimensión histórico-antropológica del objeto y su dimensión estética. Al mismo tiempo, se evidencia que se está pensando en la dimensión estética como la de la belleza en su sentido más “canónico” y formalista, la de los “logros artísticos”.

Como señalamos, también escribió un artículo quien estuvo a cargo del diseño de la exhibición, Patricio López Méndez. El especialista indica que durante los 15 años vinculado a museos siempre creyó en los cambios y que dicho presupuesto es fácilmente admisible, aunque “como concepto aislado resulta tan insostenible como modernizar el envase sin tener en cuenta el contenido y su destinatario” (López Méndez, 1997: 28). Luego, el especialista, con una mirada crítica sobre los museos en la Argentina, asegura: “la autoritaria presencia de los objetos, atractivos o no, en buen o mal estado de conservación, es la dueña silenciosa de la exhibición. La narración, que nos debería diferenciar de las casas de remate, es pobre, no comprometida, o definitivamente brilla por la ausencia” (ibíd.: 30). Por último, luego de comentar la experiencia del taller, concluye: “Estamos ahora dispuestos para la tarea más interesante, contar una historia, porque al fin y al cabo en eso consiste una exhibición” (ibíd.: 31).

En una nota concedida al diario *Clarín*, el diseñador explicó la idea rectora de la exposición:

Son las garras de un jaguar lo primero que ve el visitante de esta exposición, mientras escucha *Moche, el llamado de los muertos*, la música compuesta por José Pérez de Arce y Claudio Mercado, una mezcla de quejido humano y grito felino. En la primera vitrina está un hacha de bronce, símbolo del poder de los señores. Predomina un solo color: el rojo, color de la sangre. Estamos hablando de un indio cruel, no de un indio resignado, explica López Méndez. En las otras vitrinas, los objetos expuestos muestran las claras diferencias que había entre señores y súbditos (*Clarín*, 1997).

Siguiendo el guion académico de Pérez Gollán, el diseño de la muestra se centró en la imagen del jaguar como metáfora del poder político-religioso. Las garras que inauguraban la muestra y la música asociada a lo humano y felino, es decir, a la transformación chamánica, darían cuenta de lo anterior. Según López Méndez:

La museografía tiene que acompañar, reforzar ese guion curatorial. En el caso de *Los señores del jaguar*, por ejemplo, estábamos hablando de un tiempo de violencia muy particular, donde la representación era tremendamente violenta, donde vos estás viendo que la imagen primordial de muchas cerámicas, de muchos bronzes, son cabezas cortadas, cabezas trofeos, sacrificadores, hachas ceremoniales [...]. La idea era hablar de que este poder no era un poder sin violencia y que el símbolo del poder estaba primordialmente expuesto en un objeto violento como es un hacha, y en esa hacha vos tenía la representación del sacrificador. Entonces no fue porque nos gustó el rojo [...] sino que había una significación específica que era el poder de estos señores que no era poca cosa, que no eran jefezuelos sino señores con muchísimo poder [...]. Era importante, también, que vos tuvieras una experiencia, como de iniciación, como de camino [...]. Porque uno de los conceptos que manejaba Pepe era esta permanente movilidad del mundo andino [...]. Uno tiene que entender que para esta gente la cordillera no era un impedimento, no era un límite [...]. Vos tenías una rampa de acceso y por el simple hecho de hacer unas huellitas en las rampas, la luz que pasaba a través de esas huellas te las iluminaba en el piso [...] el haz de luz te generaba esa sensación de esa perforación que hay en la selva de la luz solar, sumado a la música [...], que fue algo que hizo el grupo de Pérez de Arce, la Chinchina [...]. Pero sí creo que cada exposición [...] tiene que tener un clima, eso es fundamental, y el clima no solo está dado por el color; sino por la iluminación, por el sonido, porque vos ajustes tu visión cotidiana a una visión distinta [...]; la luz estaba dada por las huellitas y tenías al fondo, iluminada, el hacha ceremonial (figura 3), que era como el objeto a partir del cual se generaba el relato, pero vos generabas en esa rampa una altura, no demasiada, pero sentías el esfuerzo de tener que subir y luego la exposición iba transcurriendo en un descenso que era muy tenue pero lo sentías.⁹

Como vemos, los distintos recursos y dispositivos apuntaron a sugerir el medioambiente de la selva y la cordillera, precisamente asociado a otro de los conceptos del curador: el del intercambio por medio del tráfico caravanero.

López Méndez indicó que uno de los ejes del diseño de la exhibición fue el tema del poder, al cual asocia, además del felino y el color rojo, una iconografía, cabezas cercenadas, el sacrificador y objetos específicos como las hachas; sin embargo, los núcleos en que fueron agrupados los objetos y las piezas en la muestra general no responden necesariamente a la temática y la iconografía señalada. En la

⁹ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

sección homónima a la muestra, “Los señores del jaguar”, la iconografía de las cabezas cortadas, cabezas trofeo, sacrificadores, etc., no fue lo preponderante.

No obstante, los cuatro núcleos en que se agruparon las piezas sí respondió al guion académico de neto corte histórico-arqueológico: “La subsistencia”, “Las especialidades”, “El tráfico caravanero” y “Los señores del jaguar”, lo cual además propició que, en un mismo dispositivo de exhibición, se mostraran objetos de uso cotidiano y con funciones únicamente utilitarias junto a otros ceremoniales.

En “La subsistencia”, según las referencias de las piezas en el catálogo, junto a fragmentos de coladores para la elaboración de chicha, herramientas de madera, molinos y morteros de piedra, y cucharas de maderas se exhibieron una escudilla “con motivos geométricos incisos”, una calabaza pirograbada “con motivos geométricos” y una vasija de importantes dimensiones “con motivos felínicos y geométricos” (Pérez Gollán, 1997b: 20) (figura 7). Con el mismo criterio, las piezas exhibidas en “Las especialidades” daban cuenta de las distintas tecnologías que desarrollaron las sociedades andinas: metalurgia, alfarería, tejido, trabajo en piedra, y junto a herramientas como cinceles, hachuelas y moldes para fundición se presentó, por ejemplo, una placa de bronce de alto valor simbólico (figura 8).

“El tráfico caravanero” respondió a lo que Pérez Gollán definió como un factor clave en la economía de estas sociedades. Se exhibieron: tarabitas, sogas, fragmentos de cuerda de fibra vegetal, trenzas de fibra vegetal, sandalias de cuero, obsidiana, caracoles terrestres, valvas marinas, bolsas de lana, cascabeles de nueces, peines, campanillas de bronce y flautas de maderas, entre otras piezas, junto a un *Kero* de oro, un pectoral también de oro, un adorno de plata con forma de ave, y vasos, vasijas y pipas en cuyas referencias se acentuaba el carácter ceremonial. Estos objetos daban cuenta del caravaneo de camélidos, que permitía poner en circulación materias primas y bienes manufacturados, incluidos objetos ceremoniales y de prestigio.

Finalmente en “Los señores del jaguar”, las piezas expuestas incluyeron pipas, tubos, tabletas, morteros, hornillos, estuches cilíndricos de madera y cucharas, cuya función se asoció a la inhalación de alucinógenos para la práctica religiosa de la transformación chamánica (figs. 9a, 9b, 9c, 9d y 9e). La selección de piezas se centró en imágenes en torno a lo humano, el felino y lo antropofelínico, iconografía asociada a la práctica shamánica a través de la cual los señores encarnaban o

conectaban con la deidad identificada con el jaguar. La música “mezcla de quejido humano y grito felino” subrayaba la integración del cuerpo felino y humano. Dentro de esta sección se mostraron vasos, vasijas, dos suplicantes, máscaras, figurinas, *keros*, un pectoral de oro y un *unku*, objetos que también circularon en contextos rituales. A solo dos de las piezas se las identificó con la iconografía del “sacrificador” que Pérez Gollán interpreta como asociado al culto al *Punchao*: “Todo indica que al *Punchao* —el dios solar de los Andes— se lo representa como un hombre, muchas veces bajo la advocación del ‘sacrificador’ (que alude a la práctica concreta de los sacrificios humanos) con hacha y cabeza trofeo en las manos, y que iba acompañado por felinos, serpientes, saurios, pájaros y sapos” (Pérez Gollán, 1997b: 13).

Es posible afirmar que la exhibición no pretendía referirse al “arte” de los pueblos del NOA sino a su historia socio-económica y político-religiosa a partir de la reconstrucción propuesta por el historiador y arqueólogo Pérez Gollán. Ahora bien, ¿por qué se involucró la dimensión estética, si a la vez se la obturó? Si se considera que la muestra involucró objetos de una gran densidad simbólica tanto desde lo iconográfico como desde lo plástico, que se articula con la excelencia en términos tecnológicos, podemos plantear que ameritan entenderse como arte en el sentido de Kubler (1986). Entonces: ¿las condiciones políticas, económicas y sociales “explican” los objetos prehispánicos? Aunque el supuesto que rige esta exhibición parecería responder afirmativamente, sostenemos que hay una especificidad del rol de lo plástico que no se aborda. El análisis nos permite afirmar que las piezas se abordan o como objetos manufacturados o como evidencias de prácticas y creencias ideológico-religiosas. No se integran estos aspectos y aún menos se considera que las características plásticas y “estéticas” pueden estar articuladas con las dos dimensiones señaladas (Bovisio, 2004). Pero además se asume la dicotomía, ya planteada por Dedenedetti (1931) y retomada por Rex González en su *Arte precolombino de la Argentina*. Queda pendiente, a nuestro juicio, la respuesta de qué rol juegan los “logros artísticos” en la función de legitimación del poder político de *Los señores del jaguar*.

Fig. 2



“Disco, aguada, 600-1000 d. C., Período de Integración Regional. Metal. H: 21 cm x 14, 5 cm; esp: 0,4 cm” (FP, 2006: 146).



Fig. 3. “Hacha de Bronce, aguada-ambato, Período de Integración, ME 51734” (ME, 1997: 14).



Fig. 4. “Jarro cilíndrico, cerámica, aguada, Período Medio (550-900 d. C.). Medidas: 15,6 x 14,6 cm. Colección MNBA” (www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8974/). Esta imagen puede asociarse a un felino “realista”.



Fig. 5. “Fragmentos de cerámica, La Aguada, Portezuelo, La Viñita, San Fernando del Valle de Catamarca. Colección Marengo-E. Petek”. Fuente: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-00272016000200007.



Fig. 6a. “Jarra con personaje de los dos cetros, Período de Integración, hualfín gris grabado. Col. Dr. Mario Brodersohn” (MIFB, 1999a: 18).

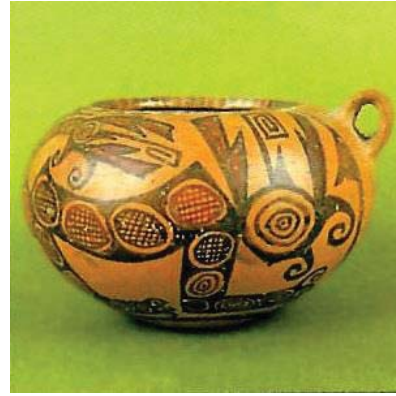


Fig. 6b. “Vaso con representación estilizada de felino, Período de Integración, hualfín policromo. Col. Dr. Mario Brodersohn” (MIFB, 1999a: 18).



Fig. 7. “La subsistencia”. Véanse las cualidades plásticas e iconográficas de la vasija del lado derecho: “Vasija con motivos felínicos y geométricos policromos. Cultura aguada-ambato, Período de Integración. Colección particular” (ME, 1997: 20).

Fig. 8



“Placa de metal con representación humana, de pájaros y saurios, Período de Integración, Jujuy, Colección particular” (ME, 1997: 21).

Fig. 9. “Los señores del jaguar”. Algunas piezas que se exhibieron:



a. “Tableta de madera para alucinógenos con hombre y felino. Los Amarillos, Jujuy. Cultura humahuaca. Período de Desarrollos Regionales. ME, 36803” (ME, 1997: 24).

b. “Tableta de madera para alucinógenos con personajes tallados. La Paya, Salta. Cultura santamariana, Período de Desarrollos Regionales. ME, 37205” (ME, 1997: 24).



c. “Vaso de cerámica negra que representa un personaje sentado. Cultura aguada-ambato, Período de Integración. ME, 25177” (ME, 1997: 25).



d. Vasija de cerámica negra grabada. Cultura aguada-ambato, Período de Integración, colección ME” (MIFB, 1994: 58).



e. Vaso de piedra que tiene esculpido un personaje con máscara de felino. Cultura aguada-ambato, Período de Integración. Coneta, Catamarca. Colección ME, 36972” (ME, 1997: 26).

1.2. 4000 años de historia en el noroeste argentino. De la Puna al Chaco, una historia precolombina

La otra muestra que nos proponemos analizar montada en el espacio del Museo Etnográfico fue inaugurada en abril del 2001 y continúa actualmente ya que se trata de la sala permanente dedicada a las culturas precolombinas del NO argentino. El guion curatorial estuvo a cargo de quienes realizaron *Los señores del jaguar*, Pérez Gollán y Dujovne, y el diseño estuvo también a cargo de Patricio López Méndez.

La producción de la exhibición tuvo el apoyo de la Universidad de Buenos Aires (en el marco de la conmemoración de los 180 años de su creación), y ganó el premio Innovación en Museos otorgado por la Fundación YPF y un subsidio de la Fundación Bunge y Born. Según el sitio web del Museo, gran parte de las piezas expuestas pertenecen a las colecciones del propio museo como resultado de 100 años de investigación científica impulsada por la Facultad de Filosofía y Letras; es decir, están signadas por su origen “arqueológico- científico”.

1.2.1. Guion curatorial y diseño

Los criterios curatoriales explicitados en el sitio web responden a un abordaje histórico-arqueológico:

a) Desde una perspectiva histórica, se considera el NOA como un espacio con características propias pero integrado al proceso civilizatorio andino, lo cual extiende sus límites más allá de los Estados nacionales del siglo XIX. El interés se centra en la historia social prehispánica que se inició hace más de 10.000 años en lo que los arqueólogos denominan NOA. La muestra se inicia con los “testimonios” de las primeras experiencias de domesticación de plantas y animales entre los grupos cazadores recolectores y culmina en el período de las rebeliones indígenas frente a la invasión española a mediados del siglo XVI.

b) Desde la perspectiva arqueológica, se aborda el proceso histórico por medio de las categorías de *hegemonía* y *diversidad* dentro de la complejidad social prehispánica.

c) El último eje destaca la dinámica de las sociedades indígenas y un medio ambiente caracterizado por la complejidad.

Según López Méndez en la propuesta inicial se pretendía que fuera una sala de textiles el “disparador” que inaugurara la muestra general:

El primer núcleo temático iba a ser la cuestión textil [...], porque para Pérez Gollán el prestigio de esta sociedad estaba determinado por esta producción que para ellos era tan importante que, cuando les llega el rumor de que los españoles, los europeos están llegando, empiezan a quemar las ropas que se guardaban en tambo para el Inca. Rápidamente se dan cuenta [de] que lo que los españoles están buscando es otra cosa, los metales, las piedras preciosas.¹⁰

Si bien no hubo una sala exclusivamente de textiles, esta idea repercutió en cada sección de la exhibición que presentaba al menos un textil. Ahora bien, el sentido dado a este en relación con el valor de “prestigio” se retomó en otro aspecto de la muestra; por medio de los colores elegidos para la ambientación. Así, según el diseñador de la exposición, “Cuando decidimos el color en que se iba a hacer la sala del NOA, yo le dije a Pepe que, por un lado, quería usar el morado porque era el tono, el teñido de los textiles que era el más prestigioso y, por otro lado, el amarillo huevo, este amarillo fuerte, que era la cuestión de la presencia solar”.¹¹

Como argumentamos, el criterio del diseño de la muestra se sustenta en el prestigio como parte del significado de los textiles; sin embargo, el criterio curatorial dividió la muestra en 4 secciones cuya perspectiva fue histórica-arqueológica:

- a. “Hacia la vida agraria: hace 4000 años”.
- b. “La complejidad social: hace 2000 años”.
- c. “La concentración del poder: hace 1000 años”
- d. “El Estado hace 600 años”.

Luego, en el centro, en un sector titulado “Antes de los Incas...” se presentan piezas de alguna de las culturas preincaicas del actual Perú.¹²

En “Hacia la vida agraria: hace 4000 años”, el relato se inicia a partir de un historia universal y americana, desde la llegada de los primeros cazadores recolectores a América por el estrecho de Bering hace más de 15.000 años, y hace 10.000 al actual territorio argentino. Dichos textos se encuentran acompañados por

¹⁰ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

¹¹ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

¹² Según Patricio López Méndez, diseñador de la muestra, “Un aspecto que se había planteado pero que no se concretó hasta el momento fue que el espacio central iba a cambiar cada 6 meses” (entrevista realizada por la autora en julio de 2019).

mapas del estrecho y de América, esta última con flechas direccionadas hacia el territorio argentino. Luego el discurso se centra en el NOA explicitando las regiones medio ambientales, los animales y plantas más característicos, y está secundado por un mapa de las áreas biogeográficas. El material que se exhibe para esta sección está distribuido en cuatro vitrinas.

Dando inicio al recorrido, la primera vitrina y el texto de sala se dedican al sitio arqueológico de Inca cueva 7 (data de 4000 a. C., y está ubicado a 3800 m de altitud en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy); acompaña la descripción un mapa de la Argentina con sitios arqueológicos y la fauna “extinta”; debajo hay un esquema del sitio mencionado. De Incacueva 7 se describe el material hallado: indicios de domesticación de llama, restos de plantas domesticadas provenientes de las tierras bajas y cálidas del este como la calabaza, fibras vegetales con que se tejieron bolsas, cañas para dardos, madera de guayacán, cueros de iguana y de tapir, semillas alucinógenas de cebil; del oeste, valvas de moluscos y semillas de churqui. También se afirma que exhibir dichas “evidencias” demuestra un uso planificado de un territorio extenso y variado, que combina una explotación directa y circuitos de intercambio económicos o por vínculos de parentescos. En la vitrina se presenta como fondo de los objetos una foto del fotógrafo argentino Marcos Zimmerman de las distintas áreas geográficas de los Andes: salares, meseta de altura, cerros, valles y selvas de las tierras bajas. Los objetos que se exhiben responden a lo descripto para el sitio Incacueva 7: pieles, bolsas y gorros tejidos, pedazos de madera para encender fuego, vainas del árbol de cebil, pipas para fumar hechas con huesos de puma y envueltas con tientos, estófica o propulsor, vainas de chañares y algarrobos provenientes de los bosques, canastos tejidos con fibra vegetal y pan de sal, entre otros objetos.

Avanzando temporalmente, en los inicios del primer milenio antes de Cristo, el escrito de la sala continúa con el tema de la domesticación de plantas y animales e introduce la cuestión del cultivo de plantas y tubérculos como el maíz, la papa y el poroto, así como también el desarrollo de las tecnologías: la cerámica, el tejido y el metal, y la importancia del tráfico caravanero por medio de las llamas. La vitrina contigua al texto presenta distintos tipos de ajíes, maíces (los cuales define como “arqueológicos”), papas deshidratadas, etc., junto a cerámicas, por ejemplo ollas, herramientas de labranzas, “objetos rituales relacionados probablemente con la

fertilidad” y hornillos de pipa para fumar cebil. En un mismo dispositivo de exhibición se sitúan tanto objetos utilitarios o restos arqueológicos como los maíces con piezas de valor ritual (figura 10).

El siguiente texto de sala refiere la vida de las comunidades aldeanas y su economía, basada en la agricultura y la ganadería. También se menciona lo social a través de la unión por lazos de parentescos, el desarrollo de nuevas tecnologías y el culto a los antepasados y los seres sagrados. La vitrina responde al eje temático del desarrollo tecnológico del textil; por ello se exhibe un *Unku* o camisa procedente de Chiu Chiu (Chile) junto a cerámicas de la época de la vida aldeana de la puna y la zona valliserrana, y jarros que, según los textos de referencia “se utilizaban en los brindis de la vida ceremonial y social”. Del *Unku* se afirma que es característico en cuanto a la técnica y “la disposición de los colores del tejido andino”. Como vemos, aunque el eje determinante es el desarrollo tecnológico, la pieza principal se justifica por sus valores plásticos y además se encuentra acompañada de piezas de valor ritual (figura 11).

Otro sitio arqueológico al que se alude es Tebenquiche, ubicado en la puna catamarqueña a 3650 metros sobre el nivel del mar. Se destaca que los bienes hallados tienen distintas procedencias, lo que revela una relación de intercambio entre las aldeas puneñas con sectores alejados. El recurso más importante fue la lana de vicuña, ya que con ella se tejía “la tela más fina y valiosa”.

Dos últimos textos se destinan a explicar el culto a los antepasados. El eje de uno son los “héroes culturales” representados mediante un monolito: el *huanca*, que era un objeto sagrado que podía ser de piedra de granito o alguna otra y podía tener plasmada una figura humana o animal. Se ubicaba en los campos o en la entrada a los poblados. Cada pueblo tenía su *huanca*, que representaba los ancestros de los linajes. El *huanca*, según el texto de sala, era la “imagen tangible del héroe colonizador”, que daba garantía de paz y de la protección de la agricultura. Asimismo había una relación permanente entre el cadáver del antepasado (*mallqui*) y el monolito, dado que este era el “doble lítico” e imperecedero del ancestro. En el otro texto se afirma que muchas veces el origen de los ancestros se “perdía en la bruma del mito o bien se confundía con los seres sagrados, de allí la frecuencia con que aparecían las representaciones del jaguar y la serpiente” y que desde una “perspectiva histórica” los antepasados sirvieron para legitimar las desigualdades sociales hereditarias. El rol

de las imágenes como materialización del ancestro es un tema propio de la historia del arte porque contribuye a la lectura e interpretación de aquellas. La presencia de menhires no es una evidencia de la existencia de una “imagen tangible del héroe colonizador” a diferencia del hallazgo, por ejemplo, de papas y maíz, que sí son evidencias del desarrollo agrícola. En ese sentido, al optar por un enfoque histórico-arqueológico las piezas que se pueden incluir en “la producción plástica” quedan, nuevamente, reducidas a meros reflejos de las estructuras socio-económicas y políticas de las sociedades.

En la sección siguiente, “La complejidad social: hace 2000 años”, se hace más evidente la tensión y contaminación entre la perspectiva histórico-arqueológica y la posible inserción de ciertos objetos prehispánicos en el contexto de la historia del arte en cuanto piezas identificadas con “el arte precolombino”. Los textos de sala que inician el recorrido mantienen un enfoque histórico-arqueológico, ya que se refieren a la institucionalización de las desigualdades hereditarias: verticales, por medio de la estratificación social, y horizontal, por la especialización artesanal. Se indica que las sociedades se congregaron en señoríos y que se impuso una religión basada en el culto solar de antigua raigambre andina, en la cual curaca y jefe solían ser la misma persona. Los centros ceremoniales adquirieron características monumentales y el origen de este nuevo orden denotó un grado de coerción por medio del sacrificio humano, la ostentación de armas y las cabezas trofeo. En el plano económico, el excedente surgió de la apropiación del trabajo comunitario y permitió la especialización artesanal. La organización social se basó en el modelo andino de lo dual y lo complementario. La ideología tenía todas las manifestaciones sociales y legitimaba la desigualdad hereditaria del curaca como descendiente del antepasado-dios. Finalmente se afirma que los “bienes de lujo”, por su acceso restringido, marcaban jerarquía social.

La primera tensión que se manifiesta es que los escritos están acompañados de fotos de piezas o dibujos: la primera imagen es una foto del disco de bronce, aguada (figuras 2 y 12), y adyacentes se muestran dibujos sobre motivos iconográficos de personajes antropomorfos con cabezas trofeos (figura 13) e inmediatamente seguido un dibujo y fotografía de un bastón de mando, Aguada (figura 14). A pesar del marcado simbolismo de dichas imágenes, no hay ninguna información sobre cómo se vinculan con los textos. Siguiendo el recorrido se

encuentra la vitrina titulada “Los señores del jaguar”. Un maniquí porta toda la parafernalia que representa los atributos de poder de un curaca: una piel de jaguar que lo cubre completamente; en la cabeza, un tocado que remata en cabezas de felinos; en el pecho, un pectoral; un hacha ritual en una mano y en la otra una cabeza trofeo. Un cartel informa que la imagen del *uturunco* o jaguar como metáfora del dios solar se despliega en todos los aspectos de la cultura material: hachas, placas, tatuajes, etc. También se presenta un esquema de la planta del centro ceremonial, la Iglesia de los Indios, en Catamarca. Entre los objetos exhibidos hay vasijas, pipas, vasos, cucharas, morteros y estatuillas de forma humana cuyo modo de exhibición busca enfatizar la imagen del objeto (figura 15).

El siguiente texto de sala trata sobre las distintas regiones ambientales que las sociedades andinas aprovecharon desde el Pacífico hasta el Chaco por medio del uso de la llama y la práctica del caravaneo. En la vitrina correspondiente se exhibe una llama de madera y detrás hay un esquema de un corte transversal del paisaje sudamericano. En cuanto a los objetos, se presentan desde una perspectiva arqueológica, ya que se exhiben como recursos de subsistencia o intercambio, por lo cual semillas, plantas, piedras se igualan en valor a vasijas muy elaboradas o a un *kero* o vaso ritual (figura 16).

En términos generales, los textos de sala y las dos vitrinas finales se plantean desde una perspectiva arqueológica ligada a los desarrollos tecnológicos del metal, el textil, la piedra y la cerámica. Sin embargo, en los discursos se observan contaminaciones de valoraciones artísticas, estéticas o relacionadas con la historia del arte, lo cual también se advierte en los modos de exhibir las piezas. Al igual que en la primera parte, los escritos de esta sección están secundados por fotos de piezas específicas, aunque de ninguna de ellas hay información, excepto para los denominados suplicantes (ver más adelante figura 20a). De la metalurgia se explica la importancia de la coordinación técnica, la mano de obra, la inversión de trabajo y las etapas de la producción, aspectos ligados al desarrollo tecnológico. Se señala que algunos siglos después de Cristo las sociedades del NOA tuvieron una larga tradición autónoma en el origen y desarrollo del trabajo del oro y el cobre; posteriormente, aplicaron la fundición de piezas en bronce arsenical —una aleación de cobre y arsénico—, y en la segunda mitad del primer milenio antes de Cristo se utilizó el bronce aleado con estaño para insignias, armas y herramientas. Acentuando la

perspectiva arqueológica sobre la tecnología se afirma: “Los metales de los señoríos son de una esmerada elaboración, producto del dominio técnico alcanzado por los metalurgistas”. Si bien este tema no tiene una vitrina específica, el texto está seguido por la foto de una placa metálica con un alto valor plástico, iconográfico y simbólico (figura 17).

La vitrina consiguiente a la figura 17, titulada “El trabajo”, presenta la escena de un maniquí (mujer) haciendo un trabajo textil; alrededor de ella se exponen piezas de diferentes materialidades: vasos de piedra, cerámicas, un cesto de fibra vegetal, un hacha y una placa de metal. Salvo algunos objetos que son utilitarios, la mayoría de las piezas se destaca por un trabajo plástico específico (escultórico y/o pictórico) que refiere a imágenes determinadas situadas en dispositivos que las destacan. Esto se acentúa en el centro, donde se ubican dos vasos de piedra rodeados por espejos a fin de observar en detalle las imágenes en sí (figura 18). Sin embargo, no se ofrece ninguna información específica sobre ninguna de las piezas. Sobre la textilería, se acentúa su larga tradición como técnica y los “diseños artísticos” que refieren a temas míticos. El escrito también se acompaña de una foto de un fragmento de textil (figura 19). Con respecto a la piedra, los textos la vinculan al ceremonialismo y al culto a los antepasados. De los suplicantes se afirma que “están conceptuados entre las principales obras del arte precolombino”. Los objetos de madera son pocos pero con “dedicado trabajo”, y de la cerámica se indica que siguió “patrones estéticos, funcionales y tecnológicos [...] para el ámbito cotidiano como el ceremonial y suntuario. Las piezas de alfarería de esta época alcanzan un nivel de excelencia artística y técnica pocas vez igualado; a la vez que la iconografía del poder se despliega casi sin límites”. No queda claro cuál es el criterio por el cual a algunas cerámicas se les asigna un “valor artístico” mientras que otras se confinan a la sección dedicada a la esfera socio-económica, ni por qué los suplicantes son considerados “obras de arte”. De todos modos, puede inferirse que nuevamente ese valor está centrado en las características plástico-formales de los objetos que responden a la noción canónica de belleza como “armonía”.

En la última vitrina, denominada “Los antepasados”, se expone un maniquí; según indica un cartel, se trata de la representación de un cadáver en su paquete funerario, cuya cara se cubría con una máscara de piedra. Los objetos exhibidos son, entre otros, vasijas, una máscara de piedra de importante dimensión e iconografía y

dos piedras de origen peruano similares a los suplicantes. El texto que cierra el recorrido alude a los suplicantes (figura 20a) en los siguientes términos: “desde el punto de vista estético, expresan una refinada síntesis entre el arte y la ideología. Como representaciones, la forma de los suplicantes refleja el ritual funerario de los Andes [...], máscaras y suplicantes, dobles de los antepasados sagrados forman parte de un proceso [...] en el momento en que las desigualdades se vuelven hereditarias”. Nuevamente, las piezas se abordan como evidencias de prácticas y creencias ideológico-religiosas; entonces, se establece un vínculo directo entre el referente (paquete funerario) (fig. 20b) y la pieza en sí; sin embargo, no se integran estos aspectos con las dimensiones “estéticas” (Bovisio, 2004). La imagen con la que finaliza la muestra es la de un suplicante.

La sección “La concentración del poder: hace 1000 años” se inicia con escritos históricos y arqueológicos acerca de la aparición hacia el siglo X del *pucará*: centro residencial político-estratégico emplazado en la cima de un cerro para el control de un amplio sector de población. Se destacan ejemplos de este tipo de asentamientos como Tilcara, Quilmes, Tastil o Azampay, y también su proliferación desde el litoral del Pacífico hasta la zona boscosa al este de los Andes, en territorio argentino, en la Puna, Yavi y Casabindo, en la quebrada del Toro y de Humahuaca, en los valles Calchaquíes y de Hualfin, y en el sur, hasta la región de Aimogasta, Sanagasta y Angualasto. Al igual que en las demás secciones, se informa sobre las redes de intercambio que llegaron hasta Chile y el sur de Bolivia. La organización social se basó en el sistema de bipartición, aunque también hubo tripartición. Sobre la vida social se especifica que el curaca que residía en el pucará era tenido como ser sagrado o *huaca*, y se mantuvo el sistema de reciprocidad andino en el cual el curaca, a cambio de comida y resguardo, permitía y controlaba el trabajo comunitario para la explotación de extensas superficies. Luego, nuevamente, los textos abordan la temática del desarrollo de las tecnologías de la metalurgia, el tejido y la alfarería, y se empieza a constatar, como ya advertimos, una mixtura con términos, conceptos o discursos vinculados al lenguaje plástico, lo artístico o la historia del arte. Tanto es así que la última vitrina se denomina “Arte y prestigio”.

En el primer texto de sala que trata sobre la tecnología se lee una perspectiva arqueológica, ya que se afirma que en esa época se alcanzó un nivel de excelencia en la producción de bienes utilitarios y suntuarios, y se aclara que en las sociedades

premodernas no se puede separar lo práctico y lo simbólico, entonces lo que antiguamente se entendía como “motivos decorativos” en realidad son “mensajes de identidad personal, social y cultural, o bien signos de unidad étnica”. En cuanto a los sitios arqueológicos, se mencionan los talleres de producción especializados en metalurgia, lapidaria y cerámica en el Pucará de Tilcara (Jujuy), y el sitio de Rincón Chico, en Catamarca, en el que se encontraron talleres de importante envergadura en la industria del metal. Sobre los ceramios, luego de aludir a piezas rituales y urnas funerarias, se indica que las “imágenes artísticas que aparecen [...] se trazaron según determinados patrones iconográficos que sin embargo debieron tener variantes cronológicas y regionales. Los temas, al igual que épocas anteriores, se inspiraban en conceptos del mundo religioso”.

Como vemos, se apela a categorías procedentes de la tradición disciplinar de la historia del arte como “patrones iconográficos” y se los asocia con “variantes cronológicas y regionales”, vale decir, se identifican determinadas iconografías con épocas y lugares, lo que equivale a la asociación de estilo con período. Este supuesto, presente en la arqueología tanto como en la historia del arte, ha sido fuertemente cuestionado por esta última disciplina. Como señalamos más arriba, ya desde la década del 50 y 60 Kubler cuestionó la identificación mecánica de cambios estilísticos con cambios socio-políticos que pudieran determinar períodos, señalando que no necesariamente un cambio o continuidad en una tradición cerámica implica cambios o continuidades en “otros campos de la actividad histórica” (Kubler, 1986: 36).

La primera vitrina de la sección presenta una escena con un maniquí hombre que representa al curaca con los atributos del poder: hacha y disco de metal en cada mano, y collares “arqueológicos”. Asimismo se exhibe otro disco de metal, del cual se refiere: “destinados a los ritos solares, una de cuyas funciones principales debía ser la de reflejar el sol”. Además se exponen tabletas, inhaladores de hueso para cebil, cucharas, una *chuspa* o bolsita de textil para transportar algunos de los objetos mencionados, en fin, el conjunto de elementos habituales para el consumo ritual de alucinógenos. Además hay más discos y hachas de metal, un sombrero realizado con capullos de mariposa, vasijas y urnas, recipientes con índigo y cochinilla materiales para elaborar tinturas. De las urnas se enfatiza su formato e imagen como “reflejo” asociada a una figura humana: “Las urnas santamarianas que se fabricaron siguiendo

un patrón de tamaño y diseños, decoración y composición representan a un ser humano. En una parte superior podemos observar la cara con adornos faciales y en la parte posterior el peinado” (figura 21). Si bien la perspectiva es arqueológica, desde los objetos más pequeños como las tabletas y las pipas de huesos hasta las urnas y los discos de importantes dimensiones, la elección de las piezas responde a sus cualidades plásticas y de imagen (figura 22).

Lo mismo sucede con la siguiente vitrina, titulada “Los talleres”, en la cual se exhiben: hachas, discos, cerámicas, hilos y torteros, entre otros elementos, sin ningún dato específico, lo que demuestra que el criterio fue utilizar dichas piezas como ejemplos/ilustraciones de lo que se fabricaba en los talleres y del desarrollo alcanzado, aunque muchas de las piezas se destacan por sus cualidades plásticas e iconográficas (figura 23).

El dispositivo subsiguiente está dedicado al intercambio sustentado en la exhibición de una llama realizada en madera. Sin embargo, son las piezas textiles las que dominan la escena por su preponderancia en cantidad y el modo de exhibirlas que apunta a mostrar sus atributos plásticos (figura 24).

El último texto-dispositivo se titula “Arte y prestigio”. El escrito destaca la complejidad del mundo simbólico que se desplegó en la arquitectura ceremonial (hubo un espacio ritual específico, el mochadero) y también por medio de la acústica y la música: “La gran variedad de instrumentos musicales es prueba del papel relevante que debió tener la música en este contexto ceremonial”. Así, una de las piezas que se exhibe es la vasija conocida como urna Quiroga, que lleva modelado un personaje con un objeto en la mano que —se cree— es una flauta. Sobre los objetos de bronce y el “arte” en general se señala:

La iconografía de los objetos de bronce [...] marca la persistencia del culto solar andino y de la representación del sol como figura humana. El arte, como en épocas anteriores, estaba cargado de significaciones: los atuendos identificaban la posición social o el origen étnico [...], ciertos materiales se asociaban con el poder y determinados motivos ostentaban la legitimidad que otorgaban los antepasados.

Asimismo se exponen discos, “campanas”, un fragmento de metal con la imagen de un lagarto y otros instrumentos que parecerían de viento o de percusión.

Esta vitrina reemplaza la sección anterior referida al culto a los antepasados; sin embargo no se entiende por qué a partir de este momento histórico las piezas se denominan “Arte”, teniendo en cuenta además que no dejan de guardar relación, según el texto de sala, con la temática del culto (figura 25). Lo que más se analiza es la “iconografía” pero sin dar cuenta de que la identificación de motivos se funda en hipótesis interpretativas y que difícilmente una iconografía pueda “marcar” la persistencia de un culto cuando se carece de fuentes que refrenden esa lectura. Tampoco se considera que una misma iconografía pueda asumir a lo largo del tiempo significaciones diferentes. Al respecto, tempranamente, el historiador del arte Erwin Panofsky alertó sobre lo que denominó “significados disyuntivos” o “principio de la disyunción”, refiriéndose a cómo las formas clásicas en el Renacimiento se cargaban de sentidos cristianos (Panofsky, 1991).

La última sección, “El Estado hace 600 años”, trata sobre el estado antiguo del Tawantinsuyu, el proceso de consolidación del poder fundado en la implementación del tributo en trabajo, un sistema fluido de información a través de una extensa red de caminos y una administración estatal que apeló a un “registro visual”, los *quipu*, sistema de nudos de hilos de distintos largos y colores que funcionó como mecanismo de almacenamiento y trasmisión de información. A través de varios textos de sala, desde una perspectiva histórica, se describe la anexión a mediados del siglo XV d. C. del NOA al Tawantinsuyu y los cambios producidos en los grupos étnicos que habitaban la región hasta los distintos alzamientos llevados a cabo por los indígenas antes de la conquista española. Se explica que, de acuerdo a la tradición oral, la incorporación del NOA fue realizada por Tupac Inca, décimo monarca e hijo del inca Pachacuti. Los incas establecieron la difusión del quechua y traslados de colonos (*mit´mas*) desde distintos puntos del territorio. Y si bien la incorporación del NOA se debió en parte a la necesidad de obtener mano de obra, también sirvió para el acceso a los yacimientos de cobre y plata, y para la incorporación del artesanado por su conocimiento de la metalurgia. Por último, se describe lo que fue el *Quapaq Ñan* o camino principal andino, importante para el desarrollo del Estado.

Las piezas exhibidas en las distintas vitrinas se corresponden con los textos en el mismo sentido que ya ha sido planteado: los objetos ilustran la construcción del relato histórico-arqueológico. En la primera, “Las cuatro partes del mundo”, se

exhiben “objetos típicos de la cultura incaica”: un *quipu*, una banda de cintura de una túnica inca masculina, platos pato —escudillas—, aríbalos, ollas, alfileres largos para sujetar el manto, cuchillos rituales o *tumis*, vasos keriformes dispuestos en pares (como se hallaron en algunas ofrendas), un *pajcha* o recipiente para libaciones. A modo de ejemplo véase en este último objeto como las cualidades plásticas y de imagen (el orificio de la boca del felino es la que permite que drene el brebaje) sustentan la funcionalidad del objeto (figura 26). De acuerdo al cartel de la pieza: “El líquido pasaba por la boca del jaguar y recorría el canal en forma de serpiente que remata en otra cabeza de felino para beberlo”.

En la siguiente vitrina, “Bajo el dominio inca”, se exponen objetos similares a los de la anterior a fin de generar una relación de identidad con la producción incaica en el NOA: *tumis*, aríbalos, pucos, *keros*, vasijas y una *chuspa* o bolsita de textil. La selección de las piezas busca explicar la influencia incaica por el camino de la igualdad “formal” de los objetos, pero no ahonda de qué modo confluyen las distintas tradiciones. En la siguiente vitrina, “El camino del Inca”, se presentan textiles, sandalias, un caracol, *chuspas* y dos dibujos de Guamán Poma de Ayala. Por su modo de exhibición llaman la atención los textiles, sobre todo uno que ocupa una buena parte de la superficie del dispositivo y tiene motivos que se repiten, sin que haya ninguna explicación acerca de ello (figura 27).

A modo de cierre del relato histórico, un texto trata sobre la conquista y colonización hispana en el NOA, a mediados del siglo XVI, con la fundación y traslado de la ciudad El Barco en 1550, que dio origen tres años después a Santiago del Estero como centro de operaciones. Se menciona al curaca Juan Calchaquí, prestigioso jefe que se alzó contra los españoles. En 1630 estalló el Gran Alzamiento, que duró 13 años, y que durante siete fue comandado por el curaca Chalimín, quien fue capturado en 1637. Entre 1656 y 1665 ocurrieron los últimos alzamientos. Se expone que durante el siglo XVIII los indígenas que no murieron fueron desterrados y condenados a perder su libertad. En la vitrina correspondiente se exhiben “objetos de la sociedad colonial” con un fondo de una arquitectura eclesiástica: *keros*, estructuras de esculturas religiosas coloniales, *tupus*, mantos, collares. Los textos enfatizan la idea de continuidad y cambios en relación con la cuestión de la imagen del pasado prehispánico; por ejemplo sobre los *keros* se señala: “Después de la conquista se continuaron haciendo los *queros* en pares, de acuerdo a la tradición

andina, que conservaban la forma pero incorporaron imágenes de origen europeo”; de los *Tupus*, por su parte, se indica:

Indígenas y mestizos continuaron usando los *tupus*, que incorporaron motivos cristianos y [...] patrones barrocos”; de las esculturas, finalmente, se explicita lo siguiente: “Las fiestas y celebraciones del catolicismo sustituyeron a los ritos precolombinos. [...] Las imágenes que llevaban solían ser de vestir y articuladas. Se tallaba cuidadosamente la cabeza y las manos, pero el cuerpo quedaba oculto por las vestimentas.

Como en los casos anteriores, también en este hay una mirada que mixtura una perspectiva histórica y otra proveniente de la historia del arte, aunque cuando se especifica “imágenes de origen europeo” no se presenta ningún tipo comparativo para observar las diferencias.

Finalmente, el cierre de esta última sección y de toda la muestra está dedicada a los “Arqueólogos pioneros” del NOA. Este cierre deja en claro cuál es la disciplina a la que “naturalmente pertenecen” los objetos expuestos, más allá de que la diversidad de objetos hallados demande para su comprensión otros campos disciplinares; en el caso de los objetos plásticos, el arte, la historia y la teoría del arte.

En el texto de sala se menciona a Bennett y sus colaboradores, que propusieron un análisis de la distribución del NOA en áreas geográficas amplias, de distintos rasgos y elementos culturales, y a Rex González, quien retomó la cronología y las secuencias culturales, y con el uso de la estratigrafía como procedimiento de rutina y el método de radiocarbón para una cronología absoluta puso los “cimientos de la arqueología moderna argentina”. Se afirma que en los últimos 30 años la arqueología argentina se renovó y “se han impuesto rigurosos métodos y técnicas de investigación para plantear nuevos problemas, tomando en consideración los aportes de otras ciencias y disciplinas”. Se destacan el rol de Juan Bautista Ambrosetti como fundador del ME, quien por medio del ordenamiento de tumbas en series históricas intentó resolver el tema de la sucesión cultural de las culturas prehispánicas del NOA, y la continuidad de su labor en manos de su discípulo, Salvador Debenedetti, que propuso incorporar el NOA dentro de la civilización andina con una gran antigüedad, cambio y variabilidad, en oposición a la propuesta del sueco Eric Boman. Él, a partir de datos arqueológicos y el análisis de

fuentes históricas documentales, había sostenido que los restos arqueológicos del NOA databan de pocos siglos antes de la Conquista.

La vitrina está enmarcada por dos fotos: una presenta una escena del “método” arqueológico, dos personajes en una fosa de una excavación y por detrás se ven distintos cráneos; en la otra, de izquierda a derecha, se encuentra un capataz, un pintor, Juan Bautista Ambrosetti y Salvador Debenedetti (figura 28). Por su parte, los materiales expuestos refieren a las herramientas de trabajo y distintos objetos que configuraron la arqueología como disciplina: dos piezas, un busto de un aborigen realizado en cerámica negra y una vasija de cerámica prehispánica del NOA de importantes dimensiones, por detrás del busto, una foto de una excavación. En la parte superior hay fotos de grupos aborígenes junto a inventarios, anotaciones y revistas científicas, y en la parte media e inferior, una escultura mitad humano, mitad esqueleto junto a un muestrario de colores de ojos (quizá ligada al concepto de raza en discusión en aquella época), una máquina de escribir, una pala y una cámara fotográfica de aquel entonces, entre otros elementos (figura 29).

Por último, en el espacio central titulado “Antes de los incas...”, el texto que da inicio al recorrido sostiene: “Cada hallazgo arqueológico [...] nos permite entrever el esplendor de las grandes civilizaciones”. Se exponen piezas que, como el título lo indica, pertenecieron a algunas culturas preincaicas; de la cultura paracas se exhibe, por ejemplo, un fragmento de textil bordado; de la cultura nasca, cerámicas; de la cultura tiahuanaco, cerámicas, tabletas, collares, objetos de metal, entre otros (figura 30); de la cultura moche, *huacos* (‘retratos’) y cerámicas; del Sitio de Tajara o Ica Vieja, cerámicas y un textil; de la chancay, *cuchimilcos* y textiles; finalmente, de la cultura chimú, insignias, textiles y cerámicas. La selección, el modo de exhibición y la descripción que se realizan de algunas de las piezas evidencian el énfasis puesto en las cualidades plásticas y la imagen de los objetos: “Textil realizado con técnica de tapiz. Los personajes llevan un tocado en forma de media luna, signo de rango social, similar al señor de la cerámica” (chimú) (figura 31).



Fig. 10. Sección “Hacia la vida agraria: hace 4000 años”. En un mismo dispositivo de exhibición se presentan utensilios y materiales arqueológicos varios (maíces) junto a piezas cerámicas rituales.



Fig. 11. Sección “Hacia la vida agraria: hace 4000 años”. *Unku*. Textil. Hacia el año 200 d. C. Chiu Chiu, Chile. Acompaña un fragmento de cerámica de la cual no se especifican datos más que los textos de sala que ubica el material hallado en el sitio arqueológico de Tebenquiche.



Fig. 12. Sección “La complejidad social: hace 2000 años”. Foto de la placa aguada y dibujos de personajes antropomorfos.



Fig. 13. Sección “La complejidad social: hace 2000 años”. Dibujos de personajes antropomorfos con cabezas trofeo.

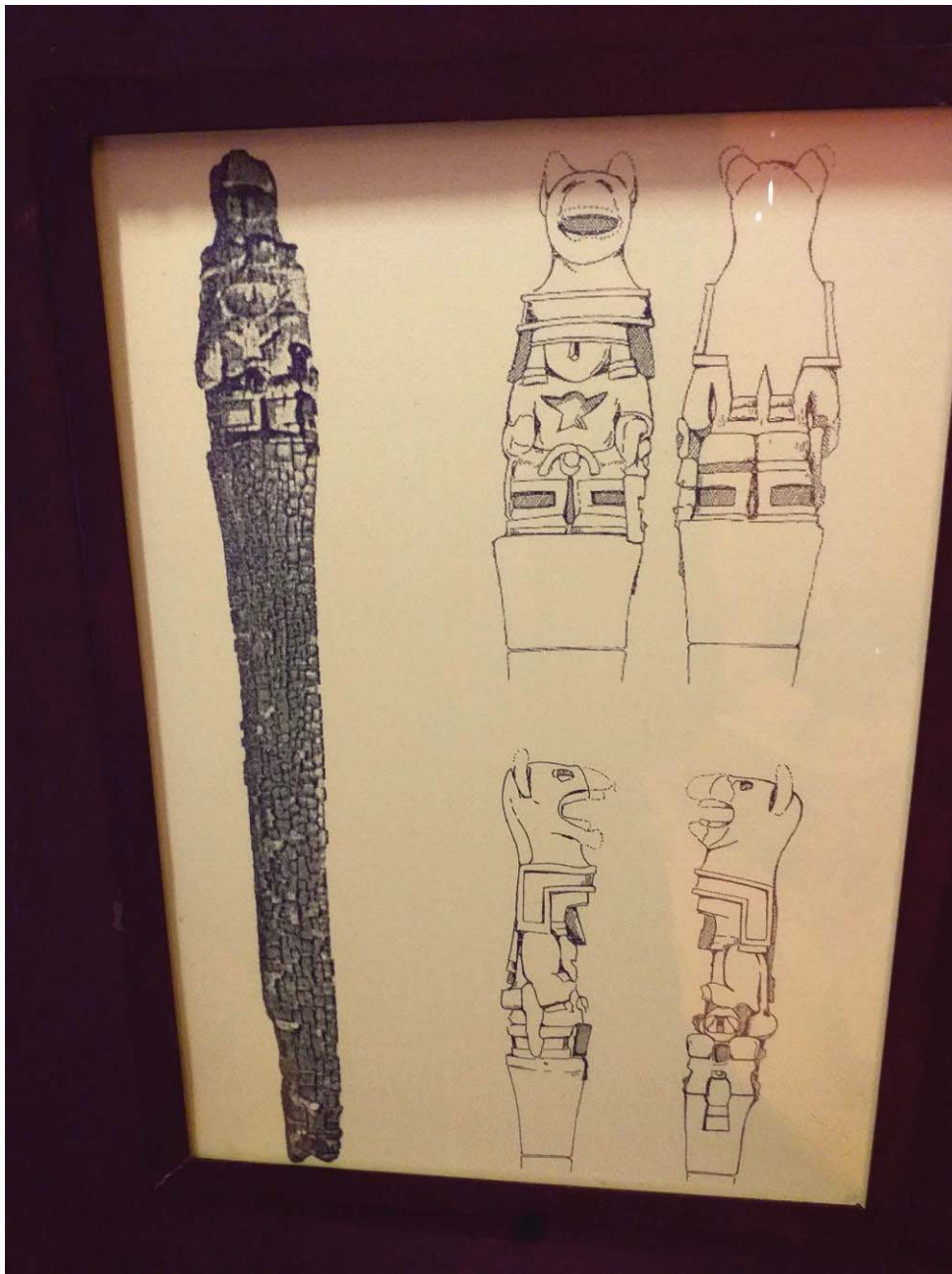


Fig. 14. Sección “La complejidad social: hace 2000 años”. Dibujo de “cetro o mango de hacha, madera, posiblemente algarrobo [...]”. Procedencia: Cordón N. del Famatina, 30 km al oeste de Santa Cruz, La Rioja. Colección Samay Huasi” (Bovisio, 2011: 429).



Fig. 15. Sección “La complejidad social: hace 2000 años”. Vitrina “Los señores del jaguar”. A modo de ejemplo, véase cómo la cerámica se encuentra evertida como así también muchas piezas volteadas o ubicadas en dispositivos especiales para destacar la imagen.



Fig. 16. Sección “La complejidad social: hace 2000 años”. Vitrina sobre el caravaneo. Véanse las cualidades plásticas y simbólicas de la cerámica expuesta.



Fig. 17. Sección “La complejidad social: hace 2000 años”. Foto que acompaña el texto sobre la metalurgia. Placa de metal, cultura aguada, Período de Integración Regional, ME.

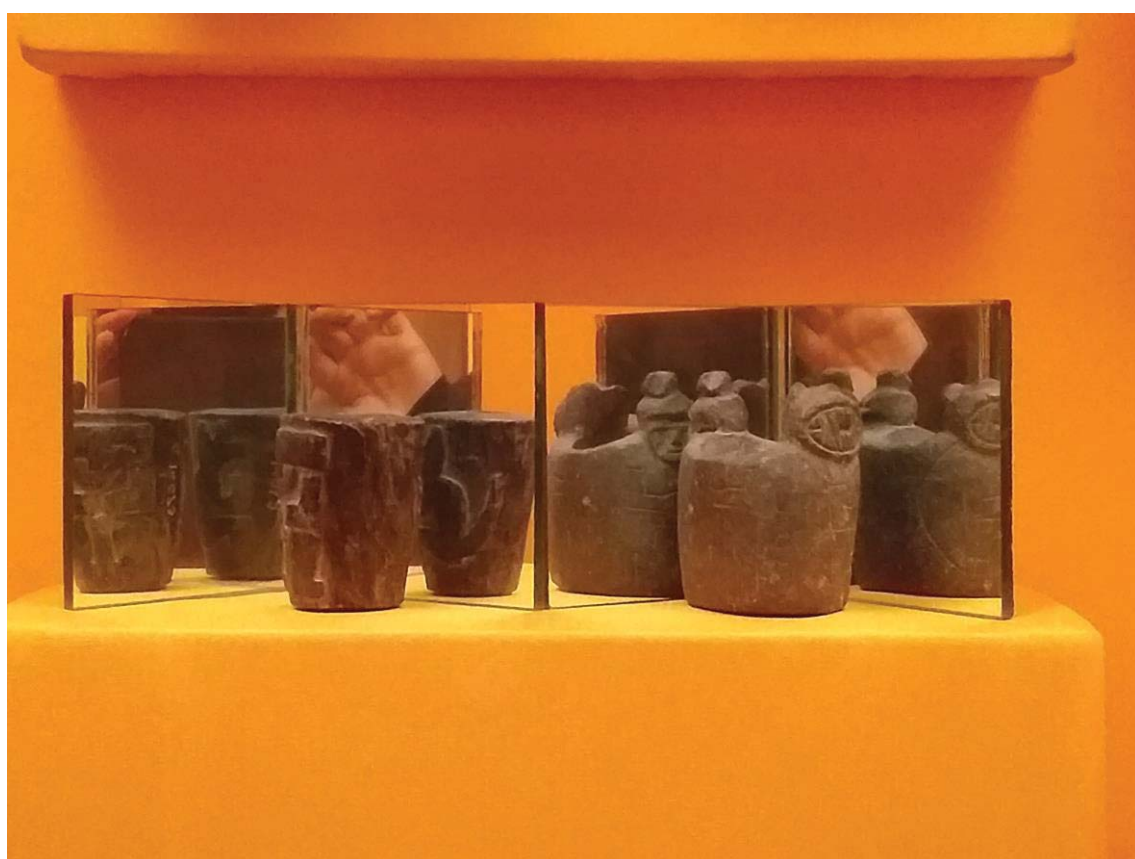
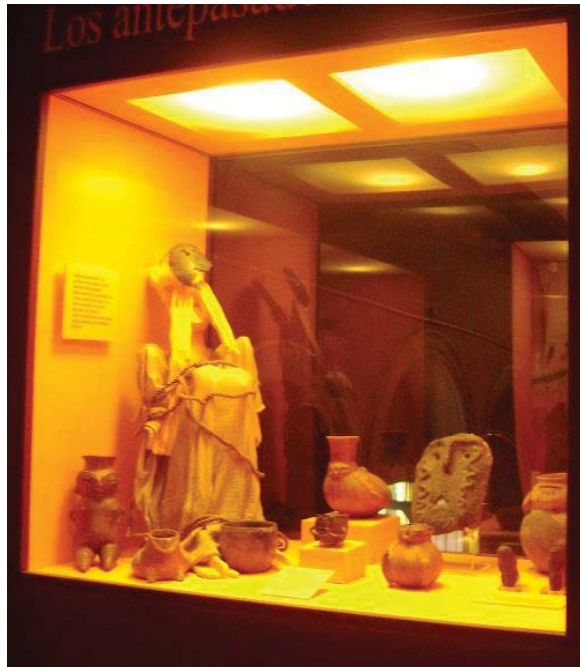


Fig. 18. Sección “La complejidad social: hace 2000 años”. Véanse el modo de exhibición de las piezas y la utilización de los espejos.



Fig. 19. Sección “La complejidad social: hace 2000 años”. Foto que acompaña el texto sobre el textil y los desarrollos tecnológicos. Fragmento textil, cultura aguada, Período de Integración Regional.



Figs. 20a y 20b. Sección “La complejidad social: hace 2000 años”. Última foto y texto sobre la piedra, donde se menciona a los suplicantes. Véase en el lado derecho la posición del paquete funerario al cual se asocia el suplicante. Suplicantes, cultura aguada, Período de Integración Regional, ME.



Fig. 21. Sección “La concentración del poder: hace 1000 años”. Urna santamariana, cerámica, Período de Desarrollos Regionales, ME.



Fig. 22. Sección “La concentración del poder: hace 1000 años”. Tabletillas de madera, Período de Desarrollos Regionales, ME.



Fig. 23. Sección “La concentración del poder: hace 1000 años”. Vitrina “Los Talleres”. Véase la calidad plástica e iconográfica de la placa de la derecha y de las cerámicas.

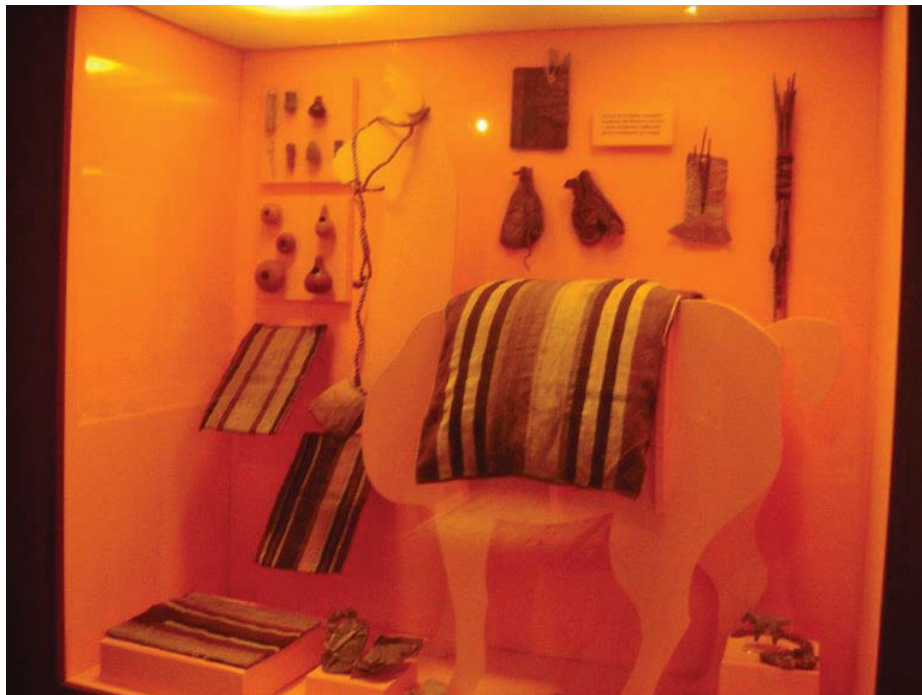


Fig. 24. Sección “La concentración del poder: hace 1000 años”. Vitrina sobre el caravaneo. Véase el modo de exhibición de los textiles: uno en función de montura de camélido y otros puestos como piezas de exhibición.

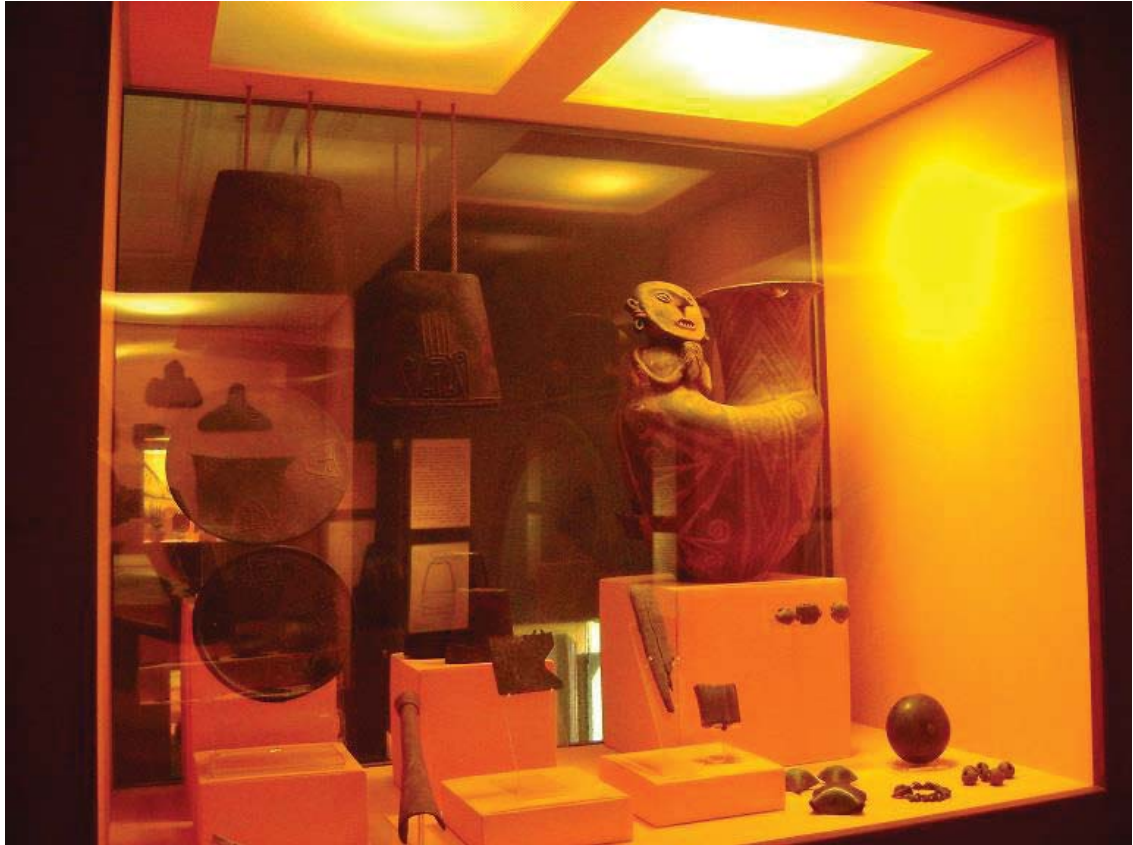


Fig. 25. Sección “La concentración del poder: hace 1000 años”. Vitrina “Arte y Prestigio”. Véase la llamada urna Quiroga. “Vasija, cerámica, Procedencia: Amaicha, Tucumán. Cultura [de] Santa María, Período de Desarrollos Regionales, 900-1400 d. C. Alto: 55,2 cm, ME” (MIFB, 1994: 76).



Figs. 26. Sección “El Estado hace 600 años”. “Paqcha, madera, procedencia: Perú, cultura inca, madera, largo: 57 cm; alto: 22 cm, ME” (MIFB, 1994: 100).



Fig. 27. Sección “El Estado hace 600 años”. Vitrina “El camino del Inca”. Véanse los textiles, especialmente el de la parte inferior del dispositivo con la repetición de motivos.



Fig. 28. Fotos que acompañan la vitrina “Arqueólogos pioneros”.



Fig. 29. Vitrina “Arqueólogos pioneros”.



Fig. 30. Sección “Antes de los incas...”. Vitrina de la cultura tiahuanaco.



Fig. 31. Sección “Antes de los incas...”. Textil, cultura chimú, 1100-1470 d. C., costa central y gran parte de la costa norte de los Andes centrales, Perú.

2. MUESTRAS EN EL MUSEO NACIONAL DEL HOMBRE

El otro espacio identificado con las ciencias antropológicas cuyas muestras elegimos analizar es el Museo Nacional del Hombre (MNH), una institución dependiente del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL) y el Ministerio de Cultura de la Nación. El INAPL se creó en 1943 con el nombre de Instituto Nacional de la Tradición por iniciativa del ministro de Salud Pública, Ramón Carrillo. Su primer director fue el profesor Juan Alfonso Carrizo, estudioso del folklore, la poesía y las canciones tradicionales de la Argentina. Algunos de los objetivos del Instituto en aquel momento fueron “recoger directa y ordenadamente los materiales destinados a formar el conjunto orgánico de las tradiciones argentinas, formar investigadores especializados, formar bibliotecas y archivos e instalar el Museo de la tradición” (INAPL, 2004). En 1955 fue denominado Instituto Nacional de Filología y Folklore con nuevas autoridades: como director, el profesor Luis Alfonso, y como vicedirector, el profesor Julián Cáceres Freyre. En 1960, por diferencias entre filólogos y folkloristas, quedó bajo la órbita de estos últimos con el nombre de Instituto Nacional de Investigaciones Folclóricas con la dirección de Cáceres Freyre. En 1964, por decreto, pasó a llamarse Instituto Nacional de Antropología (INA) y entre algunos de sus objetivos se establecieron (INAPL, 2004):

- a) Estudiar las culturas prehispánicas, las aborígenes y la folclórica o tradicional, los fenómenos lingüísticos aborígenes regionales y las manifestaciones de la literatura y el arte inspirados en los motivos de la tierra.
- b) Publicar los resultados de sus investigaciones de campo y gabinete y la de terceros.
- c) Asesorar a los organismos oficiales y a las entidades privadas.
- d) Formar investigadores y auxiliares técnicos.
- e) Instalar el Museo Nacional del Hombre.
- f) Formar bibliotecas y discotecas.
- g) Fomentar el interés del pueblo hacia las manifestaciones auténticas de la cultura tradicional del país.
- h) Intervenir con su asesoramiento en lo que hace a la protección y restauración de monumentos y yacimientos arqueológicos nacionales.

En 1973, el Estado nacional adquirió el edificio ubicado en 3 de febrero 1370/78, donde actualmente se encuentran el MNH, la biblioteca y los laboratorios de investigación. A partir de 1991, el Instituto Nacional de Antropología (INA) pasó a tener su denominación actual (INAPL). El instituto se dedica a investigar sobre antropología social, folklore y arqueología, y posee proyectos asociados a la recuperación, documentación y gestión del patrimonio cultural tangible e intangible. Los especialistas que trabajan allí brindan cursos de posgrados y los resultados de sus proyectos de investigación se presentan en jornadas y congresos nacionales e internacionales. En cuanto al patrimonio del Museo, se relaciona con el Instituto debido a que el aporte inicial fueron los materiales recuperados por los investigadores en sus trabajos de campo, pero también la adquisición de piezas artesanales, importantes donaciones de particulares y también la compra de piezas específicas. El museo cuenta con más de 5000 piezas, que incluyen piezas de arqueología, etnografía y artesanías tradicionales de la Argentina y de otras regiones de América, África, Europa y Asia.

El espacio del MNH dentro del INAPL se encuentra en planta baja, con una antesala para las muestras, una sala para la exposición arqueológica y dos salas para la parte etnografía. En el primer piso se organizan exposiciones temporarias. Entre estas últimas algunas fueron curadas por Carlos Masotta, doctor en Antropología, quien dirigió proyectos UBACyT en el campo de la antropología visual, específicamente en relación con la imagen y problemáticas sobre las políticas de representación social de la memoria colectiva y la etnicidad. Así, se pueden mencionar las siguientes exposiciones:

a) *Almas robadas, postales de indios*. Guion curatorial: Lic. Carlos Masotta. Una muestra que se basó en tarjetas postales con reproducciones de fotografías de indios que se editaron en la Argentina entre 1900 y 1940. De acuerdo al texto de Masotta, la muestra presentaba ese “vínculo traumático entre imagen, poder e identidad” (INAPL, 2010a).

b) *Fotos en el cuerpo: fotografía, memoria y archivos*. Proyecto UBACyT. Exposición en torno a la memoria visual de los desaparecidos y el reclamo de justicia con fotografías de artistas visuales, fotos históricas y archivos de instituciones de derechos humanos (Proyecto UBACyT-Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2010b).

Otra de las exhibiciones consistió en una muestra fotográfica sobre la temática de uno de los grupos de investigación que dependen del INAPL. Desde el año 2000, el equipo de investigación a cargo de la Lic. María Cecilia Pisarello se dedicó a indagar el concepto de tradicionalismo argentino en el siglo XXI. El objetivo fue organizar un corpus documental para dar cuenta de forma cualitativa y cuantitativa sobre dicho fenómeno y de ese trabajo surgió la muestra *Gauchos y paisanas. A caballo de la tradición*. Muestra fotográfica (INAPL, 2013).

Con respecto a las exhibiciones, si bien esta tesis se centra en la exposición de objetos prehispánicos, el MNH presenta una particularidad: en las tres muestras que nos proponemos analizar, la propuesta arqueológica siempre estuvo acompañada de una exhibición etnográfica. Según el sitio web del MNH, ello se debe a que se busca “acercar la historia y los procesos culturales prehispánicos, colocando un especial énfasis en la historia contemporánea de los grupos que actualmente habitan el territorio argentino”.¹³

Las exhibiciones que analizaremos son: 1) *Cultura mapuche en la Argentina*, muestra con la que se inaugura el museo el 25 de septiembre de 1981. 2) A partir de 1984 se montan las salas permanentes de las exposiciones arqueológicas y etnográficas bajo el título *Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad*. 3) Hace aproximadamente cinco años se adoptó el nombre de *Pueblos originarios: pasado y presente*, y se modificó la sala de inicio a la muestra en general, es decir, permanecen con igual criterio curatorial y selección de piezas las exhibiciones arqueológicas y etnográficas.

2.1. Cultura mapuche en la Argentina

Como ya se indicó, en 1981 se inauguró el MNH en la sede del INA y en tal oportunidad se presentó esta exposición. De acuerdo a la presentación escrita en el catálogo por Diana Susana Rolandi de Perrot (en aquel entonces directora del INA), los mapuches eran uno de los grupos indígenas más numerosos que poblaban el país y que alrededor del año 1050 d. C., según datos radiocarbónicos, ya estaban asentados en distintos lugares de la actual provincia del Neuquén. Fue a partir de este

¹³ Véase: museodelhombre.cultura.gob.ar/exhibicion/pueblos-originarios-pasado-y-presente/.

dato que se pensó una exposición que diese cuenta de la historia mapuche desde el pasado prehispánico. La selección y descripción de las piezas estuvo a cargo de los antropólogos Adán Hajduk, Ricardo L. J. Nardi, Rubén Pérez Bugallo, Cecilia Pérez de Micou y Catalina Saugy. La exposición fue montada por María Cristina Zubillaga con música ambiental de Irma Ruiz (Instituto Nacional de Musicología). Sobre el diseño de la muestra no se tiene más referencia que aquello de lo que da cuenta el catálogo: los datos antes mencionados y una parte dedicada a algunos objetos y piezas exhibidas de acuerdo a una división entre material arqueológico (que al mismo tiempo se dividió entre paleoaraucano e hispano-indígena del siglo XVIII o XIX) y material etnográfico.

2.1.1. Guion curatorial y textos del catálogo

Del catálogo se pueden inferir algunos criterios curatoriales que rigieron la muestra. Los textos que lo conforman son: “Presentación”, de Diana Susana Rolandi de Perrot, al cual ya se hizo referencia; “Algunos antecedentes arqueológicos de los mapuches en la Argentina”, de Adán Hajduk (en aquel momento becario del Conicet); “Los mapuches en la Argentina. Esquema etnohistórico”, de Ricardo Nardi (INA), y “Los mapuches argentinos en la actualidad”, de Catalina Saugy (INA).

Según el texto de Hajduk, aunque son muchos los restos arqueológicos hallados que evidencian la presencia de la cultura araucana en nuestro país, la mayor parte de la reconstrucción de la historia de este pueblo se basa en fuentes escritas de cronistas y viajeros. Esto se debe a que la mayoría de las piezas no proviene de investigaciones “científicas”. A pesar de ello, el autor rescata el valor de los estudios arqueológicos sistemáticos de Juan Schobinger (1959 y 1969) y Osvaldo Menghin (1962) y considera que se debe a este último el “panorama más vasto en torno a la cultura araucana y sus antecedentes arqueológicos [...], logrando una primera caracterización y periodización para las principales expresiones materiales de dicha cultura (complejo cultural)” (Hajduk, 1981: 7). Según el becario, las primeras manifestaciones alfareras araucanas en territorio argentino, en la provincia del Neuquén, datan de principios del segundo milenio de la era cristiana, y habrían provenido de la vertiente occidental de la cordillera andina, llamada Araucanía chilena. La presencia de estos materiales pudo deberse al intercambio con indígenas

locales por parte de los paleoaraucanos o a la ocupación por parte de estos de tierras en el actual territorio argentino. Hajduk utiliza el término *paleoaraucano* para identificar las piezas de época precolonial que se distinguen de las que corresponden a la época poshispánica, a partir del siglo XVII, cuando se da el proceso de asimilación del ganado cimarrón (equinos, lanares y bovinos) y el uso del caballo (“etapa ecuestre”), y de la cual se registraron mayor cantidad de yacimientos arqueológicos. El investigador organiza el material siguiendo un criterio cronológico básico, lo precolonial: “Primeras manifestaciones” corresponde a las piezas paleoaraucanas y “Manifestaciones arqueológicas post-hispánicas” al período poshispánico. Entre las primeras destaca: cerámicas con dos tipos de decoración (técnica de pintura “resistente” y por raspado de superficie); jarras de tamaño reducido en comparación con las poshispánicas, de diferentes tipos de asas y cuellos, con golletes antropomorfos y/o zoomorfos y con un asa puente que los une a un gollete abierto (figura 32); pipa de tipo T invertida con doble boquilla (figura 33); y también restos arqueológicos hallados en territorio argentino sin asociación a contextos culturales, como piedras horadadas, hachas líticas petaloides y subcilíndricas con cuello, clavas insignias (figura 34), hachas con orificio de suspensión *toki kura*, silbatos líticos, ente otros. En lo que refiere a las manifestaciones poshispánicas se identificaron: jarras cuya decoración pintada tenía características similares a la Valdivia (por ser común en aquella provincia chilena) y que, al mismo tiempo, “reflejaban una influencia incaica en la cultura araucana” (figura 35); jarras con incrustaciones de loza y/o cuentas de collar vítreas, de origen europeo; y vertederos como imitación de los europeos. Por otra parte, en los campamentos y cementerios fue frecuente hallar: fragmentos óseos de caballos, frenos muleros y de caballos, estribos, espuelas, de hierro, cuentas de collar de vidrio de origen europeo, platería y adorno de cobre consistentes en aros, *tupus*, pectorales; en cambio, fue poco frecuente encontrar fragmentos de cuero trabajado, tejidos o piezas de madera. Si bien el texto de Hajduk pone énfasis en la alfarería, en particular en las jarras, también hay otro tipo de materiales, no menos importantes, como en el período paleoaraucano la piedra, y en el poshispánico los metales (hierro, cobre, etc.) o el vidrio. También se hace referencia a la “decoración”, la cual solo es vinculada a la técnica. Por último, se establecen asociaciones entre la cerámica

poshispánica araucana argentina y la de Valdivia y la incaica, pero no se especifica por ejemplo en qué sentido se presentan estas similitudes.

Respecto del tema de las fuentes escritas, Nardi sostiene que en territorio argentino la actuación de los mapuches o araucanos supuso problemas de registro documental, puesto que el registro del accionar de estos grupos por parte de las autoridades fue más bien tardío, a comienzos del siglo XIX. Asimismo, otra cuestión es el tema lingüístico: “Las etnias que se movieron en dicho escenario recibieron diversas denominaciones, distintas en cada una de las lenguas indígenas [...]. Incluso la denominación de origen quechua *Auca* ‘rebelde, alzado, enemigo’ se aplicó en forma no coincidente” (Nardi, 1981: 11). Por otro lado, fueron poblaciones que tuvieron una “gran movilidad” dentro del territorio, sumado al ingreso de la cultura española y portuguesa, “cuyo modelo dominante incitaba a ser imitado por los indígenas” (ibíd.: 1), y la introducción del caballo significó cambios en los usos y las costumbres indígenas. Ahora bien, Hajduk establece que la principal cronología sobre los mapuches se funda en fuentes escritas coloniales debido a que la mayoría de los objetos provienen de investigaciones no “científicas”, empero Nardi pone en tensión aquellas fuentes mostrando las limitaciones de la reconstrucción histórica-arqueología y, en este sentido, creemos que es donde entran en juego otras disciplinas.

Por su parte, Catalina Saugy aborda los siguientes aspectos de los mapuches en la actualidad de 1981: demográficos (de acuerdo al Censo Indígena Nacional había 28.621 individuos), organización socio-política de las agrupaciones, lengua mapuche, crianceros trashumantes en agrupaciones, tipo de asentamiento de la agrupación, tipo de vivienda, y religión y mitología. Esta parte, al igual que en las dos muestras posteriores, no se intentan relacionar o referir a lo prehispánico en ningún aspecto.

2.1.2. Exposición del material según el catálogo

Como indicamos, el material exhibido que figura en el catálogo está dividido entre material arqueológico y etnográfico. Los datos consignados (“orden de descripción”) para cada una de las piezas son: número de pieza, denominación, material, procedencia (localidad, departamento, provincia), período, uso o función,

descripción técnica, colores, dimensiones, artesano (en el caso de las etnográficas), expositor (museo, particular, etc.). El tenor de la información es claramente descriptivo-formal, taxonómica y denota una mirada “objetivista” que da cuenta de los datos registrados y que no pone en juego el problema de la interpretación del rol de los objetos e imágenes más allá de su funcionalidad práctica evidente. A modo de ejemplo:

N.º 9

Talla en piedra de un auquérido:

- a. Toba silicificada
- b. Cementerio de puesto Catalán. E. de Lago Aluminé, Neuquén. Cista A.
- c. Período hispano-indígena. Mapuche con complejo ecuestre. Siglos XVIII y XIX.
- d. Probablemente para ritos propiciatorios. Pudo haber servido también como moleta.

e. Esta representación estilizada de un auquérido, posiblemente una llama, de carácter fuertemente geometrizado, consta de una parte subcilíndrica que hace de cuello. En la cabeza se representaron orejas subrectangulares erguidas. El hocico tiene forma de pirámide trunca de sección cuadrangular. El acabado de la superficie es por pulido, con presencia de pequeñas estrías en el cuello. El extremo interior del mismo remata en una superficie convexa de planta subelíptica. En ella se notan pequeñas estrías superficiales que pueden deberse tanto al acabado como a su empleo como moleta (MHN-INA, *Cultura mapuche en la Argentina. En recuerdo de Susana Chertudi*, 1981: 42-43). (Figura 36).

Asimismo, como en *Los señores del jaguar y 4000 años de historia en el noroeste argentino. De la Puna al Chaco, una historia precolombina* en el ME, objetos con funciones ceremoniales se presentaron junto a otros utilitarios. Del período paleoaraucano se exhibieron utensilios como molinos y manos de moler, un sobador y una jarrita para líquidos, junto a piezas de uso ceremonial como una cerámica antropomorfa y una pipa ornitomorfa:

N.º 30

Sobador

- a. Basalto alveolar con alveólos grandes a chicos
- b. Estancia LLamuco, Picunches, Neuquén.
- c. Se conoce material arqueológico, histórico y actual del mismo tipo.
- d. Sobar pieles y cueros.
- e. Se puede distinguir dos partes. Una base con forma de casquete de esfera y base subcircular y una empuñadora hemielipsoidal de eje mayor oblicuo [...] (ibíd.: 47-48).

N.º 33

Pipa

- a. Alabastro.
- b. Arqueológica
- c. Fumar, posiblemente uso ceremonial.
- d. Pipa tipo monitor con cuerpo ornitomorfo en el centro, en cuya parte ventral se halla el hornillo infundibular. El cañón cónico corresponde a la parte inferior del cuerpo del ave. El pico de ésta forma una saliente a modo de asa maciza en la parte superior del extremo distal. Los ojos del ave son círculos en relieve. (ibíd.: 49). (Figura 37).

N.º 35

Cerámica antropomorfa:

- a. Arcilla cocida.
- b. Zona cordillerana de Ruca Choroy, Aluminé, Neuquén.
- c. Paleoaraucana, aproximadamente del 1000 d. C.
- d. Cerámica de carácter ceremonial.
- e. Figura de bulto antropomorfa, con gollete abierto de diámetro considerable que nace a continuación de la espalda de la figura y afecta la nuca. El rostro se halla vuelto algo hacia arriba. Cada una de los lóbulos auriculares posee una pequeña perforación circular. El brazo derecho está extendido hacia un costado, su mano posee un hueco que indica haber empuñado un objeto pequeño cilíndrico. El otro miembro superior muestra un hombro saliente y la mano apoyada sobre el vientre. El cuerpo es abultado, con senos marcados con leve sobresalencia. Las nalgas son relativamente abultadas. [...] Las extremidades inferiores son huecas; las rodillas y el

tendón de Aquiles están señalados por saliencias [...]. En toda la superficie exterior y en la parte interior del gollete existe engobe rojo bruñido. La cocción ha sido por atmósfera. Con posterioridad a la misma se aplicó pigmento negro sobre el engobe por la técnica de pintura resistente. El rostro, hombros y rodillas tienen decoración positiva debido a que el elemento decorativo se expresa en negro. Mientras que el cuerpo, resto de las extremidades inferiores y parte superior de la cabeza se caracteriza por la reversibilidad de la figura y el fondo (ibíd.: 49). (Figura 38).

¿Esta coexistencia de objetos cotidianos y objetos ceremoniales en un mismo espacio de exhibición expresa una relación de continuidad que se daba en el seno de la comunidad de origen o una concepción de los objetos arqueológicos que borra las diferencias en cuanto todos serían artefactos a partir de los cuales es posible reconstruir la organización socio-política y económica de esa comunidad?

Del período poshispánico se presentaron piezas asociadas a cementerios y asignadas al período hispano-indígena, y en algunos casos se adicionó la información mapuche con complejo ecuestre del siglo XVIII o XIX. Entre los objetos presentados continúa la coexistencia de objetos ceremoniales con aquellos utilitarios: vinchas, cono de metal, dos fragmentos de cinturón, collares femeninos, pulsera, pendiente deteriorado (*upüil*), pectorales de lonjas de cuero, esfera de piedra ('objeto de uso chamánico' [?] o 'para juego' [?]), entre otros, junto a fragmentos de lingotes de cobre, brocha de tallos o raíces, fragmentos de frenos, etc. Las descripciones técnicas detalladas y las funciones atribuidas a los objetos denotan un interés por explicar su naturaleza en términos fuertemente fácticos que a veces se tornan tautológicos. Ejemplo:

N.º 2

Lonjas de cuero revestidas con láminas de cobre.

a. Cuero y cobre.

b. Cementerio de puesto Catalán. E. de lago Aluminé, Neuquén. Cista A. Período hispano-indígena. Mapuche con complejo ecuestre. Siglo XVIII o XIX.

c. Debido a que estos restos se hallaron sobre la región torácica de un individuo, es posible que correspondieran a un pectoral o a un tipo de coraza.

d. Se trata de lonjas estrechas de cuero revestidas con láminas de cobre de forma cuadrangular o rectangular plegadas sobre cada una de las tiras. Los extremos

de dichas láminas plegadas se encontrarían en la parte media de cada lonja, siempre son la misma cara (ibíd.: 41).

En el caso de los objetos vinculado al “material etnográfico” se mantuvo el mismo criterio: se presentaron jarras, jarritas, par de raquetas para nieve, yugos, espuelas, mortero con mango, molino, bateas, yerbera, mates, cucharas, platos, fuente, tazas, ralladores de manzanas, cucharas y cucharón, etc, junto a instrumentos ceremoniales como *Kultrunes* (figura 39), *pifulka* (figura 40) o distintos tipos de vestimentas o “adornos” de plata cuya función se diferencia de un uso netamente utilitario.

N.º 79.

- a. Pectoral (‘trapelakucha’).
- b. Plata, bronce y metal blanco.
- c. Reciente
- d. Adorno pectoral femenino.

e. Técnicas empleadas: fundido, cincelado, burilado, calado, perforado, plegado, soldado. Gran placa superior con borde inferior laminado y dos lóbulos de suspensión. Bordes laterales y superior con curvas de distintos radio. Caladuras decorativas semicirculares y una con forma de reloj de arena [...]. Su cara anterior posee cincelado y burilado con aves de copete enfrentadas y dos ramas. La decoración consta de líneas curvas, rectas, círculos, puntos, zigzags [...]. En el margen inferior se articulan tres cadenas y de él penden dos cruces [...]. El pectoral termina con una gran placa trapecial con base mayor provista de 10 lóbulos de suspensión. [...]. En el centro hay una roseta de seis pétalos. (Ibíd.: 60) (Figura 41).

Nuevamente vemos que predomina un enfoque que entiende los objetos como meras fuentes de información para reconstruir la historia socio-política de los grupos en cuestión.



Fig. 32. “Alfarería, 600 a. C., San Pedro de Atacama. Museo Chileno de Arte Precolombino” (chileprecolombino.cl/interior-exposicion/los-primeros-alfareros/una-tradicion-de-veinticinco-siglos/).

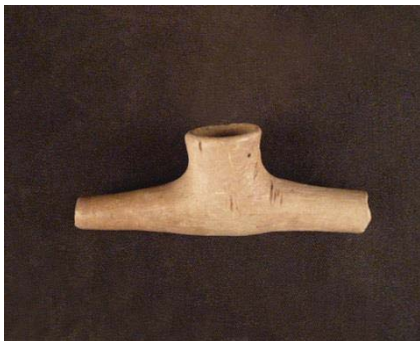


Fig. 33. “Pipa en T de cerámica, Chile central, 0-1000 d. C., Museo Chileno de Arte Precolombino” (chileprecolombino.cl/arte/piezas-selectas/las-pipas-de-chile-central/).



Fig. 34. “Clava. Piedra, circa 600 d. C., medidas: 310 mm de alto. Museo Chileno de Arte Precolombino, N.º 3114” (<http://www.precolombino.cl/coleccion/clava-cefalomorfa-3/>).

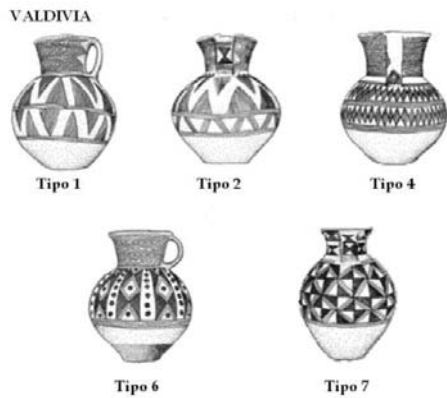


Figura 5. Variedades decorativas del Estilo Valdivia (Fuente: Adán et al. 2005)



Figura 8. Dos ceramios estilo Valdivia procedentes de la localidad de Los Lagos.

Fig. 35. Cerámicas valdivia. Tomado de Francisco Bahamondes Muñoz, 2007. Fuente: <https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/182>.



Nº 9. Talla en piedra que representa la cabeza y el cuello de un auquénido. Foto: H. O. Flores.

Fig. 36. “Talla en piedra de un auquénido, toba silicificada, período hispano-indígena. Mapuche con complejo ecuestre. Siglo XVIII o XIX. Colección Jorge Bialous” (MHN-INA, 1981: 43).



Nº 33. Pipa ornitorfa, de alabastro. Foto: H. O. Flores

Fig. 37. “Pipa ornitorfa, alabastro, ‘Arqueológica’, Dirección de Museos y Monumentos. Neuquén” (MHN-INA, 1981: 48).



Fig. 38. “Cerámica antropomorfa, arcilla. Paleoraucana, aproximadamente del año 1000 d. C., Colección Ernesto Bachmann” (MHN- INA, 1981: 49).



Fig. 39. “Kultrín, cuero de oveja y vaca, madera de lenga rosada, cerda de caballo, cáñamo, actual, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires” (MHN-INA, 1981: 70).

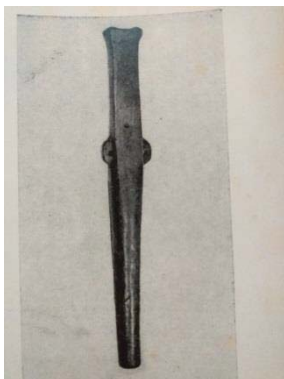


Fig. 40. “Pifulka, madera de lenga rosada, hojalata, actual, Colección Rubén Pérez Bugallo” (MHN-INA, 1981: 69).

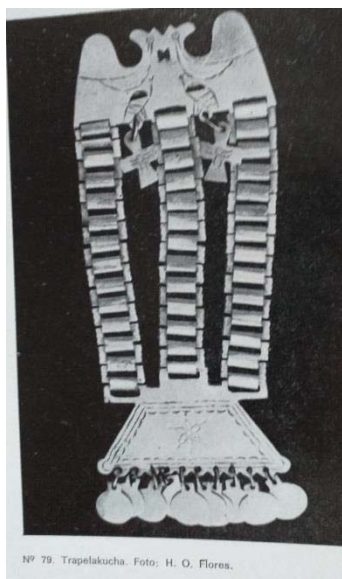


Fig. 41. “*Trapelakucha* (pectoral), plata, bronce y metal blanco, actual, Instituto Nacional de Antropología” (MHN-INA, 1981: 60).

2.2. Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad (2009) y Pueblos originarios: pasado y presente (2014)

La curaduría y diseño de ambas muestras responden a una perspectiva histórico-arqueológica, y estuvieron a cargo de la museóloga María José Fernández y del personal del área de Educación del museo, María Julia Cardinal. *Pueblos originarios: pasado y presente* (2014) aún hoy permanece expuesta. Sobre el concepto de curaduría las especialistas aclaran: “En el Museo no nos gusta usar el concepto de curaduría pues ahora además es una carrera. Nuestra influencia viene un poco más del lado de la museología, con una fuerte presencia de la antropología como la disciplina que nos asesora en todo momento, dado que trabajamos como parte de un instituto de investigaciones”.¹⁴ Efectivamente, el criterio museológico en el cual se apoyó la muestra *Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad* estaba claramente explicitado en un texto de la sala de ingreso:

Desde las más antiguas cosmovisiones míticas hasta los estudios científicos de la antropología moderna, existe un continuo intento, por parte del hombre, de conocer y explicar más acabadamente este fenómeno particular: la cultura. Así, la antropología es la ciencia que estudia la cultura a través de sus diferentes manifestaciones en tiempo y espacio. La arqueología por su parte es la rama de la antropología que intenta explicar los sistemas culturales del pasado y su proceso

¹⁴ Entrevista realizada por la autora por medio de correo electrónico en septiembre de 2019.

de desarrollo, mediante el estudio de los restos materiales que se han conservado de ellos.

Fue el sector de ingreso el que más se modificó entre una y otra muestra. Al respecto, Fernández y Cardinal aseveran:

El ingreso de nuevas colecciones en los últimos cinco años nos hizo replantear el guion temático del Museo. Años atrás la muestra permanente se llamaba “Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad”. Comenzamos por otorgarle otro título: ‘Pueblos originarios: pasado y presente’. El recorrido mantiene una organización temporal y geográfica (de todos modos, se puede empezar de un lado u otro). Una sala está dedicada a las colecciones arqueológicas y al trabajo en el campo del arqueólogo. En este espacio se incorporaron nuevos objetos y otra información, y se trata de relatar cómo las sociedades desde hace miles de años fueron haciendo más complejas sus estrategias con relación a su organización social, el ambiente natural y las tecnologías especializadas representadas en las cerámicas, los metales y otros materiales. En este espacio existe un mayor protagonismo de las piezas y de la disciplina que las estudia, que se apoya en los restos materiales para sus investigaciones.

Como vemos en la parte de arqueológica, que es la de nuestro interés, el criterio se conforma por distintas secciones que responden a los períodos establecidos por la arqueología para la historia del NOA, atendiendo a los desarrollos tecnológicos, económicos, políticos y sociales. Las secciones fueron:

- a. Hacia la producción de alimentos (de 5000 a 1000 a. C.).
- b. Los primeros agricultores y pastores-Período Temprano o Formativo (de 1000 a. C. a 600 d. C.).
- c. Hacia la complejidad socio-política (de 500 d. C. a 900 d. C.).
- d. La organización por regiones. Período Tardío o de Desarrollos Regionales (de 1000 d. C. a 1480 d. C.).
- e. La organización estatal. Los incas en el noroeste argentino (de 1430 d. C. a 1535 d. C.).
- f. La llegada de los españoles (1532 d. C.).

La ambientación de las vitrinas fue y es de color amarillo, el cual puede relacionarse al dios Sol, pero también, por el tono del amarillo, en cierta medida a la tierra; la parte inferior de los dispositivos es de un gris oscuro para poder destacar el amarillo.

Consultadas las especialistas sobre qué criterios tendrían en cuenta si estas mismas piezas se exhibirían en un espacio de arte afirmaron:

Creemos que si se exponen estas piezas en un museo o espacio de arte tendríamos en cuenta todos estos criterios y podríamos sumarles otros si el guion temático así lo propusiera. Justamente, hemos podido observar que muchos museos de arte están utilizando estrategias como exhibir piezas arqueológicas en diálogo con distintos trabajos de arte contemporáneo, por ejemplo, y esto nos parece un tipo de mirada muy interesante y que va más allá de las clasificaciones de los museos (artes, ciencias naturales). En general estas clasificaciones tienen que ver con las jurisdicciones institucionales, cuestiones administrativas, las disciplinas a las que están asociados y las distintas complejidades que involucran a la gestión de colecciones.¹⁵

Es decir, se acepta que la museología está supeditada a un guion temático que en el caso del MNH proviene de los investigadores del INAPL. Ahora, pensar en exponer estas piezas en otros espacios museísticos no implica hablar desde el arte, la arqueología y la estética de las piezas, sino hacerlas “dialogar” con otras obras.

2.2.1. Modificaciones en la presentación de las muestras: la sala de ingreso

En *Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad*, el texto que inauguraba el recorrido sostenía una perspectiva universalista, antropológico-cientificista de tono didáctico, ya que planteaba una definición de la antropología y de la arqueología. Se afirma que el hombre siempre se interesó por el estudio de su pasado:

Esta curiosidad por conocer sus orígenes y el desarrollo de su historia debe estar íntimamente ligada a inquietudes sobre su identidad y su futuro, sobre su verdadero lugar en el mundo y sus posibilidades de relacionarse con el medio natural. Es indudable que el fenómeno cultural distingue al hombre de las otras especies del planeta y le permite grados de comunicación con el universo que lo constituye en un hecho único y notable.

Desde las más antiguas cosmovisiones míticas hasta los estudios científicos de la antropología moderna, existe un continuo intento, por parte del hombre, de conocer y explicar más acabadamente este fenómeno particular: la cultura. Así, la antropología es la ciencia que estudia la cultura a través de sus diferentes manifestaciones en tiempo y espacio. La arqueología por su parte es la rama de la antropología que intenta explicar los sistemas culturales del pasado y su proceso

¹⁵ Entrevista realizada por la autora por medio de correo electrónico en septiembre de 2019.

de desarrollo, mediante el estudio de los restos materiales que se han conservado de ellos.

Otro importante escrito de este sector, que espacialmente no era el primero, sostenía una frase contundente: “la historia no empezó con Colón” (figura 42). Actualmente, en *Pueblos originarios: pasado y presente* (2014), ese texto es lo primero con lo que uno se encuentra para iniciar el recorrido. La primera parte del escrito, desde una perspectiva histórica, arqueológica y americana, expresa que América se pobló hace 12.000 años desde el norte hacia el sur, y que dichas poblaciones se adaptaron a grandes cambios climáticos. Fueron grupos nómades o seminómades, mientras que otros se asentaron para desarrollar la agricultura y tuvieron un importante desarrollo. Luego, con referencia a la conquista se afirma:

... ese primer momento de mutuo conocimiento dio paso a otro tipo de relaciones entre unos y otros, el afán de los europeos por dominar los pueblos y extraer las riquezas americanas marcó esta relación. La conquista destruyó a su paso las civilizaciones que durante miles de años habían construido los pueblos americanos. Muchas vidas y culturas enteras se perdieron durante este violento contacto entre ambos grupos. En solo 150 años la población de América se redujo de 100 millones de habitantes a tan solo 10 millones.

A continuación, el texto trata sobre las poblaciones indígenas actuales, que según el censo de 2010 de pueblos originarios en la Argentina es de casi 1.000.000 de personas, correspondientes a 34 grupos étnicos que tienen una forma de organización político-territorial propia y que se expresan en 14 lenguas diferentes. También remite a la Ley Nacional 23302 de 1985 y el artículo 75 de la Constitución Nacional (1994), por las cuales se intentó dar solución a la propiedad de la tierra y al derecho a la educación bilingüe y bicultural. Esta última parte parece estar más relacionada con la sala etnográfica y pareciera ser un tema importante que trabaja el museo, ya que como señalan las especialistas:

En las salas donde se exhiben colecciones etnográficas y que tienen una fuerte relación con las comunidades que viven actualmente en nuestro país, tuvimos la oportunidad de participar en nuevas experiencias, por ejemplo: por diferentes motivos, personas de varias comunidades llegaban a observar las colecciones, que podrían haber sido de sus ancestros. Esto nos permitió mostrar esas colecciones desde una mirada más involucrada con las personas que las hacen, las usan, las

circulan e intentar transmitir a nuestros visitantes esa vivencia. Algunos de estos puntos fueron planteados con cambios museográficos, nuevos materiales didácticos o nueva infografía, y otros con los cambios incorporados a través de los proyectos de extensión educativa, que resultan fundamentales al momento de evaluar la calidad de comunicación de los temas. Otro tema que se está abordando en esta área del museo, a través de un proyecto específico, son las migraciones de países limítrofes.¹⁶

Lo mencionado se refuerza porque en una vitrina de la sala de ingreso se exhibe la “pieza del mes” (figura 43), elegida por medio de una votación a través del sitio web del instituto. Aunque no se especifican datos de la pieza sobre temporalidad ni uso, si se explicita que es una pieza del actual grupo Maká:¹⁷ “Par de aros masculinos. Grupo Maká. Asunción, Paraguay. El colgante se introduce simultáneamente con el disco en el agujero de la oreja. Donación Raúl Martínez Crovetto”. Llama la atención que la misma disciplina antropológica que aboga por objetos en contexto, no explicita datos contextuales.

Por otra parte, en la sala de ingreso de la anterior muestra, *Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad*, además de los dos textos mencionados, se hallaba también el siguiente material:

a. Una foto de las reuniones de la Convención Nacional Constituyente de 1994 en Santa Fe (figura 44) y en relación con ello el texto de la Constitución Nacional de 1994, art. 75 inc. 17m referente al reconocimiento de la preexistencia étnica y cultural de los pueblos originarios: “Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos. Garantizar el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural; reconocer la personería Jurídica de sus comunidades, y la posesión y propiedad comunitarias de las tierras que tradicionalmente ocupan; y regular la entrega de otras aptas y suficientes para el desarrollo humano; ninguna de ellas será enajenable, transmisible ni susceptible de gravámenes o embargos. Asegurar su participación en la gestión referida a sus recursos naturales y a los demás intereses que los afecten. Las provincias pueden ejercer concurrentemente estas atribuciones”.

¹⁶ Entrevista realizada por la autora por medio de correo electrónico en septiembre de 2019.

¹⁷ Esta población vive hoy en los centros urbanos de Asunción, Ciudad del Este y Encarnación. En Mariano Roque Alonso, la colonia indígena Maká realiza periódicamente ceremonias que reviven ritos de sus antepasados. Véase: http://www.tierraviva.org.py/pueblos_indigenas/maka.

b. Un mapa con la ocupación del territorio argentino de las diferentes comunidades indígenas hacia 1989.

c. Una reproducción de una pieza arqueológica del Museo Nacional de La Plata: un disco de bronce de la cultura santamariana (1000- 1450 d.C.), Catamarca.

d. Un esquema de un corte estratigráfico. Más allá de la descripción técnica de las diferentes capas, se establecía que era una representación “en un terreno del NOA [...] en el [que] a través de diferentes períodos en el pasado se asentaron nuestros antecesores indígenas. El arqueólogo realiza cuidadosas excavaciones para distinguir, los diferentes momentos de ocupación y reconstruir los sistemas culturales en cada uno de ellos”.

En este mismo sentido, dentro de la muestra de Arqueología, había una foto y un escrito a modo de diario de trabajo, titulado “Un día de trabajo de campo”, de Ana Forlano, estudiante de Arqueología. La foto de la pieza arqueológica asociada al texto sobre la definición de la disciplina arqueológica y el esquema estratigráfico refuerzan el carácter científico del trabajo arqueológico y la idea de que cualquier tipo de pieza que proceda de una excavación “pertenece” a la arqueología por el modo en que ha sido “obtenida”; en este sentido se naturaliza que esta es la única ciencia que puede estudiar y explicar estos objetos; mientras que la foto de los caciques, el mapa y el texto de la Constitución refuerzan el rol de esta institución dependiente del Gobierno nacional acerca de la obligación de garantizar el cumplimiento de los derechos constitucionales de los pueblos originarios. Al mismo tiempo, estos distintos elementos manifiestan la complejidad de la cuestión concerniente a los pueblos originarios, su pasado y su presente, que precisamente por ello amerita un abordaje interdisciplinario.

Como referimos, en ambas exposiciones la sala dedicada a las piezas etnográficas mantuvo el mismo criterio (al igual que la Arqueológica): exposición de objetos de la vida cotidiana que dan cuenta de los desarrollos tecnológicos alcanzados y de aspectos culturales como fiestas, juegos, música, rituales (figura 45). Los grupos representados son los qom, pilagás, mocovís, wichís, chorotes, chulupichanés, chiriguano (región chaqueña); guaraníes (zona de Misiones) y mapuches, tehuelches, selk’nam y yámanas (Patagonia). Cabe explicitar que en el presente etnográfico no se incluyen grupos del NOA, mientras que el pasado arqueológico está representado exclusivamente por objetos que sí corresponden a culturas del

NOA. Esta falta de correspondencia merecería tematizarse puesto que implica atender los procesos históricos tanto del NOA, donde se dio un intenso mestizaje una vez derrotada la resistencia calchaquí en el siglo XVIII, como del resto del país, donde los distintos grupos fueron desplazados de sus territorios y quedaron aislados y relegados viviendo en condiciones de pobreza y marginalidad. Podría plantearse que se da una suerte de “romantización” de la historia de los pueblos originarios a través de sus objetos, que los presenta a través de una visión atemporal y despojada de conflicto. Es así que cabe preguntarnos: ¿los objetos del pasado no merecen también vincularse con las poblaciones vivas? ¿Cómo plantear esta cuestión desde el museo? Además, en el NOA, luego de años de “olvido” de la herencia indígena, está teniendo lugar desde hace ya más de una década un proceso de recuperación de las identidades indígenas en los distintos valles de Quilmes, Humahuaca, etc.

2.2.2. Diseño

La selección y la ubicación de las piezas no variaron entre *Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad* (2009) y *Pueblos originarios pasado y presente* (2014), exceptuando algunos ingresos de piezas que no modificaron las secciones generales ya mencionadas.

En principio observamos ciertos intersticios que habilitan pensar que las piezas exceden la Arqueología como área rectora. Por ejemplo, al igual que en el Museo Etnográfico, el conjunto de piezas de la vitrina se encuentra acompañado por carteles con 5/6 imágenes o fotos de algunas piezas específicas (figura 46).

La primera sección, “Hacia la producción de alimentos” (de 5000 a 1000 a. C.), presenta textos secundados por una foto de un medio ambiente natural, un mapa de la argentina que sitúa el NOA y escenas de pinturas rupestres (figura 47). La exhibición de piezas consta de materias primas (basalto, cuarcita, etc.), herramientas (percutores, raspador, perforadores) y puntas de proyectil. Los escritos refieren a la geografía y los distintos medio ambientes del NOA y la economía, basada en la caza de guanaco y recolección de plantas, las migraciones estacionales que permitieron la explotación y el intercambio con otros grupos. Otro texto titulado, “Hacia la producción de alimentos”, trata sobre cambios como los intentos de domesticación de camélidos y plantas, sin abandonar la caza y la recolección; las nuevas relaciones

sociales y jerarquizaciones, las cuales se observaron en los diferentes enterratorios y ajuares; la variación climática y los avances tecnológicos que llevaron al sedentarismo. Como observamos la perspectiva es netamente histórica-arqueológica.

En *Aborígenes argentinos: del pasado a la actualidad* se indicaba que la tecnología de este período fue principalmente la talla en piedra y al respecto se afirmaba que “parecen las primeras manifestaciones de arte pintado sobre las rocas, contando algunos aspectos y creencias de su vida”. Esta cita pone en evidencia el concepto que rige la función de las imágenes: estas “cuentan” aspectos y creencias de la vida de estos grupos, vale decir, cumplen la función de ilustrar o reflejar aspectos de la vida de los grupos que las producen. Toda noción acerca del valor específico de la imagen como entidad simbólica y material que incide en la construcción de lo real está ausente.

En la siguiente sección, “Los primeros agricultores y pastores. Período Temprano o Formativo” (de 1000 a. C. a 600 d. C.), en el texto de sala se señala que se afianza esta nueva forma de vida: producción de alimentos, aldeas estables y desarrollo de nuevas tecnologías. También se explica que para la arquitectura de estas aldeas se utiliza piedra y adobe, y que su forma circular está centrada en un espacio central y alrededor habitaciones para actividades cotidianas. Los lazos de parentesco ligan a estas poblaciones que basan su subsistencia en recursos como el algarrobo y el chañar, y en el cultivo de maíz, zapallo, quinoa, papa, poroto y ají. Las costumbres funerarias son distintas para adultos (en pozos o cistas) y para niños en urnas. Por último, se sostiene que aparecen variadas manifestaciones culturales en distintas partes del NOA.

El escrito vuelve a sostener una perspectiva arqueológica basada sobre todo en el eje económico. En contraposición, las piezas seleccionadas no remiten tanto a una funcionalidad económica o de subsistencia, ya que son urnas, vasos, jarras, pipas de cerámica y de piedra, pucos, máscara, mortero (figura 46), cuyo empleo, según los datos consignados para algunas de las piezas son para “prácticas mágicas-religiosas”, de uso funerario o de posible uso ceremonial. Asimismo, como en otros casos vistos, las explicaciones son descriptivo-formalistas, a veces tautológicas y otras entendiendo la imagen como “reflejo de lo real”. Por ejemplo: 4-Torteros de piedra, se utilizaban como peso del huso para hilar; 5-Figura de hombre gateando. Condorhuasi.

La tercera sección, “Hacia la complejidad socio-política” (de 500 d. C. a 900 d. C.), se asocia al período de la cultura de La Aguada y se plantea que en el área centro-oriental de la provincia de Catamarca surgieron nuevas formas de sociedad compleja e inicios de la jerarquización:

La integración regional se basa en la unión de diversas comunidades a través de un sistema de creencias, de fuerte raíz andina, organizado en torno al culto al felino, las cabezas trofeos y la ingesta de sustancias alucinógenas. Aparecen construcciones monumentales, como pirámides de piedra y barro, junto a plazas en las que se reúnen la gente para ceremonias públicas y donde el sacrificio del hombre es uno de los rituales permanentes.

Sobre el aspecto económico se afirma que se mejoran los cultivos en terrazas y con riego artificial; en lo social se establece un nuevo orden “con marcadas diferencias, como nunca se había dado en las sociedades anteriores”. Se explicita el fin de este período con el abandono de los poblados hacia el siglo X d. C, aunque no se conocen los motivos.

En este sector, las piezas fueron elegidas para ilustrar la hipótesis de la existencia de una religión identificada con la figura del felino/jaguar: “Vasos de alfarería roja con decoración pintada en motivos abstractos representando al jaguar”, “Jarra policroma con motivos felínicos en ‘estilo naturalista’”, “pinza de depilar de bronce con imagen felínica” (figura 49). En estas referencias se expresa la concepción de la imagen que rige la museología: se parte de la hipótesis de que hay una religión asociada al jaguar y entonces se ven en “motivos abstractos” una “representación de ese animal”; cuando la imagen tiene un mayor grado de iconicidad y es más claramente figurativa se habla de “estilo naturalista”. En ningún caso queda claro cuál es el uso que se está dando a categorías tales como “representación”, “abstracto”, “naturalista” y mucho menos cómo se llega a esa interpretación de la imagen. Las descripciones se plantean en el mismo tono de “objetividad” con el que se plantean los usos y funciones de las diversas herramientas que se exhiben en las distintas secciones. La imagen no se piensa como un texto material a descifrar, que demanda reconstruir sus modos específicos de configuración y su agencia en sus contextos de uso y circulación, sino como un dato que refleja una realidad fáctica (Bovisio, 2012a).

Esta idea de imagen como reflejo se evidencia también en las descripciones de unas cerámicas de figurinas antropomorfas: “Representan personajes desnudos de ojos oblicuos, con peinados complicados, tatuajes y pinturas corporales. Se cree que usaban sobre su cuerpo los mismos adornos que aparecen en la cerámica” (figura 50). Es decir, se da por sentado que se describen personas de ojos oblicuos, con determinados peinados, con tatuajes, etc.

En el lado opuesto, otras piezas están consignadas como de uso ritual pero no se establece una referencia concreta con lo felínico poniendo en tensión la hipótesis de una religión identificada con la figura del felino/jaguar. Por ejemplo: un hacha monolítica y un vaso de piedra, y una pipa de alfarería, de las que solo se indican “posiblemente para el uso de alucinógenos”, o unos pucos de pasta gris con decoración incisa “con diferentes motivos de animales” (figura 51).

En la sección “La organización por regiones. Período Tardío o de los Desarrollos Regionales” (de 1000 d. C. a 1480 d. C.) como en el caso de la exposición *4000 años de historia en el noroeste argentino. De la puna al Chaco, una historia precolombina*, en el ME se aplica para este período el término “artístico”. En el texto de sala se señala que se impusieron diferencias culturales regionales que, si bien tuvieron su desarrollo independiente, con “estilos artísticos” distintos, compartieron la misma organización política y económica, así como las creencias. La autoridad máxima era el curaca. Aparecieron grandes núcleos habitacionales y construcciones defensivas (*pukaras*), que denotan esbozos de planificación urbana en sociedades como Belén y Santa María, en Catamarca. El período culmina con la llegada de los incas al NOA, alrededor del año 1480.

Hay una continuidad de la concepción descriptivo-formalista y objetiva para las piezas. Una urna y un puco de Santa María se definen de la siguiente manera: “La decoración es pintada negro y rojo o negro y blanco, sobre fondo ante- amarillo, generalmente se representa una figura humana estilizada, con ojos y cejas muy oblicuos. En algunas se observan también brazos cuyas manos se tocan en la frente de la pieza. Se utilizan también en la decoración motivos geométricos, abstractos y representaciones de animales geometrizados, tales como serpientes, sapos y suri (ñandú)”. Nuevamente, la interpretación de la iconografía de las urnas no se problematiza y se da por sentado que la imagen “representa” una figura humana, un animal, etc.

En la siguiente sección, “La organización estatal. Los incas en el noroeste argentino” (de 1430 d. C. a 1535 d. C.), en el escrito de la vitrina se explica la organización administrativo-económica de los incas y que llegaron al NOA alrededor de 1470 con el objetivo de explotar la riqueza mineral de la región, y que por esta razón en los poblados conquistados construyeron centros administrativos, fortalezas, postas y *collcas* o depósitos. También se señalan aspectos de la religión ligados al ingreso de los incas al NOA:

Emplazaron santuarios de altura en las cumbres nevadas de la cordillera (exponentes de su complejo mundo religioso). Las zonas estaban organizadas de acuerdo a un calendario anual regido una serie de celebraciones religiosas. El sol “Inti” era la deidad principal seguido por el Inca, los dioses locales (incorporados astutamente en el panteón), sus curacas o jefes locales, y su “ayllu”, grupo de pertenencia étnica. A todos ellos y en ese orden, se distribuía lo producido entre la comunidad.

En la misma vitrina hay dos textos más: uno con relación a una imagen de Guamán Poma y un *quipu* que se expone, y otro sobre la conquista española:

A los pueblos vencidos se les impuso el trabajo forzado o el traslado obligatorio a Potosí, principalmente o para la explotación de plata. Estas condiciones de vida, sumado a las enfermedades traídas por los españoles para los cuales los indígenas no tenían defensas, fueron algunos de los elementos que contribuyeron a la disminución cuantitativa de la población indígena. La evangelización, por su parte, persiguió imponer el catolicismo y eliminar a su paso toda creencia y ritual asociado a las religiones prehispánicas. Sin embargo, algunos grupos se las ingeniaron para incluir a sus deidades en las prácticas religiosas.

Este último texto está secundado por una imagen de un grabado rupestre (figura 50) de la cual no se problematizar qué rol cumplían estas imágenes en esta relación desfavorable para los indígenas.

Las piezas expuestas —entre ellas el *quipu* mencionado— son de las culturas yocavil, famabalasto e inca. Entre otros objetos se presentan: un aríbalo, adornos de metal inca, un vaso antropomorfo, hachas de metal, *tupus*, *conopa* o llama de piedra que “representaban la fecundidad de animales y la buena producción de las cosechas incas”, llama de cerámica inca, Jujuy, y un *kero*. La selección es “ilustrativa” de las piezas consideradas diagnósticas de la presencia inca en el territorio del NOA.

El cierre de la muestra se destina a la historia de la cuenca del río Doncellas en la Puna jujeña, desde el año 567 (?) hasta el período hispano-indígena. En el texto correspondiente se caracteriza la vida económica de la comunidad de pastores:

Estos grupos tenían un ciclo habitacional de corta duración, que se repetía cíclicamente. Se trataba de pastores que practicaban una agricultura subsidiaria. Posiblemente los grupos de pobladores se reunían para llevar a cabo diferentes tareas: [...] el hilado y el tejido de la lana de llama, vicuña y alpaca. En determinadas épocas del año, se reunían para practicar ceremonias religiosas como la cuenta y la marca de animales. En ella, se realizaban ceremonias propiciatorias con los animales, ofreciendo a la tierra la sangre del animal elegido.

Al lado de este escrito se presentan dos imágenes de pinturas rupestres: una de la cueva de Tajuera y la segunda de la cueva Negra o del Rey, esta última posiblemente anterior a la conquista española (figura 53). Nuevamente nos preguntamos: ¿de qué modo las pinturas rupestres se vinculan con la economía o las prácticas religiosas de los pastores?

Un segundo texto trata sobre el presente en dicha zona de la historia indígena: “En el presente, la población estable de la zona se presenta en pequeños asentamientos dispersos tales como Cochino, Casabindo, Agua caliente, Taranta, Abra Pampa, entre otros. Se dedican a la cría y pastoreo de ovinos y camélidos. Los tejedores aprovechan esa lana para hacer mantas y vestidos, también venden la lana y animales faenados”.

En esta sección se presentan dos vitrinas contiguas (figura 54) en la que coexisten —como ya vimos en otros casos— objetos ceremoniales junto a utilitarios con el fin de mostrar aspectos de la “vida” de los pastores de la Puna y de sus contactos con otras sociedades como la tiwanacota. Se exhiben desde tarabitas de madera y una pala de piedra para la agricultura, hasta objetos como una llama de cerámica, una urna de cerámica policroma, un collar de malaquita y tres colgantes, un fragmento de vestido y *chuspa*, un *tumi*, sonajero de nuez y campanita de cobre, vaso de metal dorado que da cuenta de las “influencia de tiwanaku en Doncellas”.



Fig. 42. Texto “La historia no comenzó con Colón”.



Fig. 43. “La pieza del mes”: par de aros masculinos. Grupo maká. Asunción, Paraguay. El colgante se introduce simultáneamente con el disco en el agujero de la oreja. Donación de Raúl Martínez Crovetto.



Fig. 42. Foto tomada durante las reuniones de la Convención Nacional Constituyente de 1994 en Santa Fe. Gentileza del MNH.



Fig. 45. Sector etnográfico. Objetos de la vida ritual. Pueblos del Gran Chaco.



Fig. 46. Sección “Hacia la complejidad socio-política” (de 500 a. C. a 900 d. C.). Véase por detrás de las piezas la lámina con imágenes y fotos de algunas piezas de la cultura aguada, y también el uso del color amarillo.

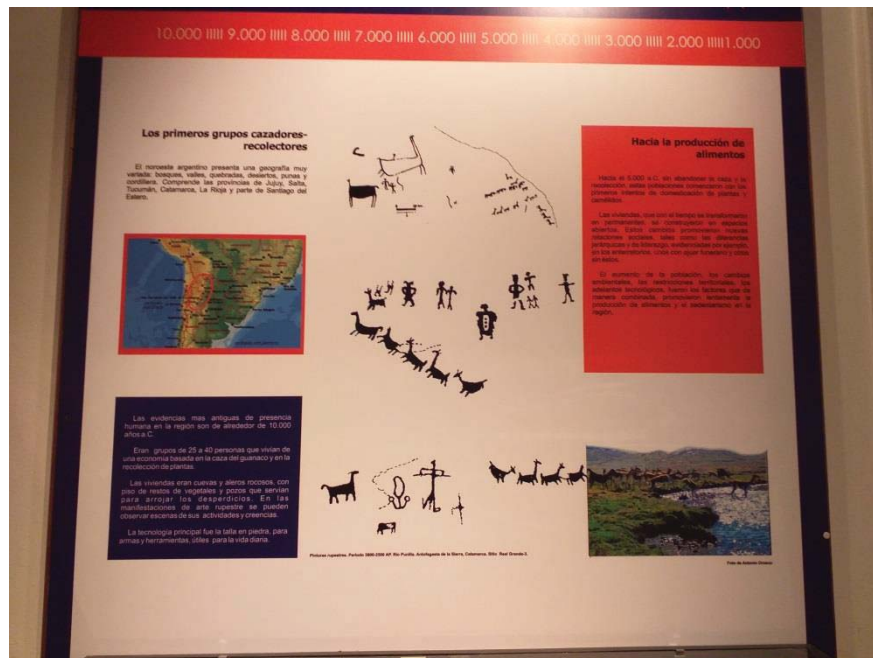


Fig. 47. Sección “Hacia la producción de alimentos” (de 5000 a 1000 a. C.). Pinturas rupestres, período 3800-2500 a. C. Río Punilla, Antofagasta de la Sierra, Catamarca. Sitio Real Grande-3.



Pieza condorhuasi identificada como "hombre gateando".

Fig. 48. Sección “Los primeros agricultores y pastores - Período Temprano o Formativo” (de 1000 a. C. a 600 d. C.). Veáse la cantidad de objetos ceremoniales.



Fig. 49. Sección “Hacia la complejidad socio-política” (de 500 d. C. a 900 d. C.). Pinza con imagen felínica.



Fig. 50. Sección “Hacia la complejidad socio-política” (de 500 d. C. a 900 d. C.). Figurinas antropomorfas de cerámica.



Fig. 51. Sección “Hacia la complejidad socio-política” (de 500 d. C. a 900 d. C.). Hacha ceremonial de piedra monolítica. Es una de las piezas no asociadas a la imagen del felino/jaguar. Detrás: vaso de piedra sapo pulida de uso posiblemente ceremonial y pipa de cerámica, tampoco asociados a la imagen felínica.

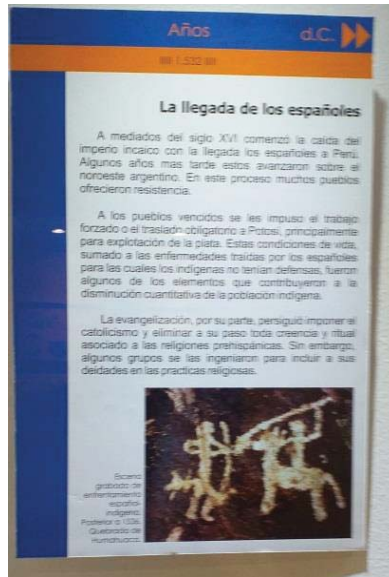


Fig. 52. Sección “La organización estatal. Los incas en el NOA” (de 1430 d. C. a 1535 d. C.). Escena grabada de enfrentamiento español-indígena. Posterior a 1536. Quebrada de Humahuaca.

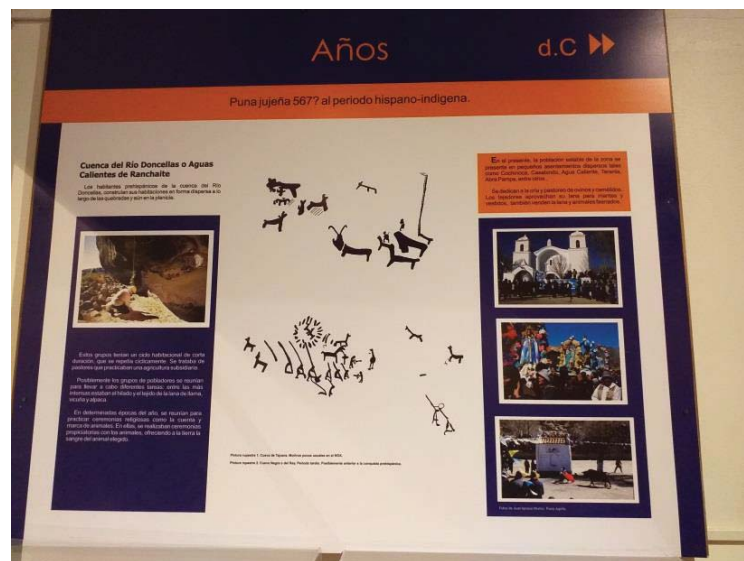


Fig. 53. Sección “La llegada de los españoles 1532 d. C.”. Puna jujeña 567 al período hispano-indígena. Sobre las pinturas rupestres: Cueva de Tajuera y Cueva Negra o del Rey. Período Tardío. Posiblemente anterior a la conquista prehispánica.

Fig. 54. Sección “La llegada de los españoles 1532 d. C.”. Vitrinas con piezas rituales y objetos utilitarios.



SEGUNDA PARTE: EXHIBICIONES DE PIEZAS ARQUEOLÓGICAS EN ESPACIOS DE BELLAS ARTES

Esta segunda parte está compuesta por tres capítulos en los que analizaremos las exhibiciones realizadas en los espacios vinculados a las bellas artes, instituciones que se dedican a la reconstrucción de significados de las distintas manifestaciones plásticas en su contexto histórico. En estos espacios los significados “simbólicos” (Bovisio, 2004) y el “entramado especial” (Kubler, 1986) de las obras prehispánicas sufrieron una operación similar a la de los museos de antropología, fueron obturados en gran parte por la noción de “belleza”. Así y todo, la tensión entre, por un lado, un guion curatorial que remitía al discurso arqueólogo enfocado en la reconstrucción histórica del NOA en los aspectos políticos, económicos y sociales y por otro, el

diseño que enfatizaba la dimensión “estética” y la “belleza” de las piezas se manifestaron de forma más elocuente.

3. MUESTRAS EN EL MUSEO DE ARTE HISPANOAMERICANO “ISAAC FERNÁNDEZ BLANCO”

El MIFB se creó a fines del siglo XIX con las colecciones de Isaac Fernández Blanco,¹⁸ del arquitecto Martín Noel y de una colección de arte virreinal del entonces municipio de Buenos Aires.

La colección comenzó en 1880, en el contexto de lo que se denominó “la era de los centenarios” (1892-1916), la cual impulsó la revalorización de la herencia hispana que el ideario republicano de las guerras de la Independencia había desechado. Mientras vivía en Europa, Fernández Blanco, coleccionista y violinista aficionado que participó como músico en un grupo de instrumentos de cuerdas, adquirió instrumentos musicales antiguos a los cuales luego sumó la herencia de su padre. Estos primeros coleccionistas —incluido el padre de Fernández Blanco— buscaron objetos con un criterio genealógico: títulos de hidalguía, ejecutorias, escudos de armas y archivos epistolares, retratos antiguos o conmemorativos tanto de personajes comunes o figuras trascendentes como de conquistadores, reyes, virreyes, “héroes nacionales”, etcétera. En 1901, ya en Buenos Aires, Fernández Blanco acrecentó la colección con documentos, iconografía del período federal, abanicos y peinetones, ente otros objetos. Su afán coleccionista lo llevó a recorrer el noroeste argentino para adquirir de familias descendientes de encomenderos y conquistadores mobiliario y platería virreinal. Salta y Bolivia fueron los principales centros de interés de objetos para su colección del siglo XVIII, mientras que Buenos Aires y Montevideo lo fueron para el siglo XIX. Otro tipo de objeto que le interesó fue la pintura colonial hispanoamericana e imaginería española o virreinal de carácter devocional (MIFB, 2001).

Además de coleccionista, Fernández Blanco fue mecenas de jóvenes violinistas, cantantes líricos y artistas plásticos. Es así que, exceptuando algunos

¹⁸ La familia Fernández Blanco poseía campos en la provincia de Corrientes y los ingresos provenían principalmente de la explotación de esos campos familiares.

retratos familiares encargados a Bonnet en París, la pintura que le atrajo eran obras de pintores rioplatenses o que actuaron en dicha zona: Rugendas, Monvoisin, Pueyrredón y Blanes, así como también artistas como Giudici, Della Valle, Sívori y Chiama (íd.). En 1921 decidió abrir su vivienda como museo privado y al año siguiente vendió la casa junto con la totalidad de su colección al municipio de la ciudad de Buenos Aires con la condición de ser director honorario hasta su muerte (1926). Su yerno, Alberto Gowland, admirador del arte virreinal, lo sucedió en el cargo. Al finalizar dicha gestión, el Museo contaba con más de 9.500 piezas de los siglos XVI a XX (íd.).

Martín Noel, arquitecto graduado en la *École Spéciale d'Architecture* de París, a su regreso a la Argentina y desde el ámbito universitario, se insertó en lo que el discurso histórico denominó “primer nacionalismo” (Malosetti Costa, Siracusano y Telesca, 1999: 397). Durante las tres décadas siguientes al año del Centenario, una de las cuestiones más significativas fue la configuración de la “identidad nacional” (ibíd.: 396-397), lo cual llevó a distintas reflexiones que buscaban un lugar para las artes plásticas y la arquitectura, incluyendo la posibilidad de recuperar la estética colonial y lo prehispánico. Ricardo Rojas, en sus trabajos historiográficos y educativos, asignó un rol fundamental a la cuestión estética y a la importancia del mestizaje hispano-indígena (ibíd.: 398). Y fue en torno a Rojas que arquitectos como Noel y Ángel Guido impulsaron la “revalorización de una estética colonial” (ibíd.: 399).

Noel había efectuado importantes viajes de investigación a España, Bolivia y el Perú, y fue a través del diseño y construcción de su propia casa (Palacio Noel, una de las actuales sedes del Museo) que durante los años 1920 a 1924 aplicó su propuesta teórica: regresar a las fuentes hispanoamericanas inspirándose en la arquitectura barroca española y colonial. Luego vendió el Palacio con toda su colección a la entonces Comuna de Buenos Aires. Esta fundó un Museo Colonial al que luego anexó la colección de Fernández Blanco y creó en 1947 el actual museo (MIFB, 2001).

Actualmente, en términos generales, la colección del museo está conformada por pintura hispanoamericana cuzqueña, potosina, mexicana, del lago Titicaca y del territorio argentino; imaginería religiosa colonial de madera, alabastro y marfil; e indumentarias y accesorios del siglo XIX y principios del XX.

3.1. 2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco

Fue una exposición realizada de julio a septiembre de 1994. Los curadores coinciden con los que estarían involucrados más tarde en las exposiciones del Museo Etnográfico analizadas en el Capítulo 1: Antonio Pérez Gollán y Marta Dujovne, director y museóloga del ME respectivamente, a los que se suma el director en aquel entonces del MIFB, el arquitecto Alberto Petrina¹⁹. El diseño de la exhibición estuvo también a cargo de Patricio López Méndez quien estaría a cargo de las muestras del ME. Los textiles exhibidos fueron restaurados por la especialista en conservación y museóloga Patricia Lissa, integrante del equipo del MIFB, y posteriormente clasificados por la historiadora del arte Isabel Iriarte y la arqueóloga Susana Renard, del equipo del ME.

3.1.1. Guion curatorial y textos del catálogo

En la autoría de los textos también se reiteran alguno de los autores que estuvieron involucrados en las muestras vistas como Pérez Gollán y Patricia Lissa, a los que se suma el aporte de Petrina, Alberto Rex González, Isabel Iriarte, Susana Renard y la especialista en conservación arqueológica, Norma Pérez.

El escrito de Petrina, “Las colecciones del ME en el Fernández Blanco”, sostiene una perspectiva artística y estética dada, en principio, por la inclusión de las piezas en el arte precolombino y por el espacio museístico en el cual se exponen, diferente del que proceden:

El MIFB ha elegido [...] concentrarse en el tema del arte precolombino de nuestro país. La base de la muestra está constituida por las magníficas colecciones del ME que, dado el carácter eminentemente científico de esta institución y la exigüidad del espacio de que dispone para exhibiciones, resultan en la actualidad prácticamente desconocidas para las dos últimas generaciones de argentinos.

¹⁹ En la función pública se vinculó con áreas de museos, sitios históricos y patrimonio. Fue director del Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”; director de Museos, Monumentos y Sitios Históricos de la provincia de Buenos Aires; director de Asuntos Culturales Internacionales de la Cancillería y director general de Patrimonio de la Ciudad de Buenos Aires. Entre 2009 y 2014 se desempeñó como director nacional de Patrimonio y Museos. En 2014 se funda el Centro de Estudios del Patrimonio Arquitectónico Nacional, siendo designado al frente del nuevo organismo, y en 2015 es nombrado director del Complejo Histórico-Cultural Manzana de las Luces.

Tal convicción nos llevó a ofrecer la sede del Fernández Blanco como la más apropiada para abordar la temática en cuestión, si no por razones cronológicas o históricas, sí por el área geográfica abarcada por su propio patrimonio y, digámoslo de una vez, por simple y muy legítima voluntad cultural. (Petrina, 1994: 8).

Con respecto al criterio geográfico, el director del museo afirma que la muestra incluye piezas de las culturas que habitaron el territorio argentino (condorhuasi, ciénaga, aguada, belén, doncellas, santamariana o de San José), aunque también se presentan piezas de otros horizontes surandinos como Tiwanaku, Nasca, Inca y San Pedro de Atacama.

Petrina señala que después de un año de trabajo conjunto entre arqueólogos, antropólogos e historiadores del arte en el ME, y gracias a las importantes investigaciones de Pérez Gollán y la coordinación de Dujovne, la primera determinación sobre la muestra fue “privilegiar la calidad estética antes que el intrínseco valor arqueológico de las obras escogidas, como un modo de señalar, por un lado, la perspectiva artística del Museo receptor [...] y por el otro [...] cautivar a un público que quizás tome contacto por primera vez con nuestro arte prehispánico” (íd.). Estas afirmaciones dejan en claro que se conciben los valores “estéticos” de las piezas desligadas del valor histórico y arqueológico desde una perspectiva muy similar a la de Debenedetti. Así también, párrafos más adelante especifica: “Hemos extremado nuestro cuidado en la conceptualización, investigación, puesta en valor y montaje de estos objetos que nos hablan por sí mismos de un pasado del que pareciera no quisimos [...] conocer nada [...], lo que resulta extraño, dada la belleza originalísima, misteriosa, emocionante, que nos transmite este arte” (ibíd.: 9). Para el director del MIFB existe un valor estético determinado por la “belleza” de la pieza, que aparece ante la mirada del espectador por su mera exhibición, y que se diferencia de un valor arqueológico-científico.

Otro criterio que destaca el funcionario es la variedad de materiales y técnicas seleccionadas, indicando que si bien se presentan ceramios, además hay textiles, lítica y metales. La importancia de esta diversidad de técnica —no de otros elementos que también hacen a la pieza— se debe a que por medio de ellos “nuestros antiguos pueblos expresaron su riquísima cosmovisión” (ibíd.: 8). Es interesante la tensión que subyace a la afirmación de que el valor estético se divorcia del

arqueológico, vale decir, histórico, a la vez que se afirma que las distintas piezas expresan una cosmovisión. Cabe preguntarse: ¿a través de qué supuestos valores se expresa esta cosmovisión: arqueológicos o estéticos? Finalmente, Petrina cita a González: “Pensamos en el día en que el conocimiento del arte precolombino [...] llegue a nuestro pueblo a través de la enseñanza de la escuela primaria” (Rex González, 1980, citado en Petrina, *ibíd.*: 9). Esta aspiración pareciera estar justificando la necesidad de muestras que excedan el marco de la arqueología dura y apunten a la divulgación. ¿Será el museo de arte el espacio para esta labor?

Como señalamos, hubo un proceso de preparación de las piezas para la exhibición sobre el cual escribieron Norma Pérez (ME) y —sobre los textiles— Iriarte y Renard (ME) y Lissa (MIFB). En “Conservación para una exposición temporaria”, Pérez describe los aspectos vinculados a la conservación en relación con la preparación de las obras para su exhibición: diagnóstico de los objetos que trasladar, embalaje apropiado, lugar seguro para manipular las piezas, entre otros. Además, plantea en términos de conservación preventiva cuestiones sobre intervención mínima, por ejemplo, para los metales, procurar un ambiente adecuado para no acelerar el proceso natural de oxidación a fin de mantener “sus caracteres originales” (Pérez, 1994: 105).

Los textos de Iriarte, Renard y Lissa hacen hincapié en los textiles. Las dos primeras escriben sobre el “Proyecto de revalorización del patrimonio textil del ME”, donde detallan los comienzos del fondo de tejidos del Etnográfico y la procedencia de las piezas arqueológicas (territorio argentino, norte de Chile y de las principales sociedades prehispánicas del Perú y Bolivia). Asimismo especifican las tareas llevadas a cabo para revalorizar las piezas: evaluación de las colecciones [reinventario y “definición de un grupo de piezas consideradas notables o sobresalientes por su representatividad, su complejidad técnica y/o iconográfica” (Iriarte y Renard, 1994: 107)] con el fin de planificar prioridades en las tareas de mejoramiento; investigación sobre los materiales (documentación, registro fotográfico, etc.); difusión por medio del intercambio de información con el Comité Nacional de Conservación de Textil de Chile; y protección del patrimonio con la incorporación en el área de una especialista en textiles, Patricia Lissa. Las autoras plantean que las actividades buscan establecer un diálogo entre curadores y conservadores, en el cual el conservador, de acuerdo a la información que le brinde el

investigador, pueda incluso “evidenciar” la propuesta de este (ibíd.: 108). Por último, el texto de Lissa, “La conservación de textiles precolombinos”, se dedica específicamente al estado de conservación de los textiles de las colecciones del ME y MIFB para dar cuenta en forma general de las piezas que se exhibieron en la muestra. La experta señala que se trata de piezas de culturas sudamericanas que se desarrollaron entre el siglo I y el XV d. C. que se encuentran en buen estado de conservación porque no han tenido intervenciones previas. Fueron realizadas en fibras de origen animal (lana de camélido), vegetal (algodón) y plumas de ave, y el contexto de procedencia son ajuares funerarios. En cuanto a su visión sobre la conservación:

La elección del tratamiento a seguir fue determinada por varios factores: respetar la integridad original de la pieza y el criterio de reversibilidad (implica que el material agregado pueda ser removido sin dañar al objeto), así como la realización de una cuidadosa y mínima intervención para favorecer la lectura final del textil, estableciéndose un equilibrio entre guardar información y destacar su belleza estética... (Lissa, 1994: 109).

Si bien la conservación es un tema que excede nuestro trabajo, es interesante notar que en el texto de Iriarte y Renard la pieza se asocia a valores de representatividad, complejidad técnica y lo iconográfico, mientras que en el de Lissa entra en juego el criterio estético de “belleza” versus “información”.

Otro de los textos del catálogo estuvo a cargo de González. Su enfoque, como en otras exhibiciones, se centra principalmente en piezas de alfarería y en el concepto de *cultura* y su identificación con el estilo y la identidad. Sin embargo, para esta exposición adiciona la noción de lo religioso como sistema ideológico, que para cada pieza, como expresión artística, estaría determinado por un doble aspecto, el decorativo y el simbólico-funcional:

La expresión artística tuvo una doble cualidad, la decorativa y la simbólica-funcional. Es muy difícil en muchos casos delimitar la una de la otra. En el aspecto funcional-simbólico el papel dominante es el de los sistemas ideológicos especialmente notable en las religiones andinas y mesoamericanas. Aquí el arte adquiere su más alto nivel de desarrollo, pero al servicio claro de una compleja función religiosa y ritual... (Rex González, 1994: 13).

Vuelve a aparecer esta concepción dual donde se distingue una dimensión “decorativa” o “estética” y una “simbólico funcional” que parecería ser la que corresponde al valor histórico arqueológico de la pieza. Si bien el autor advierte la dificultad de delimitar una y otra cualidad, está claro que las piensa como dos instancias separadas. Por otra parte, el texto denota un énfasis en los aspectos técnicos formales centrándose en las descripciones de los “estilos”, con descripciones tales como vaso Condorhuasi “blanco y negro sobre el fondo natural de la cerámica” o piezas Ciénaga con “decoración geometría incisa”.

La cultura aguada, de gran riqueza iconográfica, es la que le permite desplegar su abordaje respecto de la identificación de “representaciones” humanas y/o animales asociadas a lo religioso:

... motivos complejos, con representaciones humanas o felínicas, de indudable contenido religioso. También hay vasos de piedra que llevan sobre el borde los rasgos definitorios de esta cultura que [...] es la que más elabora el simbolismo religioso, centrado alrededor de una deidad solar, y de la representación de sus símbolos como son el jaguar y la serpiente. (Ibíd.: 14).

Por su parte, Pérez Gollán inicia su texto con una cita de “Two English Poems” (1934),²⁰ de Borges, y luego hace un parangón entre el planeta Tlön y el (des)conocimiento del patrimonio representado por las colecciones del ME: “Las cosas se duplican en Tlön, propenden asimismo a borrarse y a perderse cuando los detalles cuando las olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y se perdió de vista a su muerte” (Borges, 1944, citado en Pérez Gollán, 1994: 15). Esta cita señala la necesidad de conocer y visitar nuestro patrimonio prehispánico relegado al olvido por décadas.

El tono con el que prosigue el texto se aleja radicalmente del inicio poético y se instala en el plano del discurso de la arqueología: se sintetiza el proceso de desarrollo histórico desde el poblamiento de América hasta la conformación de las sociedades aldeanas, y continúa caracterizando la pertenencia del NOA al mundo surandino y su participación en un sistema religioso (ideológico) con base en un panteón solar que ayudó a consolidar un determinado sistema político-social y tuvo

²⁰ “LV.: I offer you the bitterness of a man who has looked long and long at the lonely moon. / [...] / I can give you my loneliness, my darkness, the hunger of my heart; I am trying to bribe you with uncertainty, with danger, with defeat” (Borges, 1934, citado en Pérez Gollán, 1994: 15).

su correlatividad en las distintas culturas. Una de las imágenes principales de este proceso fue la del felino:

Toda la evidencia material nos está indicando la existencia de una sociedad permeada en todos sus niveles por una ideología religiosa, que sin duda ayudó en la emergencia y la consolidación de una organización política de carácter estatal. Al parecer esta ideología, de carácter solar, es de una gran profundidad temporal y su impronta simbólica puede seguirse desde los bajos relieves de Chavín (C. 1000 a. C.) pasando por los tejidos de Paracas [...] a través de las estelas de Pucara y los monolitos de Tiwanaku en la cuenca del Titicaca, hasta las placas de Bronce del NOA (ibíd.: 21).

En el apartado dedicado a Nazca, “Cuando el desierto florece: Nasca”, nuevamente se observa una intención de incluir una dimensión poética en el texto al citar un poema de Antonio Cisneros sobre Paracas: “Solo trapos / y cráneos de los muertos, nos anuncian / que bajo estas arenas / sembraron en manada a nuestros padres” (Cisneros, 1964, citado en Pérez Gollán, ibíd.: 18). Sin embargo, el tono con el que se prosigue retoma una perspectiva que se identifica con el “discurso científico” centrado fundamentalmente en datos de carácter fáctico. Después de dedicar varios párrafos de describir la cerámica policroma, los sitios arqueológicos y las construcciones nazcas, el autor indica que esta cultura sostuvo una organización político-social de carácter teocrático, con un grupo de individuos con conocimientos especializados de astronomía e ingeniería hidráulica, sacerdotes y gobernantes, que después se militarizó. Vuelve sobre su hipótesis de la existencia en el mundo surandino de un panteón solar asociado a la iconografía del felino:

Al igual que en otras sociedades andinas, y sin duda por esos claros nexos que la emparentan con la tradición religiosa de Paracas, el felino ocupa un lugar de preeminencia en la ideología de Nasca y, muy probablemente, en el contexto más amplio de un panteón solar; aquí además se inserta el culto a la cabeza trofeo. En [este] caso particular [...] el felino aparece muchas veces bajo el aspecto de lo que se ha denominado el “gato demonio”. Los objetos de metales preciosos — particularmente diademas, narigueras, orejeras y collares de oro— debieron estar asociados a este animal... (Ibíd.: 19).

Por un lado, la denominación “gato demonio” (figura 55) parece una vinculación forzada con el felino, ya que sirve a los fines de sostener la hipótesis de que éste atraviesa todas las culturas; por otro, el arqueólogo remite a otra imagen que

son las cabezas trofeo pero no profundiza sus cualidades (figura 56). Vemos que hay una operación de uso de las imágenes como evidencias de una hipótesis ya planteada: la del culto solar identificada con la figura del felino en todo el mundo surandino.

Posteriormente, Pérez Gollán plantea que “los vasos han sido ejecutados con un realismo sintético que describe con soltura los ejemplos de la naturaleza; en cambio cuando el artista incursiona por el mundo ideológico las composiciones se vuelven más abigarradas y hasta cierto punto, barrocas” (ibíd.: 20). ¿Qué cualidades hacen a una imagen realista pero además sintética, y cuáles, barroca? ¿Por qué una referencia a la naturaleza no es ideológica? El propio autor parece percatarse de esta contradicción al afirmar: “Al igual que otras manifestaciones del arte indígena americano [...] se trata de un lenguaje cuya reglas hay que buscarlas en el mundo ideológico” (id.).

El texto que continúa alude a Tiwanaku, Wari y San Pedro de Atacama y mantiene la misma perspectiva: se reseñan aspectos medioambientales, se caracteriza la organización social, política y económica y se retoma la principal hipótesis en torno a la deidad solar que el autor identifica tanto con el felino como con el antropomorfo.²¹

En el campo de la iconografía la representación antropomorfa fue importante puesto que la deidad solar es figurada como un ser humano; pero también, en ciertos casos, es posible que tales representaciones fueran de antepasados, entre míticos e históricos, a quienes se rendía culto como iniciadores de una descendencia particularmente encumbrada. El felino fue un tema recurrente [...], su imagen está estrechamente ligada al consumo de un vegetal alucinógeno [...] la *vilca*, *willca* o cebil [...]. La mayoría de las veces, este alucinógeno fue usado en un contexto ceremonial, como vehículo para establecer contacto con el mundo de los dioses. En Tiwanaku era consumido por lo general como un fino polvo que se aspiraba por la nariz; para tal fin se hacían unas tabletas y tubos de excelente confección, decorados con complejos temas de alto valor simbólico entre los que se destacan los felinos o la figura del “sacrificador” que agarra por los cabellos una cabeza trofeo. (Ibíd.: 21) (Figura 57).

En el apartado dedicado al NOA, se mantiene esta misma tensión entre el intento de poetizar el discurso, que en este caso se evidencia en el título (“Entre valles y quebradas. Hasta las piedras se ablandan: Período Formativo”) y el carácter

²¹ Excede los alcances de esta tesis discutir las hipótesis interpretativas de los diversos autores implicados en las exhibiciones analizadas.

que asume la escritura en el desarrollo. Nuevamente el curador describe las características de la alfarería para luego poner énfasis en la producción lítica. En términos generales podemos plantear que el abordaje de las piezas está claramente en función de “probar” aspectos del funcionamiento social. Por ejemplo, el autor señala que las pipas de alfarería permitieron inferir estrechos vínculos interculturales en el ámbito boscoso del piedemonte andino de las actuales provincias de Salta y Jujuy, donde crece el cebil: “Es en este momento cuando se hace evidente la relación entre el consumo de alucinógenos, la práctica de los sacrificios humanos y el culto al felino, este complejo se desplegará con igual o mayor riqueza en la cultura condorhuasi y alcanzará su culminación en el Período de Integración” (ibíd.: 24). No hay una mirada centrada en la dimensión plástico-iconográfica de las piezas que permita entender su agencia específica como objetos plásticos; por el contrario, las piezas aparecen siempre como evidencia de prácticas que permiten reconstruir la organización socio-política, religiosa, económica.

Pero también cuando la perspectiva se concentra en las características plásticas-estéticas se señalan separadas del contexto histórico:

Desde un punto de vista estético, las piezas de Condorhuasi presentan con el solo afán de lograr efectos plásticos, figuras antropomorfas cuyos miembros han sido modelados como saliencias redondeas o cónicas, desplazadas de su verdadera ubicación anatómica. Nos encontramos ante artistas que jugaban con recursos de masa y volumen [...]. A las formas antes mencionadas debemos agregar figuras fantásticas de pájaros o mamíferos donde los cuerpos aparecen como alargados tubos cónicos; los rostros son aún más desconcertantes [...], producto del mundo simbólico del artista indígena. Las piezas más bellas e interesantes son aquellas que combinaron los caracteres humanos y animales [...] para materializar criaturas de fantasía. [...] Otras tienen una imagen naturalista en un extremo... (Ibíd.: 25).

Este pasaje evidencia la separación entre la dimensión estética y las funciones a la que estaba destinada la pieza: la consideración del “punto de vista estético” implica reparar en sus aspectos formales (volumen, masa, simetría...) e iconográficos entre lo “fantástico” y lo “real” en la relación humano-animal, sin atender su articulación con el consumo ritual de plantas psicoactivas.

La misma operación se pone en juego al analizar Los Menhires de Tafí del Valle, las máscaras y los suplicantes, piezas que se identifican con el culto a los

ancestros. Se describen los aspectos formales y técnicos de los menhires: “Su gente talló grandes monolitos de hasta tres metros de altura decorados [...] con motivos esculpidos en bajo relieve, otros llevan rostros humanos estilizados [...] y a veces combinan caracteres humanos y serpentiformes” (id.). Se plantea que los menhires pueden haber estado vinculado con el culto a los antepasados y son evidencias de un proceso de estratificación social: “al parecer tienen que ver con el culto a los antepasados y el inicio de una complejidad social, de la que ya hemos hecho mención, en la cual los sistemas simbólicos de origen andino juegan un importante papel” (id.). La descripción formal no se integra con la función socio-simbólica de las piezas y estas parecen hallar su único sentido en ser ilustraciones de procesos históricos como los inicios de la complejidad social.

Esta operación queda definitivamente expuesto en el apartado sobre la cultura aguada, “El imperio del jaguar: el Período de Integración”, en el que se conjugó un punto de vista estético-artístico con otro arqueológico, sosteniendo la hipótesis de que la cultura material es un reflejo de los sistemas políticos, sociales y económicos:

... el NOA alcanzó su más alto desarrollo en los aspectos técnicos y artísticos, a la vez que el simbolismo de las diversas manifestaciones estéticas revelaba una cohesión política y religiosa de gran estabilidad y fuerza expresiva. Pero fundamentalmente, se había afianzado un sistema económico que daba sustento material al desarrollo de la complejidad política; fue el momento en que las desigualdades políticas se volvieron hereditarias. (Ibíd.: 26).

Dicha cohesión estuvo definida por la “iconografía” del felino. Pérez Gollán también utiliza el término “complejo felínico”, que define de la siguiente manera:

Las representaciones son multifacéticas, mezclándose atributos de pájaros o animales con rasgos humanos; muchas veces la figura del jaguar se representa con manos, patas, lenguas y labios terminados en otras cabezas del mismo animal [...]. Estas imágenes repetidas miles de veces están sustentadas por un núcleo de ideas claro y definido contenido simbólico. El culto, sin duda alguna, debió estar íntimamente ligado a la práctica de los sacrificios humanos. (Ibíd.: 27).

El texto evidencia la importancia de la imagen del felino; sin embargo, no queda claro cómo se relaciona con el contenido religioso (sistema ideológico), el consumo de alucinógenos y el sacrificio humano.

Lo mismo sucede con el Período de Desarrollos Regionales:

En lo referente a la religión, se nota una continuidad con las épocas anteriores, si bien en el aspecto iconográfico hubo un marcado acento en las representaciones de la serpiente de dos cabezas (anfisbena). Por las crónicas hispánicas sabemos que existían pequeños templos llamados “mocaderos” donde se veneraban imágenes antropomorfas talladas en madera y engalanadas con plumas y metales. (Ibíd.: 28).

Por último, sobre los incas y la fase de la conquista solo especifica datos históricos.

Por su parte, las críticas periodísticas del momento replican una perspectiva similar a la del director del MIFB respecto del “doble valor” de las piezas precolombinas: arqueológico-histórico, al que también adicionan el de “testimonial”, y artístico-estético. En una nota en la revista *La Maga*,²² el historiador del arte y crítico Julio Sánchez afirma: “Exponer un objeto que no fue concebido como arte, sino más bien como un objeto ritual, religioso o funerario es de por sí problemático; una cerámica de La Aguada por ejemplo sigue manteniendo su valor histórico-testimonial, pero para esta oportunidad se prefirió acentuar sus características estéticas” (*La Maga*, 21 de septiembre de 1994). Asimismo, en una nota publicada en la revista de *La Nación*, “Arte argentino 2000 años atrás”, la periodista de cultura y espectáculos Laura Linares también enfatizó el valor estético de las piezas, citando las palabras de Petrina quien, como señalamos antes, junto a Pérez Gollán decidió el perfil de la muestra: “privilegiar lo estético en las piezas por sobre el valor arqueológico” (*La Nación Revista*, 31 de julio de 1994).

Este señalamiento del doble carácter histórico y artístico de las piezas “que no fueron concebidas como arte” se podría aplicar a toda la producción plástica realizada a lo largo de la historia de la humanidad, salvo la de temática laica realizada en Occidente a partir de siglo XV. Sin embargo, el estatuto del arte prehispánico sigue siendo sumamente ambiguo mientras que el de objetos del mismo tenor, por ejemplo el arte egipcio antiguo vinculado al culto a los muertos no parece suscitar la misma inquietud.

²² Revista cultural que se publicó entre los años 1991 y 1998. Fue un proyecto del Taller Escuela Agencia (TEA) llevada a cabo por tres profesores: Carlos Ares, Juan José Panno y Carlos Ferreira bajo el eslogan “Noticias de cultura”. Hubo un intento fallido de volver a editarla en 2011 bajo la dirección de Carlos Ares, pero solo se sacaron tres números y cerró definitivamente.

A esa ambigüedad se refirió el diseñador de la exhibición, López Méndez:

Pero sigo pensando que es difícil. El mejor ejemplo es lo que pasó en [la muestra en] el Bellas Artes que hicimos con Bovisio. Vos estás hablando de un museo que no está acostumbrado a este tipo de exposición, a pesar [de] que ya había existido una sala de arte precolombino pero era mucho más pequeña. La idea era hacer algo pensando en las necesidades de este tipo de objetos y no pensando que era solo en el Bellas Artes. Sí es importante concebir esto también como un patrimonio artístico, pero aunque quieras no lo es exactamente. Es muy difícil conseguir, en los museos de arte, que vos cuentes algo con el objeto.²³

Además, según la nómina de las obras que aparece en el catálogo podemos aseverar que las piezas seleccionadas respondieron a la esfera de lo cültico, el ritual o el prestigio: culto a los antepasados (máscara); consumo ritual como *kero*, mano de mortero con forma de fauce de felino (figura 58) y pipa (figura 59); vasos y vasijas, todas ellas con imágenes específicas asociadas al sacrificador, al felino o a la serpiente, entre otros; y objetos de prestigio como un pectoral de oro, hachas ceremoniales de bronce, mantos, gorros e “insignias” textiles (figura 60).

Sánchez, en la nota ya mencionada, destaca la selección de piezas: “Si bien son muchas las piezas notables, la urna Quiroga (figura 25 y 61) es un ejemplo excepcional de la cultura de Santa María; encontrada cerca de Amaicha, en Tucumán, su cuerpo principal está pintado en rojo, negro y blanco, y de un costado surge la figura de bulto de un personaje que toca una flauta de pan” (*La Maga*, 21 de septiembre de 1994).

Además de los datos usuales citados para una de las piezas en los catálogos (tipo de objeto, procedencia, período, material, colección), hay también una breve descripción en la que se destaca alguna cualidad o fuente (por ej. “colonial” en la figura 62) para sustentar las interpretaciones iconográficas. A nuestro juicio, el interés por destacar el valor estético demuestra una y otra vez la necesidad de legitimar el lugar de la producción precolombina en espacios dedicados a las bellas artes, lo que a su vez denota que este no es su lugar natural de acuerdo a los paradigmas imperantes.

²³ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019. López Méndez se refiere a la actual Sala Permanente de Arte Precolombino, curada por María Alba Bovisio e inaugurada en abril de 2019. Véase <https://aamnba.org.ar/sala-de-arte-precolombinouna-iniciativa-que-transformara-al-bellas-artes/>.

3.1.2. Diseño

El diseño se circunscribió a una ambientación de color negro y a unos motivos abstractos específicos: “Las salas del Museo fueron acondicionadas para la exposición especialmente en el sector de la capilla, que ha sido *desacralizada* por un cielo raso de tela negra que repite los motivos escalonados tan frecuentes en los tejidos y cerámicos precolombinos” (*La Maga*, *ibíd.*). El diseñador de la exhibición, si bien no recordaba la aplicación de los motivos indicados, afirmó que la sala de exposiciones temporales y la capilla fueron cubiertas con una tela negra:

2000 años... fue sacar por primera vez el patrimonio del ME a un lugar que no tenía nada que ver. En ese momento existía GRAFA, que descargaron rollos de gabardina negra y se forraron todas las salas temporarias y toda la capilla con esta gabardina. El espacio hispanoamericano del Palacio Noel no tenía nada que ver con las piezas que venían precolombinas. Por un lado, había que hacer desaparecer ese espacio [...]. Entonces lo que hubo que hacer fue forrar todo con esta tela negra que te permitía, primero, hacer desaparecer el espacio; segundo, generar el misterio que vos estás pretendiendo con este tipo de exposiciones, perdías un poco la noción del lugar y del espacio; la iluminación [era] absolutamente muy puntual y de fabricación casera (porque en ese momento no había led ni spot puntuales, eran reflectores muy caseras), y así y todo salió muy bien.²⁴

El uso del negro y la luz puntual, desde nuestra perspectiva, abona el criterio curatorial de enfatizar la perspectiva estética de las piezas, ya que la utilización del color fue más una decisión impuesta por el espacio que para crear “clima”. También sabemos que el recorrido mantuvo el criterio curatorial de Pérez Gollán sobre presentar piezas del NOA por un lado y las demás culturas andinas por el otro: “El recorrido de la muestra permite al espectador tomar contacto con culturas como la aguada, tebenquiche, calendaria o ciénaga entre otras del territorio argentino. También se pueden apreciar objetos de las regiones boliviana, chilena y peruana, con culturas como la tiwanaku, atacama o las de nasca” (*La Maga*, *ibíd.*).

²⁴ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.



Figura 55. Fotografía de Donald Proulx extraída de:
https://www.ugr.es/~pwlac/G23_24Beatriz_Carbonell.html.

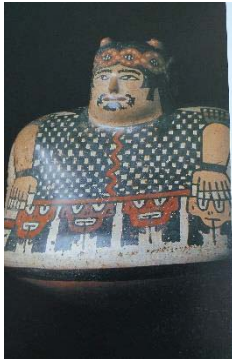


Fig. 56. “Vasija. Costa Sur del Perú. Cultura nazca. (100 a. C.-700 d. C.). Cerámica. Alto: 21 cm. Colección ME. Vaso antropomorfo con asa puente. El personaje lleva pintadas 4 cabezas trofeos y en la espalda la figura mítica del ‘gato demonio’” (MIFB, 1994: 86).

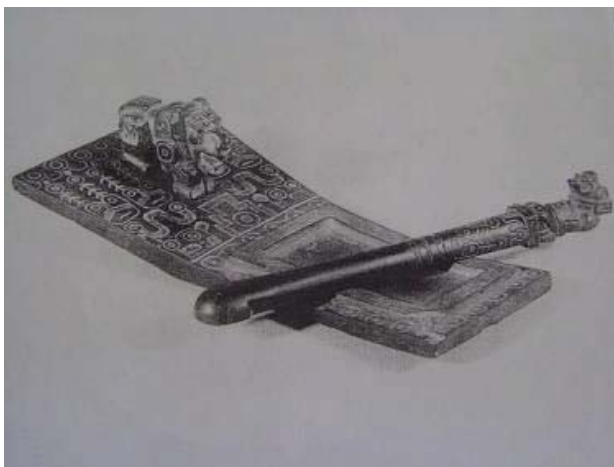


Fig. 57. “Tableta para alucinógenos con cucharita. Cultura tiwanaku. (100-1200 d. C.). Piedra. Largo Tableta: 14,4 cm. Largo cucharita: 12,9 cm. Colección ME. Equipo para inhalar sustancias alucinógenas, probablemente el polvo de las semillas de cebil, confeccionado sobre piedra negra. Presenta la figura en bulto de un felino y grabados con temas típicamente tiwanakotas” (MIFB, 1994: 90).

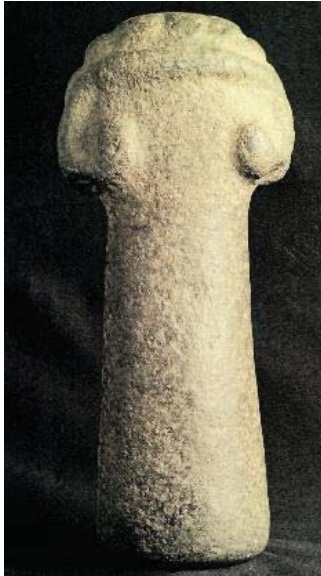


Fig. 58. “Mano de mortero. Procedencia: Londres, Catamarca. Período Formativo (500 a. C.-300 d. C.). Piedra. Alto: 24 cm. ME. Mano de mortero que en el extremo presenta una decoración tallada de fauces felínicas estilizadas; debió de formar parte de un equipo ritual dedicado a la molienda de las semillas alucinógenas del cebil o vilca” (MIFB, 1994: 38).



Fig. 59. “Pipa. Procedencia: Tolombón, Salta. Cultura tebenquiche. Período Formativo (500 a. C.-300 d. C.). Cerámica. Largo: 32 cm, alto: 22 cm. ME. Pipa de cerámica gris con dos apoyos en el hornillo un modelado zoomorfo, probablemente felínico. Servía para el consumo ceremonial de alucinógenos” (MIFB, 1994: 40).



Fig. 60. “Insignia. Procedencia: Costa central del Perú. Cultura chancay (900-1400 d. C.). Lana de camélido y algodón. Alto: 26, ancho: 18 cm. ME. Pieza ornamental de doble faz. Entrelazado simple sobre un elemento de base y flecos de distintos largos” (MIFB, 1994: 94).

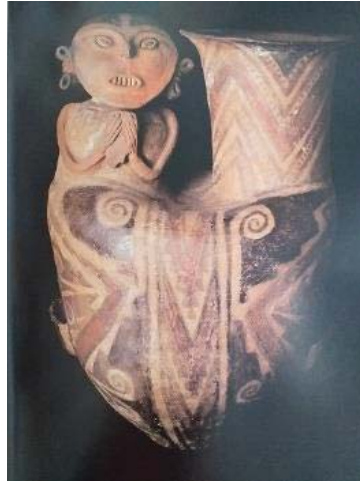


Fig. 61. “Vasija. Procedencia: Amaicha, Tucumán. Cultura de Santa María. Período de Desarrollos Regionales (900-1400 d. C.). Cerámica. Alto: 55, 2 cm. Colección ME. Conocida como ‘urna Quiroga’, se trata de una pieza excepcional que fuera del cuerpo de la urna lleva la figura en bulto de un personaje que toca la flauta y quien además tiene el cabello recogido a ambos lado de la cabeza en dos moños *hopi*. La decoración está pintada en rojo, negro y blanco” (MIFB, 1994: 76).



Fig. 62. “Vasija. Procedencia: Santa María, Catamarca. Período Formativo (500 a. C.-300 d. C.). Cerámica. Alto: 24 cm. Colección ME. Vasija modelada que representa a un felino en la postura que describiera en el siglo XVII el jesuita extirpador de idolatrías, Pablo José de Arriaga, cuando hace referencia al ceremonial de una comunidad andina: ‘En estas juntas (idolátricas) se les aparece el demonio, unas veces en figura de león, otras veces en figura de tigre, y poniéndose asentado y estribando sobre los brazos muy furiosos, le adoran’” (MIFB, 1994: 46).

3.2. Rostros de la máscara en la Argentina

Esta exhibición se desarrolló de abril a junio de 1998 e incluyó: un conjunto de máscaras de piedra prehistóricas procedentes del NOA (figura 63); máscaras etnográficas de las culturas chané, chiriguano-tapí (figura 64a), matabo, toba (figura

64b), wichí (figura 64c), mapuche (figura 64d), ona (figura 64e); dos pinturas, una de Cesáreo Bernaldo de Quirós y otra de Guillermo Roux (figuras 65a y 65b) y obras de artistas contemporáneos de distintas materialidades y estéticas: Carlos Bissolino, María Causa, María Silvia Corcuera Terán, Nora Correas, Osvaldo Decastelli, Fernando Fazzolari, Nicolás García Urriburu, María Luz Gil, Juan Lecuona, Vechy Logioio, Zulema Maza, Marta Minujín, Ana Möller, Osvaldo Monzo, Teresa Pereda, Felipe Pino, Jorge Pirozzi, Rogelio Polesello, Alfredo Prior, Dalila Puzzovio, Marcia Schvartz, Clorindo Testa y Luis Wells (figuras 66). La mayoría de las obras de los artistas contemporáneos fueron realizadas específicamente para la muestra, excepto la de María Silvia Corcuera Terán, de 1996, y las de Marta Minujín y Marcia Schvartz, de 1997.

La curadora de la muestra fue Silvia De Ambrosini, quien fuera secretaria técnica del MNBA, curadora y crítica-editora de la revista *Artinf*²⁵. El diseño nuevamente estuvo a cargo de Patricio López Méndez.

3.2.1. Guion curatorial y textos del catálogo

En el texto de presentación, a cargo del diplomático Mario Corcuera Ibáñez, quien en ese momento dirigía el museo, se alude al objetivo de la muestra:

Ha sido concebida tratando de establecer la continuidad y persistencia de la máscara hasta nuestros días en el extenso territorio argentino, teniendo en cuenta sus diversidades, agregando a ese conjunto la óptica estética actual de nuestros artistas plásticos, quienes, ante nuestro requerimiento, han creado obras fundadas en ese tema tan antiguo y tan propio del ser humano (Corcuera Ibáñez, 1998: 5).

Para el autor, la máscara encuentra su significado en dos acepciones: la primera, desde la perspectiva occidental greco-romana, la vincula con el engaño y la apariencia; la segunda es de criterio etnográfico y la relaciona con la transformación, la presencia de lo sacro. El autor parte de la similitud formal entre los personajes enmascarados con ribetes de plumas dibujados por Guamán Poma de Ayala en la *Nueva crónica y buen gobierno*, con las máscaras del carnaval de la tribu amazónica

²⁵ *Artinf*, revista dedicada a las artes visuales, el teatro, la danza, la música y la arquitectura, fue fundada por Silvia de Ambrosini junto con la artista y crítica francesa Germaine Derbecq y la periodista cultural Odile Baron Supervielle en 1970. A partir de 1980, Ambrosini mantuvo la publicación sola, con algunas interrupciones hasta fines de los noventa.

chané registradas por Palavecino (figuras 67a y 67b). El énfasis curatorial nuevamente oscila entre los valores “antropológicos” y los “estéticos”. Luego, Concuera Ibáñez se refiere al concepto latino *persona*, que equivale a *máscara*, y basándose en Cicerón indica algunas derivaciones del término, por ejemplo, ‘forma en que se aparece ante los demás’, y también el papel que se desempeña, como los roles en el teatro. En este sentido, la máscara produce un efecto ilusorio, engañoso, de intriga y de temeridad. Sin embargo, cuando forma parte del rito “transfigura”. Zoomorfa o antropomorfa, si cumple una función sagrada no oculta, no encubre, sino que transforma: “Así este arte no es ni una diversión, ni un ornamento que se agrega a un objeto, sino que, por el contrario, lo completa y llena de eficacia” (íd.). Otro tipo de función es la social, como en las ceremonias de iniciación de los onas y los yámanas.

Al final del texto, Corcuera Ibáñez propone un paralelismo entre las máscaras etnográficas y las que pertenecen al museo, haciendo un paragón entre lo que sucede en la sociedad de origen y la institución:

El final de la máscara es generalmente su destrucción deliberada, porque poco a poco pierde su eficacia. Las máscaras de los museos y colecciones son objetos muertos, carentes de espíritu, inútiles para su uso trascendente. Algunas se heredan y conservan porque prestigian a las familias que la poseen, o a las etnias que ostentan el derecho de mantenerlas y usarlas... (Íd.).

El autor no hace ninguna mención a las máscaras prehispánicas, por lo cual suponemos que la hipótesis que maneja es que la información etnográfica (como la recogida en el Gran Chaco por Palavecino, a la que luego adiciona los estudios de etnografía comparada de Erland Nordenskjöld en Bolivia, el Perú y la Patagonia)²⁶ combinada con la de las fuentes coloniales puede darnos las claves para interpretar aquellas. Esto implica que se está pensando que desde la clave antropológica es posible desentrañar el sentido de la máscara. Es decir, las especificidades plásticas (formas, materiales, colores, etc.) no estarían en el centro del análisis.

El texto de la curadora, “Sentidos y proyecciones de la máscara en la Argentina”, da cuenta del punto de vista universalista que respaldaron los criterios

²⁶ Erland Nordenskjöld, según el “complejo de la máscara de los chanés”, propuso un esquema de uso de las máscaras para la Sudamérica aborígen en cuatro grupos: máscaras de danza, máscaras funerarias, máscaras de caza y máscaras de abrigo.

curatoriales: parte de la idea de máscara como *camouflage*, ‘mimetización’, equiparable a la de los animales. Al igual que el director del MIFB, De Ambrosini entiende que la máscara es uno de los objetos más arcaicos de la humanidad (aparecen en las pinturas paleolíticas), y que como “accesorio” permite expresar lo que no puede decirse de otra forma: “Esta ambigüedad por sentidos opuestos marca un signo equívoco de polivalencia semántica en metáforas y sugerencias [...]. El enigma de esa especie de ‘cara artificial’ transforma en otro a quien la adopta” (De Ambrosini, 1998: 7). Al final indica que hay una unidad entre “personaje-persona-máscara” (ibíd.: 8).

A diferencia de Corcuera Ibáñez, que explicita un sentido etnográfico y otro occidental, De Ambrosini opta por una mirada universal de corte occidental en función de la exhibición de estos objetos en el museo, los cuales ordena atemporalmente según su pertenencia:

En el orden de lo sagrado, para la evocación de lo cósmico atemporal, de lo sobrenatural, no hay una máscara única de la divinidad infinita. En el teatro de los misterios, litúrgico, de representaciones bufonescas, “persona” y “personaje” se funden en una mimesis enmascarada [...]. En el culto a los muertos, una mascarilla de duplicación eterniza la imagen del difunto en veneración. Y en los ritos funerarios ciertas máscaras convocan a los espíritus de sus ancestros para que sobrevivan y los protejan [...]. En los rituales de la magia, el *camouflage* ha sido y sigue siendo el “sujeto” que conjura lo maléfico [...]. Pero en otras circunstancias invoca a las fuerzas propiciatorias de la naturaleza para asegurar la lluvia, la fertilidad y otros bienes. La máscara en función lúdica a través de fisonomías grotescas personifica acciones de significado inextricable. La fiesta galvaniza el ánimo de los que juegan a no ser reconocidos... (Ibíd.: 7).

Luego asegura que, antes de formar parte de la exhibición, la importancia de este tema ya fue establecido por la ciencia y la estética: “La máscara, signo metafórico permanente, es objeto hoy de una exposición de museo. Con anterioridad, testimonios científicos, estéticos han avalado la especificidad del tema — Nordenskiöld, Palavecino, Hipólito Bolcatto, Esteban Eriza, Héctor Ciochini, Alberto Rex González, Lévi-Strauss, entre otros— respecto a sus áreas de origen en el territorio argentino y significación en una percepción detenida” (íd.). De este modo, plantea la dicotomía entre un abordaje científico o estético de la temática pero, además, enumera autores que solo le dedicaron estudios desde la etnografía y la arqueología.

La curadora se detiene en las máscaras etnográficas chanés, en su función y estructura formal:

Las máscaras chané o *aña aña* —de *aña*: espíritu, demonio— están realizadas por indígenas del Chaco salteño, con filiación amazónica. Se utilizan para la fiesta de la cosecha del maíz [...]. Originales creadores, conciben piezas específicas para esa ocasión, las llamadas *aña hanti*, de *hanti*: prolongación rectangular con cuernos, que se ejecuta en diferentes tamaños y motivos, calada o dibujada, adosada a una cara-careta redondea plana de la que avanza otro plano [...]. A veces el contorno se adorna con variedad de plumas (íd.).

En otro pasaje alude al artículo de Bolcatto sobre las mismas máscaras, “La máscara como significante plástico-visual y *substractum* etnográfico”: “Los chané-arawak son quienes más han mantenido la tradición hasta el presente a través de la fabricación y uso de máscaras, lo cual se debe a su origen arawak y al hecho de haber tenido parte en la configuración cultural de los chiriguano-chané” (Bolcatto, 1996, citado en De Ambrosini, íd.).

De las máscaras del NOA y las de la cultura mapuche se refiere de forma atemporal y citando a Rex González lo siguiente:

En el noroeste argentino también existen otros ejemplos valiosos. En esa zona alcanzó gran desarrollo la metalurgia, como las máscaras de oro —hoy con destino incierto—. En piedra —como las provenientes de Tafí del Valle en Tucumán, de Belén, La Ciénaga y de Alamito en Catamarca. [...] Alberto Rex González señala la significativa unidad estilística que tienen las máscaras en piedra de esas provincias. Del suroeste andino, la máscara —*Kollon*— de los mapuches —indígenas araucanos que después se extendieron hasta Río Negro y Neuquén— está confeccionada en distintos materiales: metal, piedra, madera. “La distingue una invención formalista de unidad de pensamiento simbólico-artístico en coincidencia con las máscaras provenientes de los andes norteños y centrales, como si fuera de un determinado perfil cultural”...²⁷ (ibíd.: 7-8).

Esta perspectiva universalista y atemporal se repite en el catálogo, en la nómina de obras pero en ese caso en detrimento de lo etnográfico, la máscara prehispánica en su epígrafe detalla todos los datos correspondientes (figura 63) mientras que las máscaras etnográficas (figuras 64a, b, c, d, e) no fueron consignadas a ningún período histórico más que a la cultura y colección.

²⁷ Según consta en el catálogo, las máscaras presentadas de la cultura mapuche pertenecen a la colección Eduardo Pereda del siglo XIX.

Para finalizar, de las obras de los artistas contemporáneos, además de su enumeración y una breve descripción de la materialidad y posible significación de las obras, se afirma en el último párrafo: “Así, los artistas de ayer y de hoy con sus configuraciones nos brindan el misterioso silencio de un ‘figurante plural más’ que emparenta sus rostros con los nuestros...” (ibíd.: 8). El énfasis curatorial estuvo sin duda en la idea de la máscara como elemento arquetípico, lo que permitía sostener una mirada transtemporal y formalista que incluía máscaras de distintos tiempos y lugares yuxtapuestas con producciones contemporáneas.

3.2.2. Diseño

Una nota del 24 de mayo de 1998 del diario *La Nación*, “Diálogo de las máscaras en la historia”, señala que el diseño de la exhibición combinó piezas en vitrinas, en el espacio y colgadas en la pared, y cada una con su luz puntual. Esta despreocupación es coherente con la noción universalista y transtemporal que caracterizó la mirada sobre estos objetos. Como señaló el diseñador de la exhibición:

Cuando se hizo eso [...] ya se estaban haciendo estas cosas del diálogo del pasado y el presente en muchos museos. Corcuera, el director, conocía a un montón de gente, de hecho muchos de los artistas plásticos, como Dalila Puzzovio, Testa, colaboraron trayendo sus obras. En esta muestra eran como compartimentos estancos [...]. Yo no soy muy amigo de las máscaras. Me parece que son terriblemente distintas las máscaras precolombinas de las máscaras etnográficas, coloniales, son conceptos totalmente distintos. No digo que no se pueda hacer, pero hay que tener un criterio curatorial muy interesante para plantearte eso; no discuto lo que hizo Ambrosini pero ella era una curadora de arte contemporáneo.²⁸

En la nota de *La Nación* también se advierte, para algunas piezas, la disimilitud entre obras de distintos períodos y significados:

Dos obras parecen no integrarse al conjunto: el óleo de Quirós y la obra sobre papel de Guillermo Roux. Estas imágenes remiten con demasiada claridad a la careta como elemento teatral y como parte del disfraz de los comediantes. En ese sentido, se separan visualmente de la propuesta general de las demás piezas, que permiten apreciar la persistencia del concepto formal y simbólico de la máscara en sus múltiples variantes (antropomórficas, zoomórficas y de principios más

²⁸ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

abstractos, en algunos de los ejemplos más actuales). (*La Nación*, 24 de mayo de 1998).

No obstante, la nota se centra en la interrelación entre las obras que cataloga de “arte indígena” y las de “arte contemporáneo”, y conserva la disyuntiva entre lo estético y el “conocimiento o información”:

Esta atractiva idea articula para el espectador varios planos de información, de conocimiento y de goce estético. No solo es factible apreciar la presencia mágica y utilitaria de la máscara en los ritos y mitos indígenas, sino también sus valores simbólicos, formales y conceptuales para un importante conjunto de artistas contemporáneos. El despliegue estimulante de docenas de máscaras, realizadas en los materiales más diversos y dentro de tradiciones visuales disímiles, promueve un diálogo provocativo entre el arte precolombino y el arte de fines del siglo XX, entre obras del llamado “arte popular” y obras del llamado “arte culto”. (Íd.).

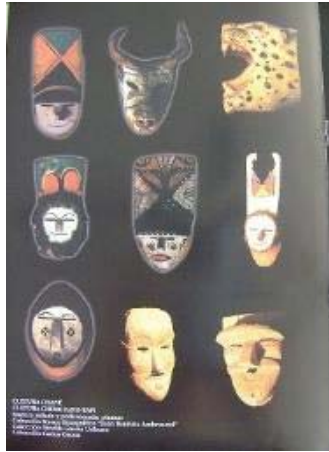
Todas las obras, prehispánicas y etnográficas, se incluyen —y se diluyen— en una misma categoría de “arte indígena” que se vincula a lo mágico-utilitario, al rito, al mito y en último término, al concepto de arte popular. Según afirmamos en el marco teórico, este modo de exhibición consolida nuestros preconceptos occidentales, sobre todo la producción “artística” no occidental y premoderna.

Una nota de la revista *La Maga* evidencia esta asimilación de piezas etnográficas y del período prehispánico y lleva a postular erróneamente que “Los rostros de la máscara en la Argentina es una muestra organizada por el MIFB en la que se exhiben máscaras arqueológicas pertenecientes al territorio argentino de origen chané, whichí, tehuelche, mapuche y ona” (*La Maga*, 6 de mayo de 1998). El énfasis transtemporal que “conecta” pasado prehispánico y presente no diluye la distancia entre “arte popular-indígena” y “arte culto” a la vez que identifica anacrónicamente lo prehispánico con lo etnográfico.



Fig. 63. “Máscara funeraria, piedra tallada, Catamarca, Período Temprano (0 a 600 d. C.). Colección Mario Brodersohn” (MIFB, 1998: 9).

Fig. 64. Ejemplos de máscara etnográfica exhibidas, según datos consignados en el catálogo.



64a. “Cultura chané. Cultura chiriguano-tapi. Madera tallada policromada; lumas. Colección ME-Colección García Urriburu-Colección Carlos Osona”. (MIFB, 1998: 10).



64b. “Cultura matabo-cultura toba. Madera tallada. Colección ME”. (MIFB, 1998: 11).

Figs. 64

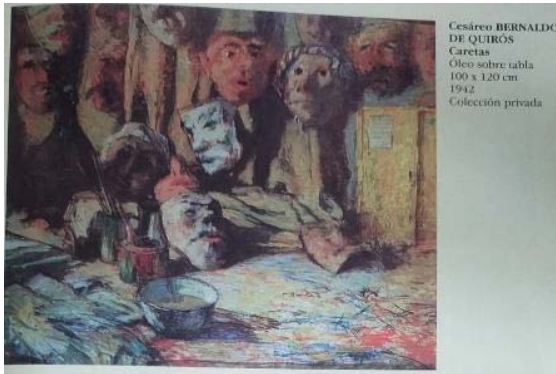


64c.
“Cultura wichí. Madera de palosanto tallada. Colección Casa de Formosa” (MIFB, 1998: 12).

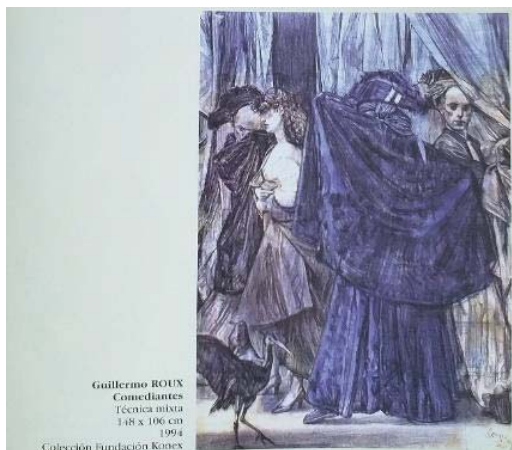
64d.
“Cultura mapuche. Plata fundida, batida, repujada y calada. Colección Eduardo Pereda”. (MIFB, 1998: 13).

64e. “Cultura ona. Madera tallada y policromada. Colección Guillermo Cucullu y Sra”. (MIFB, 1998: 14).

Figs. 65

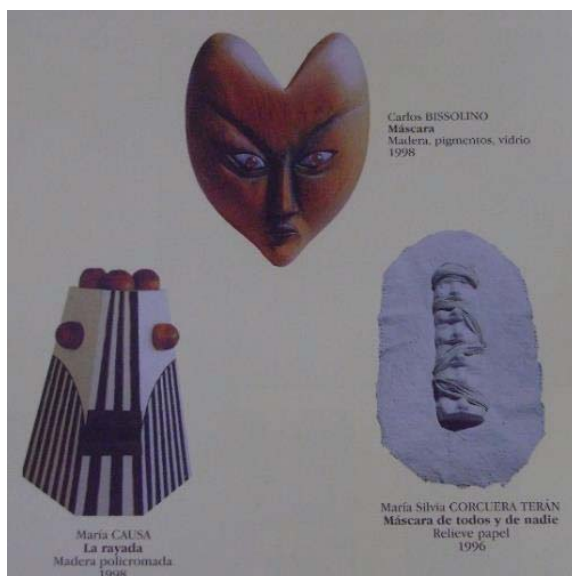


65a. “Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Caretas*, 1942, óleo sobre tabla, 100 x 120 cm, colección privada” (MIFB, 1998: 15).



65b. “Guillermo Roux, *Comediantes*, 1944, técnica mixta, 148 x 106 cm, Colección Fundación Konex”. (MIFB, 1998: 15).

Figs. 66



Carlos Bissolino, *Máscara*, madera, pigmentos, vidrio, 1998. (Arriba)

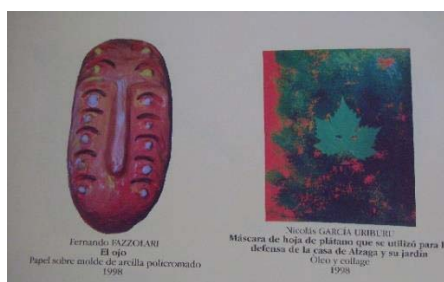
María Causa, *La Rayada*, madera policromada, 1998. (Izquierda).

María Silvia Corcuera Terán, *Máscaras de todos y de nadie*, relieve papel, 1996. (Derecha).



Nora Correas, *El círculo*, resina, plástico, pigmentos, 1998. (Izquierda).

Osvaldo Decastelli, *Máscara erótica femenina*, cartón corrugado, 1998. (Derecha).



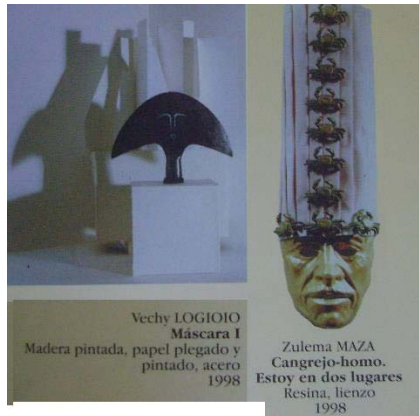
Fernando Fazzolari, *El ojo*, papel sobre molde de arcilla policromado, 1998. (Izquierda).

Nicolás García Urriburu, *Máscara de hoja de plátano que se utilizó para la defensa de la casa de Alzaga y su jardín*, óleo y collage, 1998. (Derecha).



María Luz Gil, *Ocultas tras la niebla*, emulsión fotográfica, 1998. (Izquierda).

Juan Lecuona, *Máscara*, objeto industrial, 1998. (Derecha).



Vechy Logioio, *Máscara I*, madera pintada, papel plegado y pintado, acero, 1998. (Izquierda).

Zulema Maza, *Cangrejo-homo. Estoy en dos lugares*, resina, lienzo, 1998. (Derecha).



Marta Minujín. *Máscara blanca*, yeso policromado, madera, colección Joaquín Molina. (Izquierda).

Ana Möller, *Desde el fondo*, tinta sobre chapa de aluminio, 1998. (Derecha).



Oswaldo Monzo, *Ulises*, cartón y técnica mixta, 1998. (Izquierda).

Teresa Pereda. *Guardián de soles*, óleo sobre madera y acrílico, 1998. (Derecha).



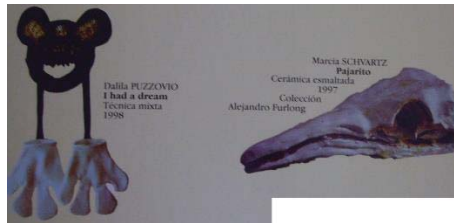
Felipe Pino, *El indeseable*, cartón, acrílico y latón, 1998. (Izquierda).

Jorge Pirozzi, *Máscaras de poder. Chamaleo*, cartón corrugado y acrílico, 1998. (Derecha).



Rogelio Polesello, *la más-cara*, hierro, cuero y acrílico, 1998. (Izquierda).

Alfredo Prior, *Sonrisa Teratológica I*, acrílico y esmalte sobre papel, 1998. (Derecha).



Dalila Puzzovio, *I had a dream*, técnica mixta, 1998. (Izquierda).

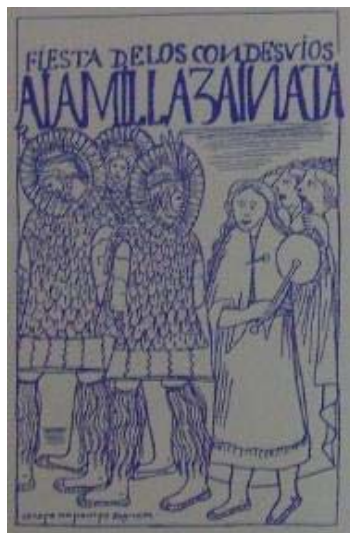
Marcia Schwartz, *Pajarito*, cerámica esmaltada, 1997, colección Alejandra Furlong. (Derecha).



Clorindo Testa. *Boceto para máscara*, ténpera sobre papel, 1998. (Izquierda).

Luis Wells, *Furia*, cartón y anilinas, 1998. (MIFB, 1998: 16-19) (Derecha).

Fig. 67a



“Fiesta de los Condesuyos. Dibujo lineal tomado de Guamán, *Nueva Corónica y buen Gobierno*” (MIFB, 1998: 6).

Fig. 67b



Fig. 5. — Mujeres chané e indios enmascarados con “hanti aña”.

“Fotografía tomada por Enrique Palavecino. Mujeres y enmascarados, cultura chané” (Palavecino, 1949: 136).

3.3. *La Aguada: un jalón en la arqueología y el arte del Noroeste argentino. 800 años antes de la conquista*

3.3.1. Guion curatorial y textos del catálogo

La exhibición se realizó de marzo a mayo de 1999 y nuevamente fue curada por José Antonio Pérez Gollán, quien en aquel momento era director del ME, y Alberto Rex González. Para el diseño se convocó al mismo profesional que actuó en las muestras ya analizadas, Patricio López Méndez. El título de la exposición da cuenta de la intención de asumir una perspectiva que aúne arte y arqueología. Como lo había hecho para *Rostros de la máscara en la Argentina*, el director, Corcuera Ibáñez, escribió para el catálogo un texto de presentación oficial. Insiste de nuevo en la doble perspectiva de abordaje, la científica identificada con la arqueología y la estética identificada con “el arte”: “La ciencia arqueológica nos abre puertas y ventanas para conocer y comprender el pasado. De las antiguas culturas, cuando el hombre no dejó documentos, la investigación arqueológica nos narra las formas de vida, las estructuras sociales, las concepciones religiosas, el manejo del medio y nos brindan datos para acercarnos a las interpretaciones de su visión del universo” (Corcuera Ibáñez, 1999a: 3). Los hallazgos arqueológicos indican que, si bien desde las primeras décadas del siglo XX se determinó que en el NOA se desarrollaron “importantes” culturas, la cultura aguada, además de su carácter específico, es interesante porque tuvo vinculaciones “con las culturas andinas que todos admiramos” (íd.). El funcionario hace referencia a las culturas prehispánicas del Perú y Bolivia, poseedoras de cultura material monumental, representada sobre todo en la arquitectura y escultura de piedra, y legitima así la cultura aguada por su relación con las culturas andinas. Para finalizar, rescata el valioso aporte de Rex González, quien dedicó sus investigaciones a dicha cultura, pero asimismo porque “en sus interpretaciones también ha subrayado la capacidad estética en las creaciones del material arqueológico, el valor de las formas, es decir, el arte en los vestigios culturales” (íd.). Como vemos, al igual que su antecesor, el arquitecto Petrina (y que Debenedetti en los años 30), Corcuera Ibáñez entiende que las piezas tienen un doble valor: arqueológico y estético.

Los artículos de Pérez Gollán y González están dedicados a hacer un recuento de las investigaciones arqueológicas que se llevaron a cabo para caracterizar la cultura de La Aguada.

El artículo de Pérez Gollán, “Lo que el jaguar le cuenta al arqueólogo”, se inicia con una cita de *La configuración del tiempo*, del historiador de arte George Kubler: “Así, pues, nuestra prueba operacional de la existencia de casi todos los pueblos antiguos se da en el orden de lo visual, y existe en la materia y en el espacio más que en el tiempo y en el sonido” (Kubler, 1998, citado en Pérez Gollán, 1999: 5). El autor se apropia de esta cita para enfatizar el rol de la cultura material como medio para reconstruir la historia de los pueblos antiguos, y de esa manera, subsume el valor artístico en el arqueológico: “La cultura arqueológica que en la actualidad se ha popularizado con el nombre de La Aguada es el producto de un largo proceso de construcción histórica y se la reconoce, principalmente, por sus representaciones artísticas que recrean la metáfora del felino con un refinado sentido plástico” (íd.). Es elocuente al respecto el título del artículo: el jaguar es un “personaje” que surge de la lectura de las imágenes aguadas propuesta por González y continuada por Pérez Gollán, no una evidencia dada sino el producto de una interpretación iconográfica de los arqueólogos. Sin embargo, se naturaliza esta identificación al punto de que el jaguar se constituye en un personaje que le habla al arqueólogo de la historia aguada.

Esta naturalización de la interpretación iconográfica implica pensar la imagen como un reflejo de lo que acontece en la realidad fáctica. Como ya señalamos, “se usan las piezas como fuentes de información” (Kubler, 1986). En este sentido, entonces, las “producciones artísticas” se suman como evidencias a las búsquedas disciplinares: “Este proceso de construcción histórica [...] pone de manifiesto las ideas que se debatían [...] en torno al desarrollo cultural del NOA y [...] al papel histórico que esta región jugó en los Andes” (íd.). Así, la reflexión está centrada en los problemas que presenta la investigación de esos objetos para la arqueología y específicamente para los pioneros de la disciplina Samuel A. Lafone Quevedo, Eric Boman, Héctor Greslebin y Max Uhle, por ejemplo los métodos de datación: “También debe considerarse que antes de los años 50 del presente siglo no existían métodos de datación absoluta —como el carbono radiactivo— por lo cual el problema cronológico era un tema central” (íd.). Los planteos de esos primeros investigadores sentaron las bases de un modo de analizar la imagen que se sostendrá

a lo largo de décadas y en cierta medida perdura hasta la perspectiva de esta muestra. Se caracteriza por ser fuertemente descriptivo, no se contempla ninguna problemática que haga a la especificidad de la lectura de las imágenes, la identificación de códigos de representación, de convenciones, etc., y la descripción de los tipos de imagen se asocia con “estilos”:

El estilo draconiano consiste en la representación de un monstruo (“dragón”) de cuerpo serpentiforme, ornado de manchas ovaladas y provistos de patas con garras, así como de una o varias cabezas antropo o zoomorfas, más o menos estilizadas, destacándose generalmente en las últimas, fuera de los ojos y la lengua, las fuertes mandíbulas con dientes puntiagudos... [(Boman y Greslebin, 1923, citado en Pérez Gollán, 1999: 6)].

Pérez Gollán rescata también la lectura propuesta por el historiador y embajador en el Perú, Roberto Levillier, quien en su texto *Nueva crónica de la conquista del Tucumán* propone una “interpretación andina del motivo del jaguar” (íd.). Según Levillier, era “un felino realista o convencionalizado —un jaguar, más precisamente— con atributos humanos o de una divinidad antropomorfizada; en ciertos casos los atributos mitológicos del jaguar desfiguran la base realista (íd.). El contacto fluido que tenía el embajador argentino en el Perú con el precursor de la moderna arqueología peruana, Julio C. Tello, lo habrían guiado a esta proposición.

Otra cuestión planteada por Pérez Gollán (y por investigadores como Debenedetti) es la pertenencia del NOA y en particular de La Aguada al mundo andino. Debenedetti publicó varios artículos sobre la “influencia de Tiwanaku sobre el estilo draconiano” (ibíd.: 7) y gracias a la colaboración en las investigaciones arqueológicas de Benjamín Muñiz Barreto escribió el libro ya mencionado *L’ancienne civilisation des Barreales du nord-ouest argentin. La Ciénaga et La Aguada*. Según el curador de la muestra, la colección *Ars Americana* a la que pertenecía el texto de Debenedetti promovió “el análisis artístico de los materiales arqueológicos americanos” (íd.).

Asimismo, Pérez Gollán menciona las investigaciones del arqueólogo Antonio Serrano en las décadas de 1930 y 1940 y las del culturalista norteamericano Wendell C. Bennett en su obra *Northwest Argentine Archaeology*, donde define el área cultural del NOA y sus límites, y establece “estilos cerámicos y culturas, para

luego armar un esquema de periodización” (íd.). Para el curador de la muestra, lo novedoso de Bennett es que evalúa el NOA desde una perspectiva cultural continental, un tipo de investigación signada en Norteamérica por el avance del fascismo. Bennett denomina a las culturas del NOA como la de los Barreales y le asigna dos estilos (“Huiliche monocromo” y “Ciénaga policromo”), reconociendo una cronología temprana y un desarrollo cultural independiente a lo largo de un período relativamente largo. Finalmente, Pérez Gollán menciona la obra de su maestro, Alberto Rex González, que en consonancia con Bennett publica el artículo “Contextos culturales y cronología relativa en el área central del NOA” (1995), investigaciones desarrolladas en el valle de Hualfín, Catamarca, entre los años 1951-1954. El área elegida correspondía no solo a una región considerada como el epicentro de la cultura diaguita, sino a un patrimonio documentado de 1.200 tumbas excavadas en el valle de Hualfín de la mencionada colección Muñiz Barreto que se hallaba en el Museo Nacional de La Plata. Rex González define dos culturas: la ciénaga y la aguada, y en 1957 las data por el método de radiocarbono. En este sentido, para Pérez Gollán, la construcción histórica de la cultura aguada estuvo definida por los siguientes elementos: una excavación estratigráfica intensiva, una cronología absoluta de fechados radiocarbónicos y un análisis tipológico de un conjunto de tumbas bien documentadas, y por ello estas investigaciones significaron una ruptura con la “arqueología tradicional” que había proyectado el esquema de la Grecia antigua y propuesto que la cultura aguada era una cultura “articuladora” entre un período temprano de relativa sencillez y un período de declinación (tardío).

Con el título “Los señores del jaguar” (rememorando la muestra de 1997 en el ME), Pérez Gollán se dedica a sus propias investigaciones de 1973 en el valle de Ambato (Catamarca), que revisaron la idea de homogeneidad de La Aguada para dividirla en tres sectores o entidades socio-políticas que compartían una ideología. También vislumbró la complejidad social por un acceso restringido al poder, desigual y hereditario. Finalmente, da cuenta de su propia hipótesis sobre la imagen del *Punchao*, ya detallada en la exhibición homónima mencionada. El texto, que claramente se inscribe en la historia de la arqueología, no da cuenta específica de las piezas que se exhibían, menos aún en cuanto a sus características plástico-expresivas, ni de los problemas de interpretación, ni de sus circuitos de circulación, entre otros ejes relevantes.

El artículo de González “La Aguada, un jalón en la arqueología y el arte del NOA” comparte el mismo abordaje que el anterior: “El conocimiento acumulativo sobre La Aguada fue paralelo a los cambios conceptuales, metódicos y técnicos ocurridos en la arqueología durante el siglo transcurrido desde su primera identificación. Proceso acumulativo característico del saber científico...” (González, 1999: 11). Para él, la investigación efectuada sobre la cultura aguada es paradigmática:

... es un buen ejemplo de cómo se origina e integra una nueva cultura en una región determinada, como un proceso activo de la dinámica cultural ocurrido en la misma y cómo se adapta al medio ambiente. Este proceso de origen de una nueva cultura es muy claro y definido. Los objetos pertenecientes a Aguada por su técnica, su estilo y configuración son claramente “sui generis”, totalmente únicos en tiempo y espacio. Una pieza aguada es reconocible e identificable entre cientos de piezas arqueológicas tanto del NOA como de los Andes en general. Pero esto no quiere decir que Aguada no comparta multitud de rasgos comunes con otras culturas andinas (Íd.).

Pese a que el título del artículo incluye la palabra “arte”, el texto se concentra en la problemática de la reconstrucción de la historia de la cultura aguada y los objetos funcionan como fuentes de información en función de esa reconstrucción: “la investigación de la Aguada y sus resultados son prueba evidente de la validez de la definición original de arqueología como ciencia de la reconstrucción histórica de los pueblos del pasado carentes de escritura” (ibíd.: 12). La referencia específica a los objetos exhibidos apunta a que son piezas que dan cuenta de la periodización, es decir, en el “proceso evolutivo” de la aguada, dicha cultura habría tenido su “apogeo” en el año 800 d. C. y sus comienzos, probablemente en el valle de Ambato, entre el año 500 y el 650 d. C., y su final alrededor del año 1000 d. C.

A modo de cierre señala que en la exposición se presentan también algunos resultados de las excavaciones realizadas durante los años 1997 y 98, en un sitio aguada arqueológicamente denominado Choya 6, un montículo de base circular de 8 metros de profundidad del cual se excavó hasta una profundidad de 10 metros. Señala el arqueólogo que en este sitio se han encontrado cerámicos de “tipos desconocidos hasta hoy” (ibíd.: 14), aunque no profundiza en qué sentidos o aspectos son distintos.

El criterio curatorial estuvo fundado en dar cuenta de la definición y desarrollo de los estudios en torno a la cultura aguada desde la arqueología, tal como se explicita en un artículo publicado por el crítico Aldo Galli en *La Nación* el 18 de abril de 1999, “Los Caminos sagrados de la Arqueología”: “La muestra procura mostrar por medio de las colecciones algunas de las raíces que nutren el origen de La Aguada” (Galli, 1999). Es decir, el eje central es dar cuenta de la reconstrucción del proceso a través del cual la arqueología definió la cultura de La Aguada. La cuestión acerca del “arte” que produjo esa cultura queda totalmente soslayada o bien subsumida en esa problemática.

Acompañando esta nota hay un interesante recuadro (“Sabia intuición”) sobre la obra de Alberto Rex González. Allí, el periodista Fernando Halperín destaca su dedicación a la arqueología desde 1933, su participación en la misión franco-argentina para el salvamento de sitios arqueológicos en Nubia, Sudán, los más de 130 trabajos científicos publicados, y que luego después de tres años de haber recibido su título de arqueólogo en la Universidad de Columbia “realizó un aporte fundamental a la arqueología de nuestro país y de América del sur: estudió los extraños restos que aparecieron en el NOA de la Argentina que no encajaban con las conocidas culturas Condorhuasi y la Ciénaga [...], llegó a la conclusión de que se trataba de una entidad distinta; otra cultura. La llamó La Aguada” (Halperín, 1999). La nota pone de relieve los valiosísimos aportes de Rex González en el avance de la arqueología del NOA y la definición de la cultura. Empero, a la vez deja en claro que hasta ese momento ha sido casi exclusivamente desde la arqueología que se han estudiado estos objetos, lo que implica una situación cuasi paradójal: la arqueología habilita la posibilidad de pensar esas piezas como participando de la esfera del “arte” pero las aborda desde la arqueología, sin habilitar la perspectiva de aquellas disciplinas que se han ocupado de los fenómenos artísticos y de las imágenes.

Otra nota, publicada en el diario *Clarín* el 3 de abril de 1999, “Una muestra que permite entrever un mundo remoto”, también denota que la muestra ha sido concebida pura y exclusivamente desde la arqueología, más allá de elegir un museo dedicado a las “bellas artes” para la exhibición y de la intención de hablar del “arte” que pareciera enunciarse en el título. El periodista equipara el “hallazgo” de una cultura con el descubrimiento de una “estrella”, “una galaxia” y señala como el protagonista de esta aventura “científica y humana” al arqueólogo Alberto Rex

González. La primera parte de la nota está centrada en la excavación de Choya 68, sitio que en ese momento hacía poco González había excavado y dado a conocer. De hecho, las piezas exhibidas que no pertenecían a ese sitio funcionaban para el crítico como antecedentes para contextualizar el mencionado hallazgo:

Por su recurrencia, la imagen del jaguar sería el eje para desentrañar la historia y entender el intrincado mundo simbólico de los antiguos pobladores del Noroeste. De ello dan cuenta, ahora, en el Museo Fernández Blanco [...], casi un centenar de piezas provenientes de museos y colecciones particulares, que sirven de introducción a los flamantes hallazgos en Capayán (*Clarín*, 1999).

3.3.2. Diseño

Sobre la exposición, el diseñador López Méndez expresó:

La colección, más allá de las propias cosas que el propio Rex González había aportado, era la de García Urriburu (espero que todavía sea de la Fundación García Urriburu). Había unas piezas aguada maravillosas y la idea partió el día que Rex González contó qué era lo que quería mostrar... Empezó hablando de Schliemann y habló de la locura de este personaje que no era arqueólogo, sino que era una persona que estaba absolutamente fascinada con estas cosas, y partía de hacer [el] paralelo de que aguada era el momento minoico de nuestro desarrollo arqueológico. Para mí fue la primera vez que alguien me decía una cosa así y escucharlo a Rex era un lujo. Había una pieza que era un vaso con un sacrificador de cerámica negra (esa pieza tuvo importancia) y un cuenco aguada que parecía una máscara, que era de Nicolás, que casi tenía connotación de joyería. De alguna forma fue un homenaje a un tipo que periodizó en el aire y no la pifió mucho.²⁹

Con respecto a la muestra también participó en la entrevista Gustavo Tudisco, curador e investigador del MIFB, quien al respecto aseguró: “Fue una muestra sesuda. Era una muestra de un catedrático, tenía una llama felinizada, muchos diagramas. Fue la más científica de todas las muestras, había pocos objetos seleccionados, y los dibujos que ambientaban tenían que ver, por ejemplo, con la pirámide encontrada (el pivote era la primera pirámide encontrada)”³⁰ (Figura 70). Coherente con el criterio curatorial analizado, el diseño remarcó esta perspectiva

²⁹ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

³⁰ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

“cientificista” a través de gráficos, aunque el título de la muestra y las piezas proponían otras cuestiones.

Las piezas que se exhibieron pertenecieron a las culturas condorhuasi y ciénaga, antecedentes de la cultura aguada. De la cultura protagonista, la aguada, pudieron verse piezas de alfarería en las que si bien prevalecían aquellas vinculadas a la figura del felino, también se exhibieron otras con rasgos felínicos y atributos humanos, y de otros animales como el vampiro (figura 71), ornitomorfos u ofídicos (figura 72) y el personaje de los dos cetos (figura 73). También se exhibió una pieza de oro (figura 74), que según la descripción del catálogo es una de las tres que se conocen de esta cultura. Las piezas se describen siguiendo las identificaciones iconográficas planteadas por González en sus trabajos, desde el pionero texto donde definió la cultura de La Aguada en 1964 (González, 1964) hasta los trabajos más recientes de 1998, donde compiló todos los estudios desarrollados en torno a esa cultura (González, 1998).

Podemos entender que la muestra fue concebida por ambos arqueólogos, Pérez Gollán y González, como la puesta en escena o materialización de las teorías e interpretaciones desarrolladas a lo largo de décadas en función de reconstruir la historia de La Aguada. Ahora bien, ¿qué implica ese “valor” que los propios autores reconocen como “estético” y “artístico”?

Fig. 68. "Choya 68" (MIFB, 1999a: 32).

Fragmentos de las excavaciones








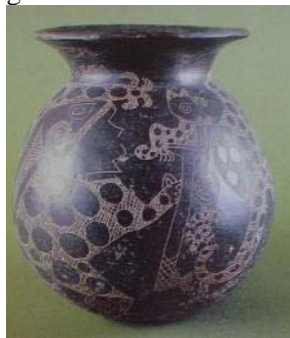
<p>Tiestos que son estudiados en la actualidad. Uno de ellos tiene afinidades con el Hualfin Pintado, otros pueden ser variantes del estilo Portezuelo.</p>			<p>Fragmentos excavados en el montículo piramidal de Choya 68. Mezcla de tipos Portezuelo y otros grupos de afinidad con tipos Hualfin.</p>
<p>Tiestos excavados en el montículo de Choya 68. La mayoría pertenece a estilos poco o nada conocidos hasta ahora, aunque la iconografía es inconspicuamente de Aguada.</p>			<p>Fragmentos de un gran paco pintado en su interior. Debió tener una alta significación ceremonial. Excavado en el "patio" o "plaza" Norte del montículo Choya 68.</p>
<p>Piezas recuperadas en las excavaciones del montículo de Choya 68. Se observan un tintero de piedra, una cabeza de vungiro modelada en cerámica, y dos fragmentos de figuras antropomorfas macizas.</p>			<p>Tiestos pertenecientes a un estilo relacionado con el Portezuelo. Están siendo estudiados y clasificados en la actualidad.</p>
<p>Tiestos negros grabados con afinidades a los tipos Ambato. Su estudio se está realizando en la actualidad.</p>			<p>Fragmentos de grandes pipas (tubos y horrillos) excavados en Choya 68. Estas pipas se utilizaban para fumar sustancias alucinógenas.</p>

Fig. 69a



“Jarro, con dos personajes con proyectiles clavados en la espalda. Único en que aparece este tipo de representación. Cultura ambato, negro grabado. Col. Sr. Nicolás García Uriburu” (MIFB, 1999a: 21).

Fig. 69b



“Típico vaso, con un sujeto antropofelínico visto de perfil. Cultura ambato, negro grabado. Col. Sr. Nicolás García Uriburu” (MIFB, 1999a: 21).

Fig. 69c



“Vaso globular con motivos felínicos. Cultura ambato, negro grabado. Col. Sr. Nicolás García Uriburu” (MIFB, 1999a: 21).

Fig. 69d



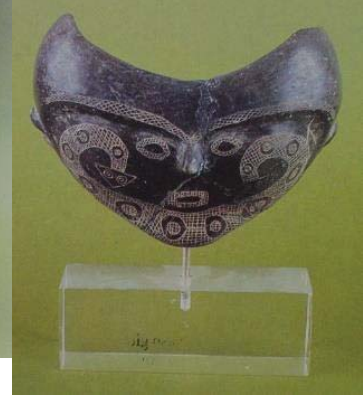
“Puco de gran tamaño con motivos felínicos y apéndice caudal terminado en otra cabeza similar a la figura principal. Cultura ambato, negro grabado. Col. Sr. Nicolás García Uriburu” (MIFB, 1999a: 22)

Fig. 69e



“Vaso con rostros felínicos. Pieza de uso funerario. Cultura condorhuasi. Col. Sr. Nicolás García Uriburu” (MIFB, 1999a: 22).

Fig. 69f



“Cabeza antropomorfa modelada en arcilla. Lleva tatuajes o pinturas de carácter felínico. Col. Sr. Nicolás García Uriburu” (MIFB, 1999a: 22).

Fig. 69g



“Vaso con representación estilizada de un vampiro. Cultura condorhuasi. Col. Sr. Nicolás García Uriburu” (MIFB, 1999a: 22).

Fig. 70. “Vista general del montículo de Choya 58 y relevamiento topográfico” (MIFB, 1999a: 28 y 30).

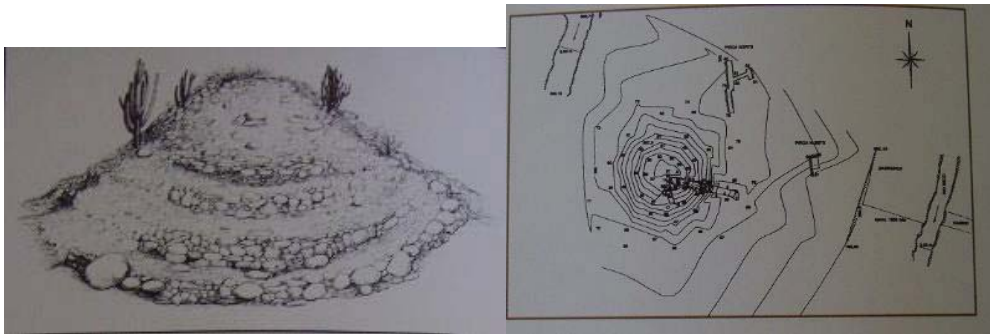


Fig. 71



“Vaso en forma de figura humana. [...] Lleva una gran vincha con atributos felínicos. Sobre ella está colocada, frontalmente una cabeza moldeada de vampiro [...] Sobre el dorso cae un amplio diseño de forma triangular igual a los que aparecen en algunos escudos Aguada. [...] Cultura ambato. Col.: Sr. Héctor Tombari” (MIFB, 1999a: 15).

Fig. 72



“Pieza de cerámica. Cultura aguada. Estilo ambato negro grabado. Colección: Liliana Madrid de Zito Fontán” (MIFB, 1999a: 24).

Fig. 73



“Jarro con representaciones del personaje de los dos cetos. Cultura hualfín gris grabado. Col. Dr. Mario Brodersohn” (MIFB, 1999b: 18).

Fig. 74



“Figura antropomorfa. Solo se conocen dos piezas de oro que pueden situarse dentro de esta cultura [...]. Cultura aguada. Col.: Dr. Mario Brodersohn” (MIFB, 1999b: 19).

3.4. Arte textil andino: memoria e integración

Esta exhibición se llevó a cabo durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1999. La curaduría fue de la historiadora y especialista en arte textil Ruth Corcuera. El diseño estuvo a cargo de Patricio López Méndez. El texto del catálogo incluyó textos de autores que ya vimos participar en las anteriores exposiciones comentadas: el director del Museo, Mario Corcuera Ibañez; las investigadoras del Museo Etnográfico, Susana Renard e Isabel Iriarte; y escritos correspondientes a la artista plástica Gracia Cutuli, especializada en arte y diseño textil,³¹ y a Mónica Urriburu de Lernoud, organizadora de exposiciones de artesanía tradicional desde 1978.

3.4.1. Guion y textos del catálogo

En el texto de presentación, “Arte textil andino: memoria e integración”, Corcuera Ibañez aborda en relación con los textiles la dicotomía artesanía vs. objeto artístico, a partir de la variable de la “belleza”. Entiende que las primeras pueden alcanzar el estatus de “objeto artístico” cuando “expresan la belleza”, y asimila la “artesanía” con el “arte etnográfico”, tomando como ejemplo el arte africano:

³¹ En 1978, Cutuli recibió el Gran Premio de Honor en el Primer Salón Nacional del Tapiz, organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación.

Así, algunas artesanías han alcanzado la incuestionable valoración del objeto artístico, cuando se logra que el objeto exprese la belleza, como en el caso de la pintura, la escultura, la arquitectura y la música. Para ejemplificar, las piezas africanas, que hoy se incluyen como propias del arte negro, no han tenido otro origen sino el que los artesanos africanos dieron a forma y símbolos que representaban y todavía hoy representan objetos sagrados, aceptados por las etnias o comunidades (Corcuera Ibañez, 1999b: 3).

En el caso del arte textil andino ocurriría, según Corcuera, una “simbiosis” entre arte y artesanía, gracias a sus atributos técnico-formales: “Pero donde con claridad, en nuestra América, podemos comprender esa similitud y simbiosis entre arte y artesanía es en la producción textil andina, donde los tejidos se producían en distintos niveles y eran también enriquecidos con formas y símbolos que competían con técnicas dificultosas al usarse las calidades más finas de pelos y lanas” (íd.). El autor, como en el caso de la exposición de las máscaras (1998), busca demostrar una continuidad histórica del textil, esta vez entre lo prehispánico y lo colonial, dada por la perfección de la técnica alcanzada, la calidad de la materia prima y la facilidad del traslado.

Ruth Corcuera, en su texto “Arte textil andino: herencia, memoria y los circuitos de integración”, explícitamente se propone una aproximación interdisciplinaria al tema, integrando arqueología, historia y estética. Destaca que por su naturaleza portátil el textil fue un agente clave en la transmisión de ideas e “influencias artísticas”, se trata de “un arte que aún posee vivacidad en nuestros pueblos” y que gracias a las condiciones desérticas de la costa peruana y del norte chileno se ha conservado a través de los siglos, lo cual permite reconstruir sus desarrollos y continuidades a nivel de las técnicas, los diseños y los colores” (Corcuera, 1999: 5). La curadora asume la perspectiva de la historiadora del arte andino Teresa Gisbert, quien designa al tejido como “nuestro ‘arte mayor’” (íd.).

Uno de los puntos centrales para Corcuera es la cuestión de la continuidad cultural entre pasado y presente en estas “artes populares” en Centroamérica y el mundo andino. Le interesa la relación entre los materiales arqueológicos y la producción actual con relación a procesos de persistencia y resistencia. En su investigación retoma trabajos de investigadores como Lila Morris O' Neale, historiadora que trabajó sobre las tejedoras indígenas de Guatemala; Melville J.

Herskovits, antropólogo que afirmó en 1952 que “el cambio cultural ofrece muchas guías, el estudio de la resistencia cultural sobre la base de testimonios, ofrece pocas”; y Emilio Mendizábal Losack, historiador que en el mismo sentido se interesó sobre la cultura andina: “Con respecto a la cultura andina se han tenido en cuenta más los cambios que las líneas de continuidad” (íd.).

En el texto del catálogo se plantea un recorrido a partir de las evidencias arqueológicas e históricas, se mencionan los hallazgos que evidencian el manejo de fibras vegetales (algodón) y animales (fibras de camélidos como llamas, alpacas, guanaco y vicuña) ya desde el año 7000 a. C., y a partir de ahí se caracteriza el desarrollo del textil a lo largo de los siglos atendiendo a las técnicas y los “patrones iconográficos”. La dimensión técnica le permite a Corcuera explicar las características plástico-formales de los diseños; por ejemplo, refiriéndose a los tapices moche destaca el uso de “tramas excéntricas, que son las que permiten las formas curvas y que por ello dan gran movilidad a las figuras que representan” (ibíd.: 6). Para el caso de los textiles nazca enfatiza la importancia del color, llama a sus tejedores “artistas del color” (íd.).

Asimismo, la curadora entiende que en los textiles se plasman mitos y creencias: “Los tejedores y bordadores plasmaron en forma sensorial las tradiciones orales. Las ilustraciones de los mitos establece la interacción recíproca entre ‘verbalizadores’ y los visualizadores” (íd.). Al respecto sostiene que al principio la principal función del textil fue de abrigo y luego sirvió, según la complejidad cultural, para determinar el origen de una persona, su jerarquía, estado civil, etc., o bien como tributo, sobre todo en el Imperio inca. La frondosa información etnohistórica existente sobre el período incaico le permite a Corcuera detenerse y profundizar en el contexto social, político, económico y religioso en el que circularon y se produjeron los textiles como bienes de prestigio, tributo, marcador social, ofrenda. Menciona, por ejemplo, el rol de las *acllas*, vírgenes de la nobleza incaica que estaban consagradas al servicio del inca y eran quienes tejían el *cumbi*, que para algunos investigadores corresponde a la técnica de tapiz y era la expresión del más alto grado de excelencia en la manufactura textil inca. La materia prima usada para los tejidos destinados al inca era el pelo de vicuña, animal que no puede ser domesticado y era considerado propiedad del Sol y el espíritu de las montañas. Interesa señalar cómo la curadora atiende las diversas variables que hacen al análisis

del textil desde cuestiones de orden simbólico y plástico-formal hasta funcional y práctico. Sobre la técnica de tapiz arriesga una hipótesis y es que fue la preferida por el imperio: “Para la mejor administración de los recursos económicos, los incas dieron preferencia a los tejidos abrigados que cubrieran a la mayor parte de la población. Creemos que los textiles de estructura muy apretada eran los que más podían cumplir con las necesidades del abrigo” (ibíd.: 8). Otro aspecto que explicita la autora en cuanto a lo simbólico-formal y lo práctico son los “diseños”: “La tradición denomina el diseño característico del Imperio inca, una estrella de ocho puntas, con el nombre de la estrella de la sabiduría. Recordemos que los agricultores andinos vinculaban la observación del fulgor de las estrellas, las Siete Cabrillas o Venus, con las actividades para sembrar, cosechar y anticiparse a los cambios climáticos” (ibíd.: 7) (figura 75). Pero ciertamente es la dimensión sagrada la que considera que subsume toda la dinámica involucrada en el hacer textil, tanto de las antiguas sociedades andinas como las etnográficas:

Una diferencia notable entre su concepción del mundo y la nuestra es la actitud contemporánea referente a lo sagrado. En su clásico libro, Rudolf Otto define la característica de lo “numinoso” como una actitud del hombre tendiente a reconocerse criatura, asombrado, temeroso y atraído por una realidad que descubre poderosa y heterogénea respecto de su propia humanidad. Este hombre concreto de la etnografía o del pasado conoce que el mundo en el que vive sanciona conductas buenas y malas. Era indispensable mantener armoniosamente todas las relaciones con el universo. Pero los hombres andinos necesitaban un contacto más cercano para calmar sus temores diarios. De esta concepción surge el culto a los espíritus o a seres malévolos a los cuales hay que rendirles ofrendas para aplacarlos. Debajo de la tierra están los espíritus de los muertos; si no se los reverencia pueden ser amenazantes. Estas viejas creencias [que se articulan en el textil] aún subsisten en el mundo andino y están representadas en el *LL'óqu*, en el hilar hacia la izquierda que se identifica en ciertos tejidos y que es una tradición que perdura en los Andes (ibíd.: 8).

Respecto del textil posconquista, Corcuera plantea una suerte de enfrentamiento-contacto entre dos “imperios textiles”, el andino y el andaluz, uno de lana de camélido y algodón, y el otro de seda y lana, uno de telar de cintura, y el otro de telar de pala. Este contacto implicó una mutua transformación: los tapices traídos por los europeos a tierra americana fueron “rápidamente imitados y modificados por los tejedores indios, quienes hasta ese momento usaban el telar de cintura o el telar horizontal” (ibíd.: 9). Hacia 1560 se inicia la producción de tapices para colgar en

muros o como alfombras de altar: “La tapicería española es traída para usos oficiales y [...] eclesiásticas y servirá de modelo para la [...] criolla y mestiza. La mayoría de los tapices del 1500 entremezclan elementos moriscos mediterráneos con los andinos. Los temas centrales son bíblicos, mitológicos y heráldicos. El tejedor de esa época favorece a la superficie de valor visual uniforme” (ibíd.: 10). El abordaje de la curadora enfatiza la yuxtaposición de temas y técnicas prehispánicas y europeos para caracterizar lo que denomina “textil de transición”: menciona la coexistencia de motivos moriscos y andinos, temas bíblicos, mitológicos y heráldicos. También atiende a las coincidencias funcionales, por ejemplo menciona: “Telas de algodón pintadas fueron encontradas en tumbas desde Piura, al norte de Chan Chan [...] hasta Nazca. Algunas manufacturas de tejido suelto, parecen haber sido usadas como colgantes. En una tumba de Nazca se encontró [...] fragmentos de un colgante de algodón para tapiz de pared” (ibíd.: 9).

Sobre la técnica del tejido para vestimenta advierte que es la misma del período anterior: *unkus* (camisas), *chumpis* (fajas), *Llicllas* (mantos) y *chuspas* (bolsas), y sobre la iconografía a la que denomina “mestiza” señala:

... la textilería indígena para uso como vestimenta conserva sus elementos iconográficos auténticos y solo recibe elementos secundarios en su decoración: flores, caballos, leones, letras, etc., integrados a los elementos precolombinos en un momento, manteniendo el material y colores tradicionales en un primer momento, aceptando poco a poco nuevos tonos y el uso de la lana de ovino y fibras traídas de España. La textilería mestiza fue usada mayormente por la nobleza incaica (ibíd.: 10).

La técnica del tapiz tiene un lugar protagónico en la muestra gracias al tapiz colonial “La creación de Eva” (figura 76) y en particular al análisis de la historiadora del arte Isabel Iriarte, el cual condensa los conceptos del título de la muestra mediante la indagación de las relaciones de continuidades y rupturas entre la época prehispánica y la colonial, eje central de la muestra titulada “Memoria e integración”.

Por su parte, Susana Renard en “La argentina de ayer. Diseños y técnicas en textiles del noroeste arqueológico” aborda el análisis de los textiles haciendo foco en la dimensión técnica y social:

Los textiles, tanto los ceremoniales como los utilitarios, incluyen pautas, normas, significados y símbolos. En el textil desde la materia prima que sostiene a la forma, tanto como la estructura, el diseño y la técnica permiten su identificación y su inclusión en conjuntos que a su vez nos posibilitan relacionarlos a los grupos sociales que los crearon. Un textil está concebido con anterioridad a su fabricación, todo está pautado previamente y tiene un sentido. Los diseños trascienden lo estético que hoy valoramos [...] son elementos significantes cuyos significados se trata de interpretar hoy. (Renard, 1999: 28).

Nuevamente aparece la concepción de la dimensión estética entendida como una dimensión divorciada de la trama técnica, plástica, social y funcional, concepción signada por un pensamiento que identifica y reduce “lo estético” al juicio estético kantiano caracterizado por la “pretensión de universalidad” y por la identificación con una experiencia contemplativa asociada a la “belleza”.

Es interesante el énfasis puesto en que los “diseños”, lo iconográfico, surge indisolublemente ligado a las diversas técnicas empleadas: tejido de malla, enlazado, anudados, torzal, etc. (ibíd.: 80).

El artículo de Iriarte “Tapices con escenas bíblicas del Perú colonial” plantea una perspectiva similar a la de Corcuera: la de la historia del arte que concibe el análisis de las producciones plásticas desde una mirada fundamentalmente historicista, vale decir, las obras se explican como “productos de su tiempo”. Según explica la especialista sobre los tejidos de tapiz:

... sobrevivió la tradición del más fino tejido de la época inca, el *cumbi*, en manos de quienes habían sido los tejedores especializados del estado inca: los *cumbicamayos* y sus descendientes. Los españoles aprovecharon esta mano de obra que le recordaba lo mejor de la producción textil de Flandes, y aportaron tipología e iconografías. La nobleza inca, por su parte, les encargó *unkus* [...] y *Llicllas* [...] a la usanza tradicional pero con una libertad en la composición [...] que no aparecía en los ejemplos anteriores a la conquista (Iriarte, 1999: 29).

En consecuencia, en los tapices coloniales se distinguen dos vertientes: la inca y la europea, pero en los aspectos técnicos prevalece la tradición precolombina:

Las tramas entrelazadas (*interlocked*), o enlazadas en torno a una urdimbre común (*dovetailed*), los extremos de urdimbre encadenados entre sí, y sobre todo los bordados perimetrales en puntada anillada cruzada (*cross-knit loop stitch*) formando bloques lisos alternados con bloques de rayas a las maneras de las

prendas incas anteriores a la conquista, declaran casi como una firma de identidad textil de sus autores (ibíd.: 30).

Según la especialista, los tapices de inspiración europea tenían un carácter ornamental como en el caso de las alfombras españolas: “con una multiplicidad de motivos pequeños organizados en un campo y una o varias orlas y, a veces, un escudo de armas en el centro [...]. Pueden aparecer dentro de las orlas pequeñas figuras humanas en escena de cacería o protagonizando alguna anécdota que no sobrepasa el mero carácter decorativo” (ibíd.: 29).

Sin embargo, existen otro tipo de tapices que —como señalamos— tienen un lugar protagónico en la muestra y se diferencian porque abrevan en otra tradición:

... solo se conoce un caso en el que la tapicería colonial se propone un proyecto de gran aliento en una modalidad característica de Flandes: que los tapices sean narrativos, es decir que cuenten una historia mediante imágenes de una escala tal que ocupen la totalidad del campo, y además lo hagan en forma de serie, desplegando una escena en cada tapiz pero manteniendo idénticas orlas y medidas para salvar su carácter de conjunto. *La creación de Eva*, *El pecado original* y *El rey David* son los tres tapices que se conservan de lo que debió ser una serie más grande (íd.).

Para la especialista, la tarea debió ser ardua para los incas, no tanto por lo técnico, sino por la tradición de la que debían nutrirse: “Acostumbrados a manejarse con la abstracción y el signo debían apropiarse de sistemas figurativos orientados a rescatar el volumen y el espacio” (íd.). Consideraciones como esta dan cuenta de un abordaje desde la historia del arte que focaliza problemas específicamente plásticos.

Los dos últimos textos son los de Cutuli y Uriburu. El escrito de Cutuli, “Textil- Comunicación”, presenta una perspectiva coherente con su mirada como artista plástica textil. Subraya algunas cuestiones interesantes de los artistas precolombinos, por ejemplo, su “consciencia aguda del espacio textil” (Cutuli, 1999: 31). Y asimismo señala:

La maestría en el color y en las imágenes juega en complicados procesos de ligamentos que proveen el fundamento de las estructuras del tejido, así como su significado simbólico. El ojo del artista de hoy evalúa el color del textil precolombino a través de la valiosa carga estética, pero además no puede substraerse al intenso ritmo de multiplicaciones rigurosas que evidencia un profundo proceso cognoscitivo. Lo que para nosotros es un admirable juego de

estrictas concordancias que producen un estallido de emoción estética, para los artistas precolombinos y coloniales eran asimismo simbolización de género, identidad, clase, ocupación, rango, pertenencia; un reflejo de conceptos culturales (id.).

Pese a que la perspectiva es la de una artista, reaparece la idea de que hay una “carga estética”, que se identifica con ciertos valores universales y asociados al arte de la modernidad, que se distingue de los aspectos sociales, cognitivos y simbólicos.

Por su parte, Mónica Uriburu, en “El tejido Hoy”, vislumbra que la “sabiduría ancestral” se encuentra en las piezas de los actuales tejedores de nuestro país por medio de la técnica y el ornamento. Sin embargo, no plantea ningún significado que pudiera desprenderse de la técnica o de la ornamentación en relación con lo ancestral:

... seguramente desconocedores del remoto origen de los distintos motivos con que adornan sus telas, tejedoras y tejedores tradicionales de nuestro país continúan demostrando su sabiduría ancestral [...]. Con lana y fibra vegetal siguen hoy incluyendo en su labor la sapiencia textoria y los diseños de la América precolombina, de Europa y Oriente, ofreciéndonos, en algunos casos, una admirable simbiosis decorativa; en otros, un creativo respeto a aquellos antiguos cánones establecidos [...] hace ya largos siglos o milenios (Uriburu de Lernoud, 1999: 31)

3.4.2. Diseño

Sobre el diseño de la exposición López Méndez afirmó:

La de Ruth Corcuera [...] tenía esas posibilidades [por]que conocía mucha gente, tanto fuera de la iglesia, los militares, etc. [...], era muy laberíntica [...]. Estas cosas necesitan mucho espacio porque son piezas que necesitan estar en planos inclinados [figura 77] y por eso era la cosa laberíntica que vos te ibas metiendo y recorriendo determinados boxes, y a último momento Ruth apareció con un tocado [figura 78] [...], y eso terminó siendo la pieza principal. Había también dos *unkus* azules.³²

Según Tudisco la exhibición se organizó espacialmente de la siguiente manera: “La parte prehispánica ocupó el espacio de exhibiciones temporarias y

³² Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

colonial estaba toda en la capilla [...]. Había dibujos de Guamán Poma de Ayala donde aparecen las tejedoras y las teñidoras.³³

Una nota en el diario *Clarín* explicaba que la antropóloga Ruth Corcuera, curadora de la exposición, había reunido 80 piezas textiles del Perú, Bolivia y norte de Chile desde el siglo III antes de Cristo hasta el siglo XIX para dar cuenta de la diversidad de calidades, usos, funciones, etc. (*Clarín*, 22 de julio de 1999). Así, la intención curatorial fue reconstruir metonímicamente un conjunto de piezas propio de una época o de un grupo. Se mostraron desde de vestimentas de pastores hasta las exquisitas prendas de vicuña destinadas a los altos personajes de la nobleza inca. Se enfatizó en algunos aspectos simbólicos de la iconografía de larga data en los Andes, portadora de mensajes cosmogónicos, por ejemplo la que involucra a la tríada del felino, la serpiente y el ave (figuras 79 y 80), la que refiere a los camélidos (figura 81) o aquellas que se vuelven emblema de los incas como la estrella de ocho puntas que se convierte en el “logotipo” del Imperio inca (figura 75).

Fig. 75



“*Anaku* (vestido). Cultura inca. Las franjas con estrellas típicas del Incario se tejieron con laboriosa técnica. Mantos con decoración similar fueron usados por las Ñustas (princesas collas) hasta avanzado el siglo XVIII. Colección particular”. (MIFB, 1999b: 17).

³³ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

Fig. 76



“Tapiz colonial *La creación de Eva*. Esta pieza conjuga la tradición inca del tapiz (*cumbi*) y la flamenca [...], datación probable siglo XVII. Colección Círculo de las Armas” (MIFB, 1999b: 19).

Fig. 77



Vista general de la exhibición ambientada en color azul. Puede suponerse que el *unku* de color azul que refiere Patricio López Méndez es el textil que se encuentra en la vitrina de la izquierda. (Foto otorgada por el diseñador de la exposición a la autora).

Fig. 78



“Tocado de personaje de gran jerarquía. Cultura huari. Del casco parten numerosas trenzas que terminan en una decoración con hebras de lana con diseño tiahuanacoide. C. 500 a 800 años d. C. Colección particular” (MIFB, 1999b: 14).

Fig.79



“Manto de estilo ajedrezado con iconografía que se presenta desde el comienzo de Nazca y persiste hasta el Incario. Sus referencias simbólicas corresponden a la tríade andina: felino, ave y serpiente. Colección particular” (MIFB, 1999b: 13).

Fig. 80



“Fragmento de algodón pintada de la cultura chimú, de posible uso para colgar. Alrededor del año 1200 d. C. Colección particular” (MIFB, 1999b: 16).

Fig. 81



“Gorra nazca con técnica de anillado representando escena de llamero. Alrededor del año 1300 d. C. Colección Liber Fridman y Sra.” (MIFB, 1999b: 18).

3.5. Tesoros precolombinos del Noroeste argentino

Esta exhibición se llevó a cabo del 30 de junio al 10 de septiembre de 2006. La curaduría estuvo a cargo de Ana María Llamazares, antropóloga especialista en cosmovisiones amerindias y chamanismo, magíster en Metodología de la Investigación Científica e investigadora del Conciét; Carlos Martínez Sarasola, antropólogo, especializado en estudios indígenas y etnohistóricos; Néstor Kriscaurzky, arqueólogo, doctorado en la Universidad de La Plata y docente e investigador en la Escuela de Arqueología en la Universidad Nacional de Catamarca; Daniel Schvelzon, arquitecto y doctor en Restauración de Monumentos por la UNAM (México), especializado en arqueología histórica en áreas urbanas y conservación del patrimonio; y Luis R. González, doctor en arqueología por la UBA especializado en metalurgia del NOA. La coordinación general de la muestra fue del curador, galerista y entonces coordinador internacional del Museo de Arte Precolombino e Indígena del Uruguay (MAPI), Isaac Lisenberg. También en este caso el montaje lo llevó a cabo Patricio López Méndez y su equipo.

3.5.1. Guion curatorial y textos del catálogo

A modo de presentación institucional, el catálogo presenta dos textos: prefacio y presentación. El primero, escrito por Jorge Cometti, psicólogo que se dedicó a la gestión cultural en la Ciudad de Buenos Aires, principalmente en el campo museológico y de la producción musical y que dirige el MIFB desde 2000; y el segundo, de Matteo Goretti, coleccionista de arte prehispánico, politólogo, ex jefe

de prensa de Mauricio Macri y miembro del consejo administrativo de la Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas (Ceppa). El resto de los textos son de los curadores. En una segunda parte del catálogo, denominada “Imágenes”, de acuerdo a los núcleos temáticos de la exhibición, se encuentran los textos de sala de la muestra cuya autoría son de Ana María Llamazares y Carlos Martín Sarasola.

Cometti explicita los objetivos de la muestra organizada por la Secretaría de Cultura de la Ciudad junto a la Fundación Ceppa: acercar al público los contenidos, significados, valores artísticos y arqueológicos de las expresiones culturales precolombinas, incluyendo la compleja visión “cósmica” de los pueblos, sus deidades, su organización política, social, la vida cotidiana y costumbres, “que forman parte inherente de nuestra identidad” (Cometti, 2006: 11), como así también concientizar acerca de la importancia de proteger el patrimonio arqueológico y de los museos y, finalmente, ampliar el área de interés del museo abriéndolo al “estudio de las expresiones culturales de los pueblos originarios, labor que complementa su ya conocida dedicación al estudio de las manifestaciones artísticas hispanoamericanas” (í.d.). Llama la atención que se declare el interés por incluir el estudio de las expresiones plásticas de los pueblos originarios en el contexto de las “expresiones culturales precolombinas” y el “estudio de las manifestaciones artísticas hispanoamericanas” y no se haya convocado a ningún historiador del arte a participar del proyecto que reunió exclusivamente a arqueólogos y antropólogos, contrariamente a lo que ocurre con el resto de las exhibiciones que se han hecho en el MIFB dedicadas al arte colonial.

Por su parte, la presentación de Goretti subraya la posibilidad de exhibir por primera vez en Buenos Aires más de 400 piezas de “valor patrimonial” (Goretti, 2006: 13) y poco conocidas. Apelando a su propia experiencia personal, el funcionario asegura que en la Argentina —a diferencia del Perú o México— las autoridades de todos los gobiernos hicieron poco nada para difundir dicho patrimonio. La evidente pertenencia del coleccionista al mismo espacio político del Gobierno de la Ciudad explica el énfasis puesto en ese punto. Si bien es cierto que las políticas de difusión y protección del patrimonio prehispánico han sido muy pobres en nuestro país, la promulgación de la Ley de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico en 2003 implicó un hito al respecto. Según Goretti,

... la tradición arqueológica [...] se limitó a considerar los testimonios del pasado únicamente en función de ser objetos de estudio —una función primordial, por cierto— para encarar su análisis científico y comprender su significado. [...] Es un dato insoslayable que las principales iniciativas de los últimos años de puesta en valor y exhibición de este patrimonio hayan provenído de afuera de la comunidad arqueológica (íd.).

El funcionario cita la muestra permanente en el MNBA (2005-2011), la exhibición del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto (PROA, 2000), la exhibición de las colecciones del Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán y la del Museo Etnográfico dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Por otro lado, cuando explicita los criterios con los que se encaró la curaduría volvemos a encontrar la ya famosa dicotomía entre valor “científico” y valor “estético”/ valor simbólico:

... tomamos la decisión de encarar la exhibición a partir de un guion curatorial y expositivo que integrara los aspectos más tradicionales de la arqueología —como la dimensión material y funcional de los objetos— con otros que consideramos más actuales y profundos que se refieren al mundo simbólico propio del sistema de creencias de los pueblos antiguos del NOA, avanzando de tal manera en su interpretación (ibíd.: 15).

Dicho enfoque, para Goretti, ya estaba presente en las investigaciones del Perú, Colombia y México. Para dar cuenta de ello, tanto en la exhibición como en el “libro-catálogo” fueron convocados cinco especialistas en arqueología y antropología de distintas instituciones y “tradiciones científicas” que, según se enuncia, aseguraban que los contenidos respondieran al conocimiento y a los hallazgos científicos (íd.). Lo que observamos es que el funcionario valora las propuestas del MNBA y de la Cancillería, pero al conformar el equipo que abordó la muestra únicamente convocó a antropólogos y arqueólogos, dejando fuera a investigadores del campo de la historia, la estética y la historia del arte, reafirmando la concepción acerca de que los objetos prehispánicos pertenecen exclusivamente la campo de la arqueología, y en todo caso colateralmente al de la antropología. Al mismo tiempo, es llamativo que invoque el ejemplo de México, donde se ha dado un importante

desarrollo de los estudios sobre historia del arte prehispánico, además de los estudios desarrollados desde el campo de la arqueología.

Goretti también explicita el sentido de las ocho secciones en las que se organizó la muestra: “Mensajes en la piedra”, vinculado a construcciones y al “arte rupestre”, en la cual se utilizaron gigantografías y fragmentos de piedras relacionadas con las representaciones de los sitios La Tunita (Ancasti, provincia de Catamarca) (figura 82); “Cosmovisión andina”, abocada al concepto de “dualidad como esencia de lo divino, el sentido del sacrificio, su personaje principal —el sacrificador con sus atributos— y el significado de la abstracción geométrica” (íd.); “La muerte como pasaje”, el significado de la muerte para el mundo andino prehispánico como tránsito y no como final; “Imágenes de sí mismo”, selección de imágenes y figuras humanas femeninas y masculinas para conocer cómo “se representaban a sí mismos” (ibíd.: 16); “La vida en comunidad”, que focaliza en objetos que dan cuenta de un sentido comunitario; “Animales sagrados”, que exhibe la variedad de animales de la geografía del noroeste y su lugar en la cosmovisión; “Chamanismo, transformación y poder”, centrada en la esencia y formas de chamanismo, el uso ritual de las plantas sagradas, el trance, la transformación de lo humano-animal —especialmente el felino—, el simbolismo del poder, la dominación y su legitimidad en los planos sobrenaturales; y por último “Señores del sol”, que trata sobre el “resplandor sacralizado del oro” (íd.).

Luego, en el apartado “Interpretación y significados”, Goretti aborda la cuestión de la valoración de los objetos precolombinos. Señala que por muchos años merecieron:

... el mote de “primitivos” [y] fueron reducidos a simples artefactos funcionales carentes de significado y belleza. Más tarde, fueron algunos de los grandes artistas los que se inspiraron en ellos proponiendo una dimensión estética; surgió así el “arte primitivo”. De pronto, los objetos del pasado adquirieron funcionalidad y belleza, pero los parámetros de análisis y definición que se utilizaron continuaron siendo los de la cultura moderna, es decir, los criterios que establecen qué es para nosotros lo “útil” y lo “bello” (íd.).

Se percibe una tensión no resuelta: hay una crítica cuando se reconoció un valor estético a estos objetos que fue a través del ojo de los artistas modernos, pero por otro lado señala que “los especialistas han ido remediando estos límites en sus

enfoques [...] y con las limitaciones mencionadas, comprendieron adicionalmente la importancia de los aspectos estéticos y les otorgaron valor, inaugurando lo que se dio en llamar ‘arte precolombino’” (íd.). Cabe preguntarse: ¿cuál es la concepción de “los aspectos estéticos” de “los especialistas” que la hace más válida que la de los artistas?

Del planteo de Goretti se desprende una concepción de cuño kantiana acerca de la relación entre “belleza” y “función” en la medida que señala que en un principio estos objetos fueron vistos como meros objetos “funcionales” hasta que se consideró su belleza, por lo que devinieron en “arte precolombino”; vale decir que abordar la dimensión de lo bello implica desplazar la función del objeto.

En la Argentina específicamente, Goretti destaca el lugar central e innegable que le cupo al arqueólogo Alberto Rex González respecto a fundar una historia del arte precolombino en el país. Goretti entiende que la arqueología argentina que logró contextualizar los objetos según un modelo histórico-cultural y propuso una descripción sobre el pasado antiguo “terminó por aceptar la necesaria integración de las dimensiones material, funcional y estética” (ibíd.:19). Aquí vuelve a afirmarse que el ámbito exclusivo de estos objetos, incluso a la hora de abordarlos en sus “aspectos estéticos”, es la arqueología, lo que merece revisarse puesto que es una disciplina que está muy lejos de la estética (por lo menos tal como se la enseña y se desarrolla en el campo académico argentino y latinoamericano).

El siguiente texto del catálogo sin autor explícito, “El noroeste y el mundo andino”, está dedicado a ubicar al NOA en el contexto del mundo andino tanto desde la geografía y los ambientes ecológicos como a través de los sistemas de intercambios y comunicación, la especialización y diversificación en el NOA con respecto al mundo andino.

Luego, en “Mensajes en la piedra” (que tampoco presenta un autor explícito) se parte de cierta perspectiva universalista que anticipará el guion curatorial. En referencia a la sección dedicada a los materiales líticos se afirma que la piedra como material perdurable es “un símbolo universal de lo ancestral, que nos lleva más allá de lo humano” (MIFB, 2006: 23). Así, las imágenes incisas, petroglifos o pinturas en la roca pudieron haber servido para señalar lugares sagrados, caminos o rutas, y fueron ricos en temas figurativos de la “vida cotidiana” como caravanas de camélidos y figuras de hombres que las conducen (figura 83a); también se

encontraron representaciones antropomorfas (figura 83b). Aparece aquí, nuevamente, la idea de que las imágenes figurativas “describen” prácticas cotidianas.

El otro supuesto que atraviesa toda la curaduría, como veremos más adelante, es el del chamanismo como clave global interpretativa. En el arte rupestre de los sitios arqueológicos de La Tunita y La Candelaria (Catamarca), vinculados a la cultura aguada, los personajes humanos ataviados con máscaras zoomorfas y otros que se definen como “seres fantásticos” se analizan como de “transformación chamánica”. De La Candelaria se enfatiza la representación de una danza colectiva “presidida” por un jaguar.

Se hace también referencia al *Shincal*, sitio incaico ubicado en Belén, Catamarca, enfatizando que sus aspectos monumentales son “claro reflejo de su organización social y política imperial” (íd.). En estos párrafos examinados podemos ver la coexistencia de dos discursos: el de la arqueología más tradicional, que hace foco en cómo el registro arqueológico da cuenta de los aspectos más estructurales de la organización socio-política y económica, y el de una antropología que combina la perspectiva indigenista con una mirada más universalista fundada en el chamanismo, que como sabemos no es un fenómeno exclusivamente americano. Tal como plantea el filósofo e historiador de las religiones, Mircea Eliade:

Estimamos que merece la pena limitar el uso de los vocablos “chamán” y “chamanismo”, justamente para evitar los equívocos y poder ver con más claridad en la propia historia de la “magia” y de la “hechicería”. Porque, desde luego, el chamán es, él también, un mago y un hombre-médico: se cree que puede curar, como todos los médicos, y efectuar milagros fakíricos, como todos los magos, sean primitivos o modernos. Pero es, además, psicopompo, y puede ser también sacerdote, místico y poeta. En la masa gris y ‘confusionista’ de la vida mágico-religiosa de las sociedades arcaicas considerada en su conjunto, el chamanismo —tomado en su sentido estricto y exacto— ofrece ya una estructura propia y descubre una ‘historia’ que conviene precisar. (Eliade, 1976[1951]: 21).

El texto de Néstor Kriscautzky “El arte al pie de los Andes antes de la conquista. Arqueología de Catamarca y el noroeste argentino” da cuenta de la perspectiva arqueológica mencionada: a partir del análisis de los hallazgos arqueológicos plantea un esquema del desarrollo económico, social y político de las distintas sociedades del NOA. Esta concepción de la dimensión material como paralela pero no integrada a lo simbólico se evidencia en este caso en el carácter

autónomo de los textos incluidos en el catálogo, dedicados unos a caracterizar el desarrollo socio-económico del NOA y otros a la esfera del pensamiento simbólico. Al final de su artículo el arqueólogo asegura: “Pese al tiempo transcurrido nunca llegó a producirse un desequilibrio que destruyera o amenazara la estabilidad del ambiente [...], los sistemas de creencias elaborados junto con la evolución de las técnicas andinas tendían a asegurar la preservación de la Pachamama” (Kriscautzky, 2006: 61). Vale decir, las técnicas corresponden a la dimensión práctico-material y las “creencias” a lo simbólico, excluyendo la idea de que esas creencias también actúan a la hora de poner en juego técnicas de elaboración de la “cultura material”.

En “Reflejos de la cosmovisión andina. Arte indígena y chamanismo en el Noroeste argentino”, de Llamazares y Martínez Sarasola, se despliegan los fundamentos acerca de la esfera de lo simbólico que dominaron la curaduría de la exhibición: la idea de que los objetos son “reflejos” de un sistema interpretativo previamente determinado como así también la noción acerca de “lo estético”. Este abordaje se funda en una concepción de los objetos como “ilustraciones” o “evidencias” de las teorías acerca de la cosmovisión y prácticas de los pueblos que las produjeron. No se parte de la pieza, sino que se llega a ella con una teoría interpretativa previa.

Los autores proponen que los objetos del pasado precolombino fueron atractivos por varias razones y la primera de ella fue su “inexplicable atemporalidad”, la cual vinculan a su “estética” y a lo formal: “la vigencia de su estética, una exquisita mezcla de rusticidad y refinamiento. Tienen la belleza de la síntesis, la contundencia de la simplicidad, lo deslumbrante de la precisión. Y al mismo tiempo, la calidez de las texturas de la tierra, los reflejos del fuego, la serenidad del agua, la fiereza del viento” (Llamazares y Martínez Sarasola, 2006: 63). Unos párrafos más adelante retoman la idea de lo atemporal y afirman que en estas obras con múltiples propósitos, como la necesidad práctica para la vida social y política, funcional cosmogónica y ceremonial, también está “la búsqueda tan humana por el embellecimiento” (ibíd.: 64). Esta aspiración es transcultural: “Una tendencia o aspiración estética que, más allá de responder a ideales culturales diferentes sobre lo que se concibe como bello, hermana a estas obras con tantas otras, de tantos otros rincones del mundo, presentes y pasadas” (id.). La cita demuestra la tensión entre una mirada antropológica que afirma la existencia de particulares concepciones de lo

bello (relativismo cultural) y la mirada universalista que entiende que la “búsqueda de belleza” es un rasgo universal de los hombres de todos los tiempos y culturas. Se identifica así, desde una visión de cuño kantiano, lo estético con lo bello y la conducta estética como una conducta humana universal, concepción que se remonta a Boas:

Cuando el tratamiento técnico ha alcanzado cierto grado de excelencia, cuando el dominio de los procesos de que se trata es de tal naturaleza que se producen ciertas formas típicas, damos al proceso el nombre de arte, y por sencillas que sean las formas pueden juzgarse desde el punto de vista de la perfección formal [...]. El juicio de la perfección de la forma técnica es esencialmente un juicio estético [...], parece cierto que dondequiera que se ha desarrollado un tipo definido de movimiento [...] o una forma fija se debe convertir en una norma conforme a la cual se ha de medir la perfección, es decir, su belleza. Estos tipos existen en la humanidad en todas partes del mundo (Boas, 1947: 16).

Los autores señalan que los objetos exhibidos fueron portadores de diferentes significados y mensajes y que detentan tres cualidades principales: la belleza, la representatividad cultural y el simbolismo, y que cada uno de ellos abre caminos de interpretación diferentes: de la estética, de la historia del arte, de la arqueología, de la antropología y de la filosofía: “Miradas específicas pero convergentes que en su interjuego nos muestran la multidimensionalidad de los objetos del pasado, especialmente aquellos que hoy convenimos en llamar *arte precolombino*. Esta designación merece también algunas aclaraciones” (Llamazares y Martínez Sarasola, 2006: 63). ¿Por qué suponer que la “multidimensionalidad” es propia de los objetos definidos como “arte precolombino” exclusivamente? Los curadores fundan esta afirmación en que en el *arte prehispánico* se “entrelazan” lo bello y lo cotidiano:

A causa de la impronta fragmentadora del paradigma moderno, hemos aprendido a jerarquizar “lo bello” como “arte”, una actividad separada del resto de las funciones cotidianas [...]. Si por un momento pudiéramos situarnos en la perspectiva de los que hicieron estos objetos [...] con seguridad no encontraríamos un sinónimo de *arte* como aquello que no cumple ninguna otra función más que ofrecer la contemplación de su “belleza” [...]. El arte con los atributos clásicos de originalidad, unicidad e inefabilidad es realmente un invento de la época moderna, tanto como la máquina a vapor o la lámpara eléctrica. Un invento que obedece más a las reglas de consumo y a la búsqueda de consagración personal. En las sociedades indígenas el arte es parte de la vida [...]. Es algo silencioso, anónimo y cotidiano. (íd.).

Es interesante pensar que la perspectiva sostenida por los antropólogos desconoce, o al menos omite, las numerosas culturas que a lo largo de la historia han creado objetos plásticos que cumplían funciones precisas: religiosas, políticas, sociales. La idea de que el arte está destinado a la producción de obras bellas para la contemplación pura ocupa un lugar muy acotado que corresponde al Occidente moderno (siglos XV-XIX). Ya a principios del siglo XX, las vanguardias cuestionaron fuertemente este paradigma, mientras que la producción occidental premoderna ha estado destinada, según mencionamos, a una pluralidad de funciones, por ejemplo la religiosa, que sustenta toda la producción plástica medieval.

La perspectiva de los antropólogos se afirma en la de la antropóloga chilena Verónica Cereceda, especialista en textiles andinos y directora del Programa de Renacimiento de Arte Indígena de la Fundación ASUR (Sucre, Bolivia), quien a través del trabajo de campo con comunidades aimaras y quechuas parlantes y desde un marco teórico fundado en la semiótica estructuralista intenta situarse en la perspectiva de los que hicieron esos objetos. Los curadores retoman la hipótesis de Cereceda acerca de que en el mundo andino el ideal de belleza se expresa a través del equilibrio de los contrarios, y que por ello el arte indígena es un arte de repetición y tradición, ya que lo que importa es preservar el orden cósmico: “*Bellas* son así las cosas que mejor reproducen la estructura y el orden cósmico [...]. *Bellas* son también pues nos indican el camino para acceder a los planos sobrenaturales, algo que convierte su belleza no solo en una expresión sino en un vehículo sagrado” (ibíd.: 64). Ahora bien, surge la pregunta de si es válido proyectar esta interpretación a la que Cereceda arriba a través del estudio de la producción textil de comunidades andinas actuales del sur boliviano a la producción prehispánica del NO argentino, o si se reitera la operación de construir teorías y adaptar los objetos a estas y no a la inversa. En ninguna parte del texto se analizan las piezas exhibidas para contrastar con los objetos concretos las interpretaciones respecto de que la “belleza” andina se funda en el equilibrio de contrarios, esquema que, por otra parte, reaparece a lo largo de la historia del arte de la humanidad sin representar ningún rasgo particular en sí mismo.

Así como los autores conciben como rasgo singular del arte precolombino el “entrelazamiento” entre lo útil y lo bello, también consideran:

... las piezas precolombinas de arte se distinguen por ese cruce tan peculiar de estética y simbolismo.³⁴ El esfuerzo por el embellecimiento se tradujo al mismo tiempo en una mayor carga significativa. Cuanto mejor se hace, más se dice. Su propósito estético no acababa en sí mismo, sino que era además el vehículo de otros propósitos: resguardar un conocimiento codificado, ostentar una identidad étnica, oficiar como una ofrenda ritual, ser un emblema de poder, acompañar el alma de un muerto o incluso [...] intervenir activamente en el mantenimiento del equilibrio de las energías cósmicas (íd.).

Estas ideas retoman los que ya señalara Boas respecto de que cuando se suma significado a la buena forma el placer estético es mayor:

Muchas obras de arte nos afectan de otra manera. Las emociones pueden ser estimuladas no solo por las formas, sino por la asociación estrecha que existe entre la forma y las ideas de la gente. En otras palabras, cuando las formas encierran un significado porque evocan experiencias anteriores o porque obran como símbolos, un nuevo elemento se agrega al goce estético. La forma y su significado se combinan para elevar el alma por encima del estado emotivo indiferente de la vida de todos los días (Boas, 1947: 18).

En este sentido, los curadores, siguiendo el camino abierto por Boas, afirman que hay una dimensión del significado, el simbolismo, que se distingue de la dimensión estética, pero ¿no podría pensarse que lo formal, para las obras prehispánicas, encierran un simbolismo en sí mismo más allá de lo figurativo iconográfico?

En el siguiente apartado, “Apertura hacia la dimensión simbólica”, se explicita concretamente la perspectiva principal de la muestra, que concibe la dimensión simbólica como paralela pero no integrada a lo material: “hemos querido resaltar uno de los tesoros más ocultos y genuinos que guardan estos objetos, uno de los menos visibles, tal vez menos conocidos aún que las piezas mismas, aunque del todo fundamental: la cosmovisión originaria de los pueblos indígenas, traducida en formas, en imágenes simbólicas, en brillos y colores” (Llamazares y Martínez Sarasola., 2006: 65).

Sobre el concepto de cosmovisión, la definen en los siguientes términos:

³⁴ Podría objetarse que, lejos de ser una característica propia del arte precolombino, ese cruce es un rasgo presente en las obras a lo largo de toda la historia del arte.

... puede entenderse como la concepción que las sociedades indígenas han elaborado acerca del mundo, de su estructura y sus leyes, de la divinidad y lo sagrado, del tiempo y el espacio, de la naturaleza, los hombres, la comunidad. Pero no se trata solamente de un conjunto de ideas teóricas sino de la aproximación existencial global que el indígena tiene acerca de la totalidad que lo rodea (íd.).

Los autores asumen que todos los objetos de arte prehispánico pueden leerse a la luz de la cosmovisión indígena, que engloban en un concepto ampliado de *chamanismo* que proyecta el modelo caracterizado por Mircea Eliade:

El chamanismo *stricto sensu* es por excelencia un fenómeno siberiano y central-asiático. El vocablo nos llega a través del ruso, del *tungús shaman*. [...] En toda esta inmensa área que comprende el centro y el norte de Asia, la vida mágico-religiosa de la sociedad gira alrededor del chamán. Esto no quiere decir, claro está, que él sea el único manipulador de lo sagrado, ni que la actividad religiosa esté totalmente absorbida por él. [...] Una primera definición de tan complejo fenómeno y quizá la menos aventurada, sería ésta: Chamanismo es la técnica del éxtasis. [...] El chamanismo entraña una “especialidad” mágica particular, acerca de la cual insistiremos largamente: el “dominio del fuego”, el vuelo mágico, etc. [...] En cuanto a las técnicas chamánicas del éxtasis [...] este es el especialista de un trance durante el cual su alma se cree abandona el cuerpo para emprender ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno. Es igualmente necesaria una distinción del mismo género para precisar la relación del chamán con los “espíritus”. Por todas partes, tanto en el mundo primitivo como en el moderno, hay individuos que pretenden sostener relaciones con los “espíritus” [...]. Pero el estudio del chamanismo no exige tanto: bastará con situar la posición del chamán en relación con sus espíritus auxiliares. [...] El chamán domina sus “espíritus”, en el sentido en que él, que es un ser humano, logra comunicarse con los muertos, los “demonios” y los “espíritus de la Naturaleza”, sin convertirse por ello en un instrumento suyo (Eliade, 1976: 21-23).

En consonancia con lo anterior, Llamazares y Martínez Sarasola plantean cuatro temas: el viaje del chamán entre diferentes planos de un universo tripartito (cielo-supramundo, tierra-mundo intermedio, inframundo), generalmente acompañado de espíritus y animales, sobre todo aves; el trance por medio de la música, la percusión, el canto, la recitación o el movimiento físico constante, el uso de plantas psicoactivas, la transformación y el poder que proviene de esos planos sobrenaturales, de las fuerzas ocultas tanto positivas como negativas.

Desde este mismo enfoque general y panindígena plantean cinco temas que dan cuenta de la cosmovisión chamánica: la totalidad, la energía, la sacralidad, comunión y el sentido comunitario de la vida.

a) Sobre la totalidad, se recurre a los mitos de origen de los incas (de los cuales se da una versión sesgada)³⁵ para fundamentar la presencia en la cosmovisión indígena de esta idea: el Dios primigenio, Viracocha, partió el mundo en dos mitades opuestas y complementarias: el mundo de arriba, Hanan Pacha, y el mundo de abajo, Uku Pacha. Entre estas dos semiesferas, hay un plano intermedio, horizontal, Kay Pacha, que es la Tierra donde habita el hombre y todo aquello que depende del ciclo de la vida y la muerte. Los autores insisten en el simbolismo de los principios de bi, tri y cuatripartición, expresados en la lógica de los mitos incaicos. b) La energía es una fuerza que regula el ritmo del cosmos, y como tal está muy relacionada con los conceptos de dualidad y de totalidad. En este caso se recurre al término quechua *Camak*, que se ha traducido como ‘animar’³⁶. c) Sacralidad: este concepto lo definen de modo universal como ‘la manera de estar en el mundo’, una consciencia de la existencia de otros planos más allá de lo observable y que trascienden al hombre. d) La comunión es una noción que los autores entienden integrada a la sacralidad, por ejemplo, el accionar de los chamanes permite que el espíritu de una planta y un animal ingrese en él para ese diálogo. e) Por último, el sentido comunitario de la vida se basa en el principio de intercambio y reciprocidad y ejemplo de ello ponen “‘la economía de amparo’” (Llamazares y Martínez Sarasola, 2006: 75), que obligaba a que los cultivos y rebaños excluidos del tributo fueran para toda la comunidad. Ese fue, según los autores, el espíritu del *ayllu* (unidad social fundada en el parentesco y en el territorio) que respondía a este orden cósmico y social.

Una última parte del escrito de Llamazares y Sarasola, titulado “El Arte precolombino”, apunta a demostrar cómo plásticamente se expresan estos principios básicos de la cosmovisión: la cosmología (sentido de totalidad estructurada en tres planos); la intermediación (sentido de existencia del ser humano); la dualidad, a través de expresiones metafóricas que marcan la concepción energética; la metamorfosis, ligada al chamanismo y la comunión entre lo humano y lo animal; y el poder (fuerza que articula lo sobrenatural y lo terrenal). No se toman como punto de partida las imágenes, sino que se plantea un modelo de cosmovisión y se buscan los

³⁵ Respecto de los mitos de origen incas puede verse Urbano, Enrique (1981). *Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

³⁶ Véase, por ejemplo: González Holguín, Diego (1952 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

principios rectores de esa cosmovisión en aquellas. El título del apartado anticipa que se abordarán las piezas como “reflejos” ya no de realidades fácticas sino como “ilustraciones” de la cosmovisión indígena.

A modo de conclusión, los antropólogos afirman que el significado del arte y sobre todo del pasado es un ámbito “resbaladizo” y reivindican la necesidad de un enfoque interdisciplinario:

... varias disciplinas pueden convocarse en apoyo de la arqueología, entre ellas, naturalmente, la estética o teoría del arte pero también la semiótica – el estudio de los lenguajes y los sistemas de signos, la hermenéutica como una metodología específica de los problemas de interpretación, estudios sobre simbolismo, la mitología y la antropología de los sagrado. Desde la perspectiva del significado, el arte puede concebirse como un lenguaje simbólico, una compleja forma de expresión que en lugar de palabras utiliza imágenes, formas, texturas y colores para organizar su manera de decir. [...] Se trata de un sistema semiótico, un universo significado, un universo significado formado por una clase especial de signos y símbolos basados en la iconicidad: la facultad de parecerse a aquello a lo que quieren hacer mención (ibíd.: 89).

Lo que se puede observar es que hay una tensión con la asignación de sentidos desplegadas a lo largo del texto y del guion curatorial, basado fundamentalmente en una perspectiva antropológica del chamanismo, y el reconocimiento de la complejidad de la interpretación del significado del arte prehispánico.

Por último, el texto del arqueólogo Luis R. González, “El poder de los metales”, destaca el NOA como un “laboratorio” de “la tecnología y el arte de los objetos de metal”, sobre todo del cobre en su aleación con el bronce. El escrito trata sobre el complejo montaje y trabajo que debieron realizar artesanos especializados en el manejo del metal desde su obtención en socavones o galerías horadas, el proceso técnico para lograr condiciones físico-químicas adecuadas para llegar finalmente al objeto final pulido, pintado y en algunos casos con adición de piedras preciosas.

A partir de la síntesis realizada, podemos afirmar que no hay una integración conceptual entre los diversos textos que configuran el catálogo; cada autor desde su especialidad aborda algún aspecto de la producción prehispánica, pero ninguno encaró un análisis específico de las piezas exhibidas.

3.5.2. Diseño

La ambientación general de las salas fue en color verde:

Eso [para la exhibición] se usó todas las temporarias, toda la capilla y el subsuelo del Palacio Noel. La unicidad de estos espacios fue por [sus] estructuras y por el color, se hizo todo en un verde manzana (figura 84). Me pareció jugado, pero porque la mayoría de lo que se iba a mostrar era cerámica. [...] Cuando vi la totalidad, la mayoría era cerámica roja, entonces necesitábamos algo que contrastase y que no estuviera en sus colores [...]. Sí las estructuras tenían un remedo de formas trapezoidales.³⁷

Utilizar un mismo color para secciones que suponían núcleos diferentes estuvo en concordancia con la idea curatorial de encuadrar los objetos en una misma categoría de “cosmovisión originaria”, teniendo presente que no solo se exhibió cerámica —aunque sí en su mayoría— sino también piedra, metal y otros objetos de valor cúlctico. Hubo también sonidos que ambientaron la muestra compuestos por la especialista en registros andinos e instrumentos de viento Nuria Martínez, y videoproyecciones del medio ambiente actual del NOA. Estos registros sustentan el referente global, legitimador, que es el mundo andino, en similar idea que el concepto de “cosmovisión originaria”. Asimismo, por ejemplo, una de las secciones, “Señores del Sol”, en la cual se armó un montaje ficticio para recrear el rol de los objetos de oro como atributos asociados al Sol, Inti, y que por tanto otorgaban jerarquía se utilizó otro color, el rojo (figura 85). Ahora bien, como mencionamos, en relación con los conceptos de *cosmovisión* y de *chamanismo* se establece una concepción basada principalmente en lo incaico, y en este sentido se asume que el oro y su asociación al Sol tuvieron en la región andina del NOA el mismo significado que en el incanato, cuando en realidad es el bronce el metal dominante en la historia del NOA.

Así también, en términos generales, cuando se examinan los textos de sala del catálogo de las distintas secciones (“Mensajes en la piedra”, “Cosmovisión andina”, “La muerte como pasaje”, “Imágenes de sí mismos”, “La vida en comunidad”, “Animales sagrados”, “Chamanismo, transformación y poder” y “Los señores del Sol”) constantemente se hace referencia a la concepción de cosmovisión originaria,

³⁷ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

más allá que el título del núcleo plantee otro tipo de perspectiva. Ejemplo notorio es el siguiente pasaje de “Imágenes de sí mismos” (figuras 86a y 86b): “En las cosmovisiones originarias, que respetan el principio de correspondencia entre macrocosmos y microcosmos, el cuerpo humano juega un rol importante como réplica de la estructura del universo, pudiendo operarse energéticamente sobre él. De esta manera, el cuerpo humano no es solo un cuerpo físico sino un instrumento simbólico” (MIFB, 2006: 143).

Otro supuesto que se aplica es el de la imagen como reflejo de una realidad fáctica: “Muchas piezas representan figuras humanas y masculinas con sus rasgos físicos característicos, sus vestidos, sus peinados [...]. Nos muestran cómo se veían y mostraban a sí mismos” (id.).

En las secciones donde específicamente se retomó el eje central del guion (“Cosmovisión andina”) en el texto de sala se especificó que los objetos no solo fueron elegidos por su calidad estética y representatividad cultural sino por ser “espejos de la cosmovisión originaria, condensaciones materiales de esa manera de estar en el mundo que, más que un cuerpo de ideas y creencias, es una aproximación existencial que el indígena tiene acerca de la totalidad que lo rodea”. En este sentido, los curadores, asumen que la estética y lo simbólico son valores separados y que además no se vinculan con la materialidad de la pieza. Luego se afirma que cada objeto fue un “reflejo singular de los principios que animaban la concepción del mundo”. Se exhibieron piezas que dieron cuenta del tema de la dualidad, ya sea desde la forma, el color, las imágenes, entre otros aspectos (figuras 87a, 87b, 87c).

En “La muerte como pasaje” se tematizan los rituales mortuorios y su relación con el desdoblamiento del alma y las ceremonias para la unión de los planos, referidos “en la concepción andina de los rituales mortuorios” (ibíd.: 133). En este caso se menciona al *mallqui*, al menhir y a los ídolos de piedras como *huancas*. Asimismo se destacó la importancia en las costumbres funerarias de la posición de los brazos que se toman de la cabeza (propia de los suplicantes) y la posición sentada o flexionada que se asocia a los momentos de pasaje (figuras 88a y 88b).

Finalmente, observaciones similares pueden hacerse respecto del criterio de selección y exhibición de las piezas que formaron parte de las demás secciones: “La vida en comunidad” incluyó objetos ligados a la vida cotidiana a través la música, el arte textil, la forma de vestirse, el comercio, las actividades cotidianas y la guerra

interétnica (figuras 89a y 89b); “Animales sagrados” ilustraba sobre la naturaleza sagrada, con preponderancia del felino, aunque se mencionaban también el cóndor (*kuntur*), y la serpiente y saurios (figuras 90a y 90b); y “Chamanismo, transformación y poder” versaba sobre las etapas del proceso chamánico: viaje, trance, transformación y poder (figuras 91a y 91b).

Por último, llama la atención que se exhibieran cuatro piezas por separado: ¿será que se situaron solas para ser “contempladas”? (Figura 92).



Fig. 82. Gigantografías que se presentaron en la muestra las referencias especificaban: “Representaciones de posibles personajes chamánicos. La Tunita, Ancasti, Catamarca”. Fotografía gentileza del diseñador de la exposición.



Fig. 83a. “Sitio Peñas Coloradas, Antofagasta de la Sierra, Catamarca. [...] Estas representaciones ilustran la importancia del camélido como fuente de sustento y animal de transporte” (MIFB, 2006: 42).



83b. Cueva La Candelaria, Ancasti, provincia de Catamarca. Figuras antropomorfas y zooantropomorfas. El panel central representa una escena de danza encabezada por dos personajes tocando un tambor y un gran felino que es llevado por el cuello. Es la única escena de danza ceremonial que se conoce en el NOA. (MIFB, 2006: 31).



84. Vista área general de la muestra y del video que se proyectaba. Véase también la utilización del verde manzana. (Fotografía gentileza del diseñador de la muestra).



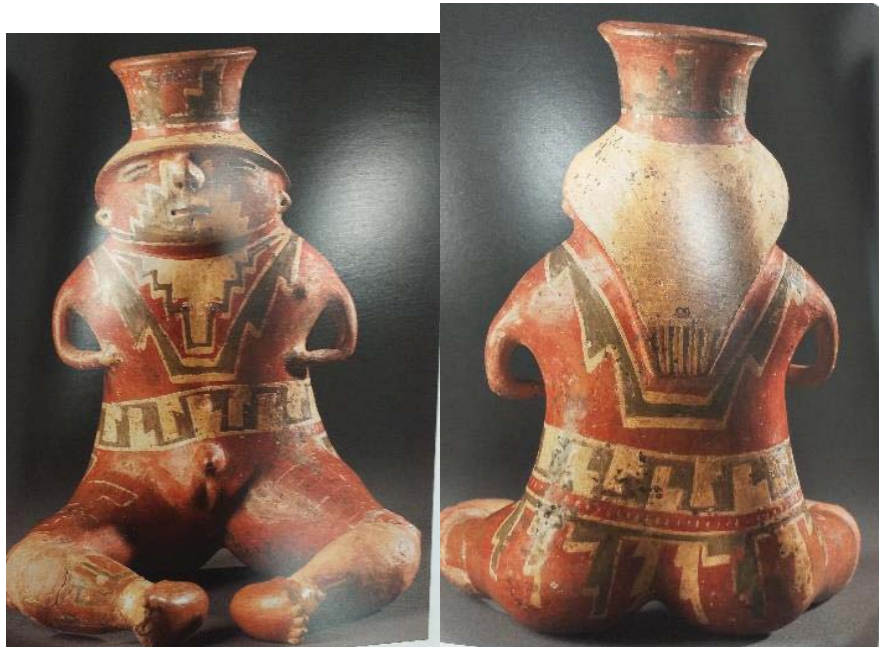
Fig. 85. “Los señores del Sol” y su vinculación con el oro.

Sección “Imágenes de sí mismos”. Fig. 86^a



“Figurina femenina con importante peinado. Cerámica aguada. Alto: 19,4 cm. Museo Arqueológico Provincial Condor Huasi, Belén. Catamarca”. (MIFB, 2006: 144).

Fig. 86b



“Figura masculina sentada con sus piernas abiertas [...] en una postura poco habitual. Presenta en su cuerpo una importante decoración de motivos geométricos y gran tocado cae sobre su espalda. Cerámica condorhuasi. Alto: 27,8. Las Faldas, Catamarca. Instituto de Arqueología y Museo UNT, Tucumán” (MIFB, 2006: 169).

Figs. 87. Sección “Cosmovisión originaria”

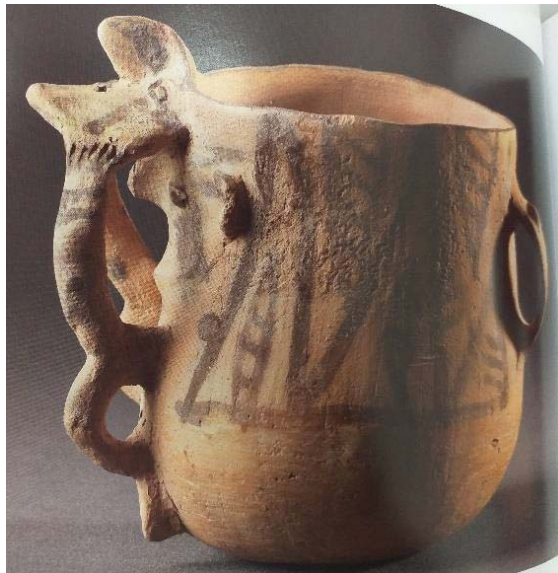


a. “Mortero. Representa una figura humana doble, masculina de un lado, femenina del otro. Representación de la dualidad. Como mortero posee un ahuecamiento en la parte superior. [...] Piedra. Período Formativo o de Integración. Alto: 20,3. Colección Cancillería”. (MIFB, 2006: 126).

b. “Disco con 4 rostros humanos. Representación de la cuatripartición. Período de Desarrollos Regionales. Diámetro: 32 cm. Colección Cancillería” (MIFB, 2006: 121).

c. “Vasija globular. Decoración pintada que representa la idea de cuatripartición. Cerámica averías. Tafí del Valle, Tucumán. Instituto de Arqueología y Museo, UNT, Tucumán” (MIFB, 2006: 102).

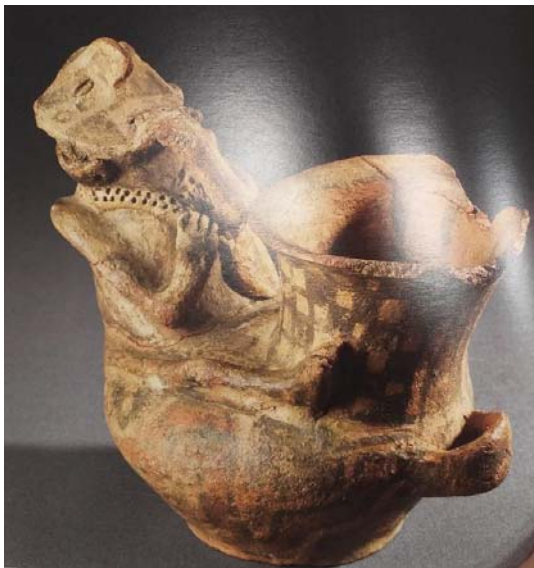
Figs. 88. Sección “La muerte como pasaje”



a. “Vaso con decoración pintada en relieve. La pequeña figura humana recuerda por la disposición de sus brazos que sostiene una máscara por encima de la cabeza a los suplicantes. Cerámica, Período Formativo. Alto: 13 cm. Colección Cancillería”. (MIFB, 2006: 134).



b. “Ofrenda funeraria compuesta por una pequeña figurina de plata envuelta en un manto prendido por un tupi y que lleva un importante tocado de plumas, acompañada en su contexto original por un bolsa hecha de fibras vegetales que contiene hojas de coca. Plata, textil y elementos vegetales. Inca. Procedencia: Inca Huasi. Alto: 20 cm. Dirección de Antropología de Catamarca”. (MIFB, 2006: 140).



Sección “La vida en comunidad”
Fig. 89a. “Figura antropomorfa sentada con decoración incisa y pintada. Probablemente representación de un músico tocando un instrumento de viento. [...] Cerámica. Período de Desarrollos Regionales. Instituto de Arqueología y Museo UNT. Tucumán”. (MIFB, 2006: 179).

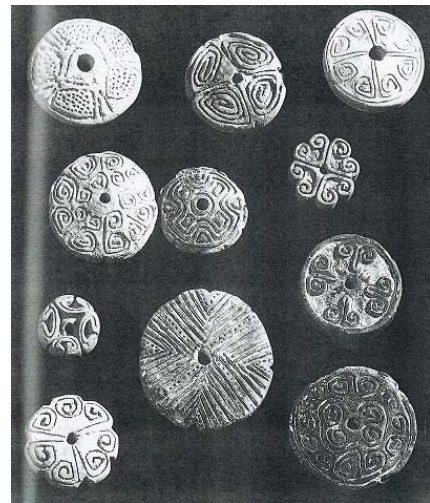
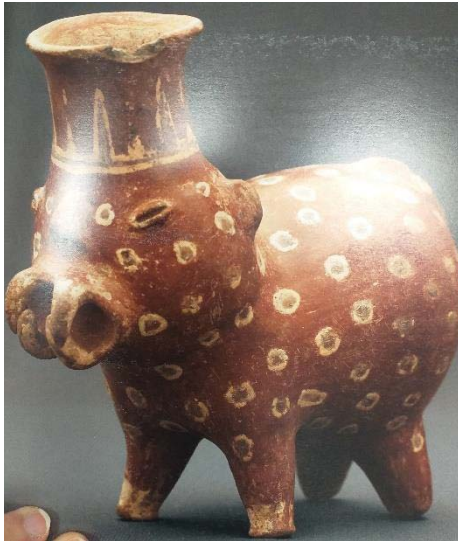
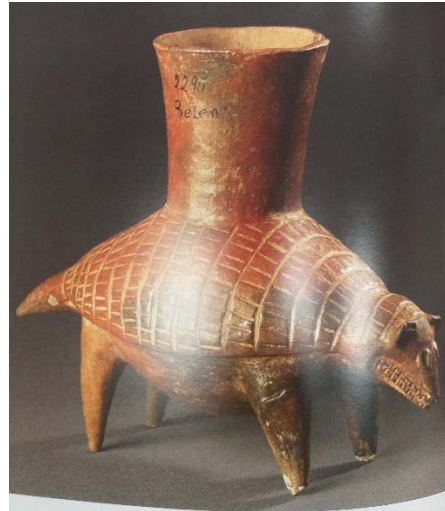


Fig. 89b. “Torteros con decoración incisa geométrica. Cerámica. Diversas culturas del Período de Desarrollos Regionales. Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas, Emilio y Duncan Wagner, Santiago del Estero”. (MIFB, 2006: 182).

Figs. 90. Sección “Animales sagrados”



a. “Vasija en forma de felinos con decoración pintada. Cerámica. Período Formativo. Alto: 19,5 cm. Cancillería”. (MIFB, 2006: 191).

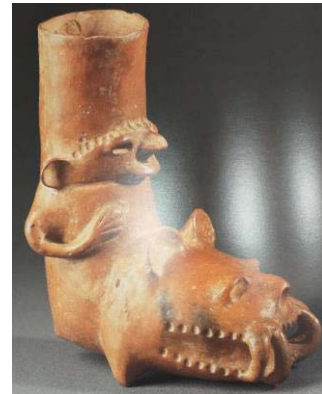


b. “Vasija con forma de mulita o quirquincho, con decoración incisa y pintada. Cerámica. Período Formativo. Largo: 26 cm. Museo Arqueológico, Adán Quiroga, Catamarca” (MIFB, 2006: 201).

Figs. 91. Sección “Chamanismo y transformación”



a. “Tubo para inhalar polvos psicoactivos. En uno de sus extremos una talla en miniatura representa un personaje unido con un felino a través de un tubo que conecta con su boca: Posible representación de una escena de inhalación vinculada al trance. En el extremo opuesto, otra pequeña talla representa las fauces del felino amarradas. Madera. Período de Integración Regional. Largo: 19,8 cm. Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján, Bs. As.” (MIFB, 2006: 215).



b. “Vaso que representa la simbiosis entre el felino y el humano, posiblemente la transformación del chamán en jaguar. Cerámica. Condorhuasi. Belén, Catamarca. Alto: 18,8 cm. Museo Arqueológico Provincial Cóndor Huasi, Belén, Catamarca” (MIFB, 2006: 228).



Figura 92. De izquierda a derecha:

- “Vasija que representa un felino que muestra ferocidad. Cerámica aguada. Alto: 19,5 cm. Cancillería argentina”. (MIFB, 2006: 187).
- “Vasija que representa un camélido. Cerámica. Período Formativo. Largo: 29,4 cm. Museo Arqueológico Provincial Cóndor Huasi, Belén, Catamarca”. (MIFB, 2006: 1999).
- “Disco decorado con una serpiente doble. Metal (bronce). Santa María. Diámetro 21,3. Museo Arqueológico Provincial Samuel Lafone Quevedo, Andalgalá, Catamarca”. (MIFB, 2006: 121).
- “Vaso con asa y decoración incisa, con representaciones zoomorfas. Cerámica ciénaga. Diámetro: 14 cm. Cancillería Argentina”. (MIFB, 2006: 193).

4. MUESTRAS EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

El MNBA fue fundado en 1895 por un grupo de artistas que pertenecían a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876) y su primer director fue el pintor y crítico de arte Eduardo Schiaffino. El museo nació con fines didácticos apuntando a “la educación del gusto” (Malosetti Costa, 2010: 81) y en pos de la fundación de una escuela artística nacional. En esta primera etapa la mayor parte del patrimonio resultó de donaciones, en las cuales primó el “criterio estético de su director”, “un modernista finisecular que [buscó] reunir obras representativas de todas las épocas y los estilos de la historia del arte [occidental], aun cuando la mayor parte del patrimonio fueron obras de arte contemporáneo” (ibíd.: 82).

Desde su creación el Museo tuvo en su colección un “carácter ecléctico”: obras de la escuela francesa, italiana y española fueron las que tuvieron una mayor relevancia numérica (<http://www.mnba.gob.ar/museo/historia>). Asimismo su patrimonio se acrecentó gracias a importantes adquisiciones y donaciones. Algunos de los coleccionistas que aportaron a la institución fueron Guerrico, Rossi, Hirsch, Di Tella, Bemberg, como así también instituciones vinculadas al ámbito artístico como los premios Adquisición del Salón Nacional (hasta 1968), el Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorcha, entre otras.

La primera sede del MNBA fue el edificio de Au Bon Marché en la calle Florida (actual Galerías Pacífico), donde funcionaron tiendas de joyerías y mercerías, y también espacios culturales como el Ateneo, la Colmena, ateliers de artistas y bibliotecas. En 1909 el Museo se mudó a la plaza San Martín, ocupando el edificio del Pabellón Argentino (estructura de hierro y cristal que había albergado la participación de la Argentina en la Exposición Universal de París de 1889). Entre 1931 y 1939, durante la gestión del pintor, escritor y crítico de arte Atilio Chiáppori (1931-1939) se remodeló la antigua Casa de Bombas de Recoleta (trabajo a cargo del arquitecto Alejandro Bustillo) y el Museo se instaló definitivamente en su sede actual en av. Del Libertador 1473, y se inauguró en 1933. El guion curatorial en ese momento siguió un criterio por escuelas y orden cronológico. En ese mismo año se creó la Asociación de Amigos del Museo con el objetivo de impulsar, entre otros aspectos, la adquisición de obras de artistas locales (<http://www.mnba.gob.ar/museo/historia>).

Las exhibiciones de piezas arqueológicas en el MNBA se remontan a 1971, cuando se presentó la muestra “Arte precolombino andino” con una importante cantidad de piezas de distintas colecciones de la Argentina y de Latinoamérica. Más tarde, durante la dirección interina de Alberto Bellucci (2004-2006)³⁸ se inauguró la sala permanente de *Arte precolombino andino* con piezas donadas de la colección Di Tella, otras de la misma colección pero adquiridas por la Secretaria de Cultura de la Nación y la colección de textiles del artista Liber Fridman, que compró la Asociación de Amigos. En el año 2011 la sala fue cerrada alegando problemas de

³⁸ Bellucci en forma conjunta con el director nacional de Patrimonio y Museos Américo Castilla organizaron la “gestión de la transición” con la que el MNBA se convirtió en un organismo descentrado de la Secretaría de Cultura.

conservación. El guion curatorial, sobre todo en lo que respecta al arte argentino y latinoamericano, fue renovado en varias oportunidades. La inclusión de la sala de arte prehispánico respondió a una de las renovaciones, principalmente de arte argentino del siglo XIX y XX, que se fundamentó en “un criterio cronológico, histórico-crítico”, según consta en la página web. La reformulación estuvo a cargo del equipo de investigación y curaduría del MNBA dirigido, en ese momento, por la historiadora del arte María José Herrera.

4.1. *Arte precolombino andino*

Esta muestra se presentó del 5 de octubre al 2 de noviembre de 1971. El curador fue Alberto Rex González, con la colaboración del coleccionista Benno Mattel, vinculado al Museo de Arte Americano de Maldonado (MAAM)³⁹ por medio de la donación de piezas precolombinas uruguayas y argentinas.⁴⁰

4.1.1. Guion curatorial y textos del catálogo

La introducción del catálogo, escrita por el curador, inicia con la importancia de la cordillera de los Andes como “nudo vital de las culturas autóctonas” (González, 1971: 9). A continuación señala que la muestra se dedica a obras pertenecientes de las culturas de la época prehispánica que habitaron esas regiones. Las culturas referidas son:

a) De los andes septentrionales: sector en el que el arqueólogo ubica las culturas chorrera, de La Tolita, de Jama-Coaque (Ecuador) y quimbaya (Colombia).

b) Andes centrales: chavín, salinar, gallinazo o virú, vicus, mochica, paracas y nazca, recuay (Perú).

c) Andes meridionales: tiahuanaco (región del Lago Tititaca, Bolivia), diaguita chileno o cultura coquimbo (Chile), y del NOA, del Período Temprano, las

³⁹ El MAAM fue construido a fines del siglo XIX como domicilio particular de Don Enrique Burnett, vicecónsul inglés en Maldonado, Uruguay. Fue habilitado como museo por Jorge Paéz Vilaró en el año 1973, manteniendo la estructura original para preservar la arquitectura típica. Posee colecciones nacionales e internacionales de piezas de arte precolombino e iberoamericano, y durante los meses de temporada alta es habilitado para exposiciones artísticas de diferentes procedencias.

⁴⁰ También aparece vinculado al MAAM con la donación de piezas de “arte tribal” (<http://maam-uruguay.blogspot.com/2012/01/arte-africano-en-el-maam.html>).

culturas ciénaga, saujil, condorhuasi; Período Medio: aguada; y Período Tardío: belén y santamariana.

El discurso de González se apoya en los conceptos arqueológicos de *cultura* y *estilo* y pondera las características técnicas y plásticas de esa producción en términos de “destreza y capacidad artesanal”, identificación que se inscribe en la tradición de valoración que se remonta a la década de 1920, cuando se presentan en el Louvre obras prehispánicas ubicadas en el concierto de las artes decorativas (Bovisio y Penhos, 2010: 34):

Quien contemple estas piezas admitirá de inmediato la innata riqueza expresiva y el alto grado de destreza técnica y capacidad artesanal que el hombre autóctono de los Andes puso de manifiesto en muchas de sus creaciones, y al mismo tiempo la variada gama de matices que presentan estos estilos. Individuos de orígenes raciales y culturales afines encontraron, sin embargo, lenguajes multiformes para traducir su sensibilidad a través del color y la forma (íd.).

Es necesario señalar la mención de conceptos propios de la estética de cuño kantiano como *contemplación*, *riqueza expresiva* y *sensibilidad*. Vale decir, se presenta una dupla frecuente en las valoraciones del arte prehispánico procedentes de la arqueología: lo artesanal o utilitario como parámetro de valoración (muy ligado a la técnica) y la identificación de la dimensión estética con la contemplación y la búsqueda de belleza (concepto que no se problematiza pero que claramente se connota en el término clásico de *búsqueda de armonía formal*).

Del mismo modo aparece la dicotomía valor científico versus valor estético como si el proveer de “datos científicos” (que permitan entender procedencia, función, etc.) fueran en contra de la posibilidad de apreciar la dimensión plástica de los objetos. Ejemplo de ello son los párrafos siguientes, en los cuales se vincula las piezas a un “arte” antiguo, andino y americano y por lo tanto pertenece al ámbito de la estética su posibilidad de apreciación, contraponiéndose a una perspectiva científicista en un museo de arqueología:

Esta exposición del arte antiguo de los Andes satisface una legítima inquietud [...] por el arte pretérito de los pueblos de América; arte [...] que las más de las veces queda confinado a las precarias exhibiciones de nuestros museos de arqueología, donde la posibilidad de apreciación estética se diluye en el pauperismo francisco que subraya la mustia rigidez del ordenamiento científico” (íd.).

Luego, define explícitamente el concepto de *arte precolombino* y su ligazón con la estética, la cultura y el estilo:

Si bien las piezas aquí expuestas están comprendidas en su totalidad en el rótulo general de arte precolombino, esta designación está muy lejos de definir una unidad cultural y estética. El término identifica a todas las obras hechas en América en una época anterior a todo contacto europeo conocido. Pero América en una época anterior y, en este caso específico el andino, era un mundo vivo y dinámico, donde las culturas y sus estilos representativos nacían, prosperaban y declinaban después de cumplir su parábola vital... (Ibíd.: 10).

De acuerdo a lo anterior, entonces, a cada cultura le corresponde un estilo “representativo”. Dichas nociones, al mismo tiempo, pueden evaluarse de la misma manera, ya que actúan “evolutivamente” de manera similar: nacen, prosperan y mueren.

En un último párrafo, a modo de resumen el curador afirma:

Las piezas aquí expuestas corresponden a algunas de las numerosas culturas que habitaron [...] los Andes. Situarlas en sus límites geográficos y cronológicos es dar dos de las coordenadas básicas para definir un pueblo o una civilización. Identificar los estilos es precisar aún más sus límites al establecer creación y contenido [...]. Una síntesis de los logros artísticos de todos esos estilos, aunque fuera apretada, requeriría un pequeño volumen (íd.).

En conclusión, para el curador la cultura queda definida por rasgos estilísticos en un tiempo y espacio determinado.

Luego de la introducción, el arqueólogo explicita aspectos generales de cada una de las culturas antes mencionadas, de acuerdo a la disposición geográfica norte a sur, y sus estilos respectivos desde una descripción formalista de las piezas. Veamos un ejemplo de ello:

Los restos arqueológicos de mayor interés estético de la cultura chorrera son sus finas cerámicas de paredes delgadas y delicadas superficies bruñidas que brillan a veces como un espejo; los colores son rojizos, castaños o bien amarillentos. La técnica decorativa más interesante está constituida por líneas iridiscentes que se organizan en motivos geométricos, o bien estos mismos motivos realizados con finas incisiones (íd.).

Como mencionamos, cultura y estilo tienen un desarrollo “evolutivo” similar: nacimiento, apogeo y declinación. Los ejemplos e los que González aplica esta concepción los encontramos en la alfarería mochica y nazca, donde también se observa este análisis formalista y técnico. Respecto de la cerámica moche (figuras 93a, b, c, d) indica: “La fase III es la época del apogeo; el estilo alcanza su máxima expresión y personalidad [...]. En general se observa que en esta fase el desarrollo hacia el realismo afianza sensiblemente su predominio, el modelado se torna más naturalista, mientras que las figuras pintadas adquieren movimiento y vida” (ibíd.: 13). Según el curador, entonces, en la cerámica mochica hubo un primer período de motivos abstractos que luego va tendiendo a la figuración (que aparece como una etapa evolutiva de mayor desarrollo cultural); esta última, a su vez, se va configurando con mayor “realismo”, movimiento y vida. Así, la idea que subyace a esta “evolución” es la búsqueda de un “realismo” muy ligado también a que las piezas llamadas “huacos” se constituyan en “retratos”: “Son bien conocidos los huacos o vasos retrato de notable realismo” (íd.). Se observa la idea clásica de una evolución hacia el dominio del naturalismo, propia de Johann J. Winckelmann. Lo mismo sucede con la idea de que la “época de oro” del arte mochica coincide con el momento de mayor expansión militar.

También al referirse a la cerámica de la cultura nazca alude al “realismo” y al “naturalismo”: “Sus imágenes naturalistas, ejecutadas con pocos trazos y vivos colores [...], tal es el caso de la serie de colibríes libando en las flores abiertas” (íd.). La capacidad de “copiar” el referente/modelo es una de las variables que se ponen en juego a la hora de valorar este arte.

Los mismos conceptos utiliza para el NOA: entre lo figurativo y lo abstracto, y ello con relación a lo realista. Es así que plantea la figura del felino “draconiano” o casi “irreconocible”: “En la plástica del noroeste las esculturas realistas son excepcionales. Predominan las formas abstractas, fantásticas, de modelo irreconocible [...]. El felino es el tema dominante; adquiere a veces aspecto draconiforme y su forma es casi irreconocible” (ibíd.: 16).

4.1.2. Diseño

Sobre el diseño no tenemos datos suficientes. El material exhibido de acuerdo al catálogo fue mayormente cerámicas. Sin embargo, para el NOA, por ejemplo, en el Período Temprano, predominó la piedra (figuras 94a y b): pipas, máscaras, figuras y morteros, dado que en esa época la piedra era el material en que se producía las obras de mayor riqueza plástica e iconográfica. Lo anterior tensiona el orden cronológico de las “culturas” que la arqueología ha construido fundamentalmente a partir de la definición de estilos cerámicos y que en el caso de la producción lítica no siempre tienen correlato.

Fig. 93.



a. Mochica I. Cónдор con asa estribo. Color naranja rojizo y crema. Altura: 18 cm. Colección Max Enzweiler”. (MNBA, 1971: 27). La imagen es una pieza similar a la descrita del Museo Chileno de Arte Precolombino. Cerámica. Período Intermedio-Temprano 100-

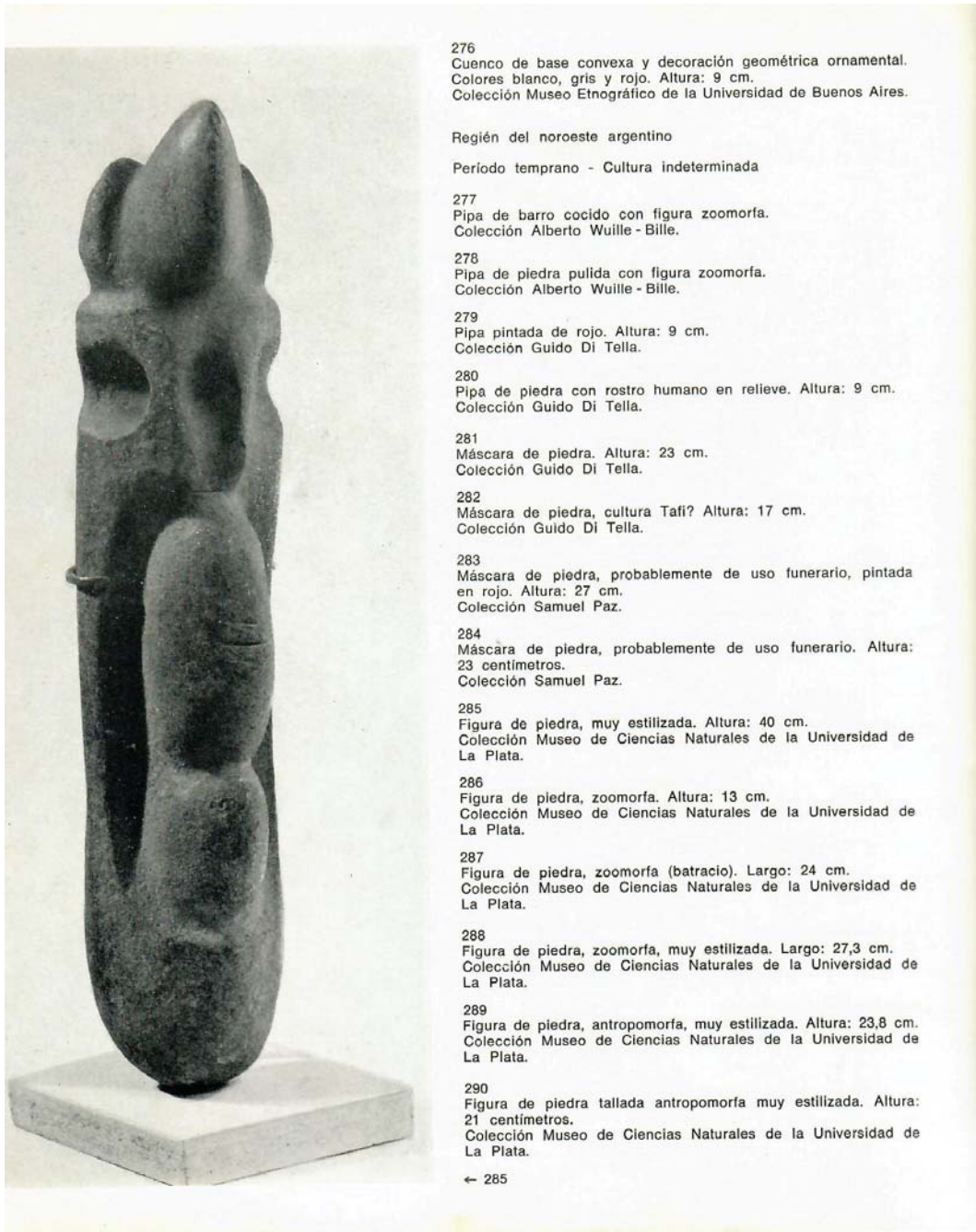
b. “Mochica III. Vasija representando figura sentada con cabeza canina, tocando un tambor. Color marrón claro y rojizo. Altura: 27 cm. Colección particular” (MNBA, 1971: 27)

c. “Mochica III. Vaso retrato con asa estribo. Representa un personaje masculino con tocado. Tiene decoración frontal con figuras ornitomorfas. Lleva adornos auriculares y collar al cuello. Altura: 30,2 cm. Colección MNLP”

d. “Mochica V: Vaso con asa estribo. Representa un jefe en una embarcación de totoras: por debajo de ella, sosteniéndola una figura antropomorfa. La decoración es zooantropomorfa y geométrica muy estilizada en rojo y negro sobre crema. Altura: 26 cm. Colección MNLP” (MNBA, 1971: 79).

800 d. C.
 Medidas: 189 mm
 de alto x 210 mm
 de largo x 117 mm
 de ancho.
 Colección Museo
 Chileno de Arte
 Precolombino.

(MNBA, 1971:
 28).



276
 Cuenco de base convexa y decoración geométrica ornamental.
 Colores blanco, gris y rojo. Altura: 9 cm.
 Colección Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires.

Región del noroeste argentino

Periodo temprano - Cultura indeterminada

277
 Pipa de barro cocido con figura zoomorfa.
 Colección Alberto Wuille - Bille.

278
 Pipa de piedra pulida con figura zoomorfa.
 Colección Alberto Wuille - Bille.

279
 Pipa pintada de rojo. Altura: 9 cm.
 Colección Guido Di Tella.

280
 Pipa de piedra con rostro humano en relieve. Altura: 9 cm.
 Colección Guido Di Tella.

281
 Máscara de piedra. Altura: 23 cm.
 Colección Guido Di Tella.

282
 Máscara de piedra, cultura Tafi? Altura: 17 cm.
 Colección Guido Di Tella.

283
 Máscara de piedra, probablemente de uso funerario, pintada
 en rojo. Altura: 27 cm.
 Colección Samuel Paz.

284
 Máscara de piedra, probablemente de uso funerario. Altura:
 23 centímetros.
 Colección Samuel Paz.

285
 Figura de piedra, muy estilizada. Altura: 40 cm.
 Colección Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de
 La Plata.

286
 Figura de piedra, zoomorfa. Altura: 13 cm.
 Colección Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de
 La Plata.

287
 Figura de piedra, zoomorfa (batracio). Largo: 24 cm.
 Colección Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de
 La Plata.

288
 Figura de piedra, zoomorfa, muy estilizada. Largo: 27,3 cm.
 Colección Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de
 La Plata.

289
 Figura de piedra, antropomorfa, muy estilizada. Altura: 23,8 cm.
 Colección Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de
 La Plata.

290
 Figura de piedra tallada antropomorfa muy estilizada. Altura:
 21 centímetros.
 Colección Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de
 La Plata.

← 285

Fig. 94a. "Figura de piedra muy estilizada. Altura 40 cm. Colección MNLP". (MNBA, 1971: 50). Véase en el catálogo la cantidad de piezas de piedra exhibidas.

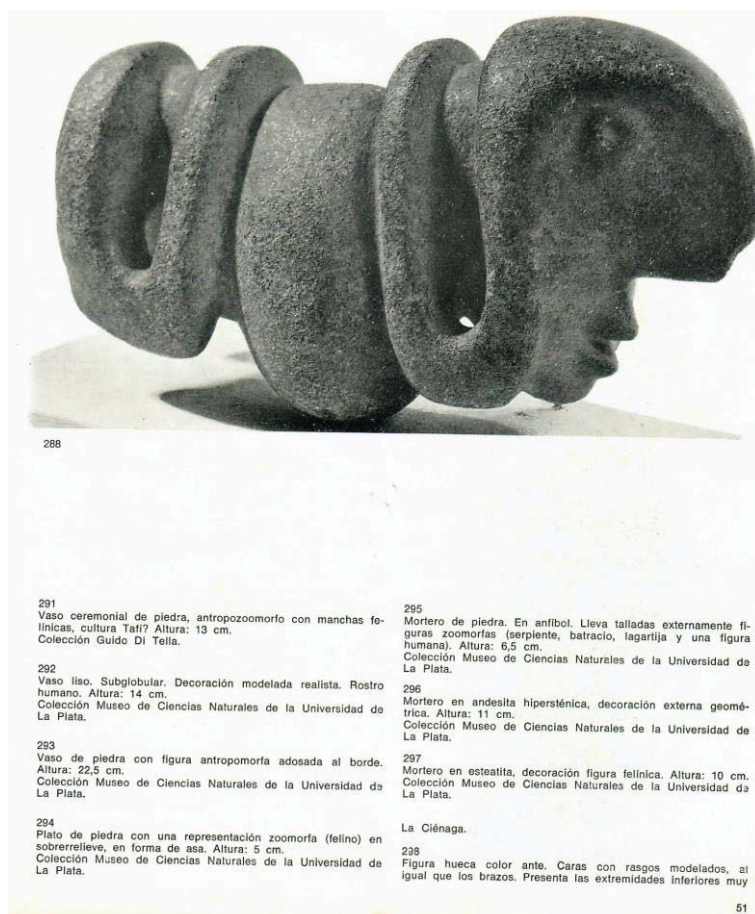


Fig. 94b. “Figura de piedra zoomorfa, muy estilizada. Largo: 27,3. Colección MNLP”. (MNBA, 1971: 51).

4.2. El oro de Colombia

Exposición auspiciada por la empresa FATE,⁴¹ se presentó con motivo de los 400 años de la fundación de Buenos Aires en julio de 1980. En el mes de agosto del mismo año la exhibición fue llevada al Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, en la provincia de Córdoba. La responsable del montaje fue Alicia Loboguerrero de Iriarte, jefa de extensión cultural del Museo de Oro de Bogotá.

⁴¹ FATE es una empresa argentina que desde 1940 se dedica a la fabricación y exportación de neumáticos. Produce telas impermeables, bandas de rodamiento para reparación de neumáticos y otros productos de caucho, y forma parte de un importante grupo empresario argentino junto con Aluar (aluminio).

4.2.1. Guion curatorial y textos del catálogo

Esta muestra tuvo una presentación institucional en el catálogo por parte del director del MNBA en aquel momento, Adolfo Luis Ribera,⁴² quien inicia el texto haciendo referencia a las leyendas “doradas” en torno al Río de La Plata, el rey Blanco, los muros de oro del templo de Sogamoso y el polvo de oro con el que el cacique Chibcha se sumergía en la laguna Guatavida, en las tierras del Reino de Nueva Granada (Ribera, 1980: 3). Luego indica que esta singular muestra permite a hombres y mujeres del siglo XX, al igual que lo hicieron los españoles del siglo XVI, admirar estas obras —de las cuales destaca la destreza técnica— que “dan la medida del alto nivel de las culturas indígenas” (ibíd.: 4). Asimismo asimila la variedad de estilos de los taironas, los muiscas, los tolima, del Sinú o de Calima con “concepciones artísticas distintas” (íd.) y, en términos generales, las describe formalmente como “abstracciones más o menos logradas, cargadas de simbolismos quizás difíciles de interpretar, sellan las creaciones originalísimas de estos artífices sin par en América y en el mundo entero” (íd.). En la concepción de Ribera también aparece la variable de la “destreza técnica a la hora de destacar el valor de estas piezas, variable tradicionalmente identificada con las “artes decorativas” o las “artesanías” (íd.).

Otro de los tópicos recurrentes en estas “valoraciones” del arte “primitivo” es el rescate hecho desde el arte contemporáneo de ese momento, vale decir: son las búsquedas vanguardistas del arte occidental las que legitiman la entrada de las “artes primitivas” en el campo de las bellas artes (discurso que, según veremos, se reitera en otras de las exhibiciones que analizaremos como la de *Caminos sagrados* de la Fundación Proa, montada una década más tarde):

El siglo XX ha incorporado al repertorio museográfico las labores de los pueblos llamados primitivos y el arte moderno ha enseñado a valorar sus creaciones que,

⁴² Profesor de Historia de Enseñanza Media y Superior egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y de Dibujo de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (1943). Fue miembro notable de distintas instituciones: asesor en el Museo Histórico de la Iglesia en la Argentina, 1947; asesor del Museo de San Roque en Buenos Aires; subdirector del Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”; miembro correspondiente de la Real Academia de San Fernando de Madrid; miembro de número de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina; miembro de número de la Academia Literaria de La Plata; y académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1973. En 1977 fue director del MNBA por resolución ministerial. Falleció en 1990.

hasta entonces, tenían solo interés arqueológico o etnográfico. Los Museos de Bellas Artes han abierto sus puertas de par en par a los trabajos de los aborígenes actuales y a las piezas artísticas de los pueblos desaparecidos, que han servido muchas veces de inspiración a los grandes maestros contemporáneos (íd.).

Evidentemente, para el director del museo las piezas tanto de los aborígenes prehispánicos como los contemporáneos a ese momento, llamados “primitivos”, son valoradas como “piezas artísticas” gracias a los artistas modernos, quienes al mismo tiempo por esta valoración parecieran haber “substraído” su valor arqueológico o etnográfico.

Los siguientes escritos del catálogo no tuvieron firmas. Una primera sección trata aspectos generales de la orfebrería prehispánica de Colombia; una segunda, las principales zonas de orfebrería y zonas de menor producción; y por último la nómina de las piezas organizadas por culturas. Entre los aspectos generales se establece una etapa cronológica y la ubicación geográfica de las zonas mineras más importantes. De la cronología se indica que los trabajos de orfebrería se remontan al siglo IV antes de Cristo y que la actividad fue interrumpida en el siglo XVI, ya que pasó de una función “mágico-religiosa” (MNBA, 1980: 6) a la explotación de los yacimientos auríferos para enriquecer el fisco de la corona española. Sobre la geografía, se remarca que los Andes Centrales y Occidentales fueron yacimientos de “ricos filones auríferos” (íd.), como así también de aluviones de metales arrastrados por los ríos desde la Cordillera hasta los valles interandinos, y que la localización de depósitos de cobre enriqueció el desarrollo de la orfebrería. Los principales centros de abastecimiento y explotación de oro fueron: Buriticá (Antioquia), Barbacoas (Nariño), Aipe (Huila) y Ataco (Tolima). Otro de las características generales indicadas y a la cual se le dedica un importante desarrollo son las técnicas aplicadas: metales y aleación (oro y cobre principalmente, y en menor medida, la plata y platino), martillado y dorado por oxidación, fundición a la cera perdida y fundición a la cera perdida y con núcleo y matrices. Por último, hay un apartado que refiere a otros usos del oro y su comercio que llegaron hasta Centroamérica, Venezuela y Ecuador; y se mencionan otros productos como sal, tejidos, esmeraldas, coca y algodón.

Luego, el concepto de *cultura* se concibe en los mismos términos de la muestra ya analizada curada por González (una unidad estilística asociada a un rango espacio-temporal), y en este sentido se establece una división entre zonas de mayor y menor

producción de orfebrería. Las culturas consignadas a las zonas de mayor producción son tairona, sinú, quimbaya, tolima, muisca, calima y nariño; y de la de menor producción: tumaco, cauca, tierradentro y de San Agustín. Asimismo acompaña esta sección un mapa en el cual se determinan las “Zonas arqueológicas de Colombia”. De cada cultura a su vez se explicitan: la ubicación geográfica; el grado de desarrollo socio-económico (pueblos agricultores en su mayoría); características de la orfebrería en sentido de tipos de objetos (“adorno personal”, “orejera”) y técnicas más comunes; en algunos casos se menciona la representación “característica” de cada cultura, en sentidos similares a los analizados en la muestra *Arte precolombino andino*, de 1971 (figuras abstractas, representaciones de aves, felinos, saurios, figuras de gran realismo, estilizaciones, etc.). En conclusión, las descripciones de las piezas son generales, descontextualizadas de las funciones y solo apuntan a remarcar el “grado de desarrollo técnico” y categorías acríicas como la noción de *realismo*, que vuelve a aparecer como un criterio que destacar a la hora de poner en valor el arte prehispánico: “Quimbaya: La orfebrería de esta región muestra un avanzado desarrollo en las técnicas de manufactura. Los objetos son de gran realismo y sencillos en su decoración” (MNBA, 1980: 15).

La tercera y última parte actúa como “inventario” de las piezas, pero de las culturas de la zona de mayor producción (calima, muisca, nariño, quimbaya, sinú, tairona y tolima) se enumeran una serie de objetos: pectoral, orejera, máscara, pectoral, alfiler, nariguera, colgante, collar, figura antropomorfa, entre otros, sin dar indicaciones sobre sus contextos de uso y circulación.

4.2.2. Diseño

La exposición contó con 300 piezas y 12.000 objetos de terracota cruda y cera de abejas asociados al proceso de fundición. El dato de los objetos vinculados al proceso de fundición surge de algunas notas de diarios y revistas de la época, ya que el catálogo en ningún momento menciona la exhibición de dichos objetos. En las notas periodísticas se señala que

... en el Museo del oro hay unas 3000 piezas clasificadas, de las que a su vez forman parte las 300 seleccionadas para ser exhibidas en Buenos Aires, y unos 12000 objetos de cerámica asociados al proceso de fundición. Y son precisamente

estos moldes, trabajados en terracota cruda y cera de abejas, los que permiten, mediante la aplicación de carbono 14, establecer la edad de las piezas (*Somos*, 11 de julio de 1980, y una nota del 9 de agosto de 1980 remitida por el museo a la autora).

En la selección de piezas para exhibir y en concordancia con el guion curatorial, se enfatizó la excelencia técnica de las piezas, que —como mencionamos en varias ocasiones— es un valor compartido por el “arte prehispánico” y las “artesanías” (a diferencia de las “bellas artes” donde generalmente el énfasis está en los aspectos creativos y en la “originalidad”). Por otra parte, no es menor el dato que estos “moldes de fundición” actúan como “evidencia científica” dentro de la muestra.

Sobre el aspecto técnico, la montajista, Alicia Loboguerrero de Iriarte, afirmó: “las sofisticadas técnicas de los Muisca [...] demuestran que entre ellos existía una verdadera especialización del trabajo y una larga y compleja tradición cultural que incluía, ¿por qué no?, a la moda” (*Somos*, 11 de julio de 1980). Sin embargo, en la misma nota se señalan una serie de valores “propios” del arte occidental y se legitima a los orfebres prehispánicos por ser comparables a los del Renacimiento o incluso a los modernos:

Pero si bien esta espléndida orfebrería tiene una marcada importancia etnográfica y arqueológica, la creatividad de los pueblos llamados primitivos es actualmente el centro de interés. No basta con saber que la rana era un ícono que representaba la fertilidad en la América precolombina [...], es necesario, artísticamente, apreciar cómo realizaban los orfebres sus obras. Porque [...] por ejemplo hay unas orejeras sin imagen, en forma de semicírculo [...] hechas de filigrana sin soldadura. Es decir, son una red de oro fundido en un solo bloque, y no un entramado de hilos metálicos. [...] Todas las piezas fueron creadas de ese modo, lo que habla a las claras del minucioso análisis de los orfebres antes del vaciado final. Debó [...] haber existido el dibujo tridimensional y proyectos de obras al estilo de un taller renacentista o moderno, nada menos (íd.).

En este pasaje vuelve a estar presente la dicotomía interés artístico (creatividad) vs interés científico (importancia etnográfica y arqueológica). Loboguerrero entiende que por un lado está el significado simbólico de la rana (interés etnográfico o arqueológico) y por otro está la dimensión técnica (interés artístico), como si esas dos esferas estuviesen separadas cuando en realidad es imposible pensar que en la dimensión plástico material no haya una connotación simbólica.

En otra nota periodística se citan las mismas afirmaciones, que refuerzan esa falsa dicotomía:

Las obras expuestas, a más de su interés etnográfico y arqueológico, permiten apreciar la excelencia del trabajo de los orfebres. Se exhiben, por ej., obras hechas con filigrana sin soldaduras [...]. Es decir que a más de saber que la rana era un ícono que representaba la fertilidad en América precolombina, o que el felino simbolizaba al macho [...], la índole de los trabajos hace suponer que debe haber existido el dibujo tridimensional (*Los Principios*, 6 de agosto de 1980).

El 5 de julio de 1980, para el diario *Clarín*, Alberto Rex González escribe en sintonía con el director del museo, Ribera, una nota titulada “Aquel oro primitivo” y señala: “El carácter sagrado del oro se manifestaba en su aspecto simbólico: era la expresión material del Dios Supremo, al que se tributaba luego en ofrendas o se fundían en imágenes que lo representaban y del que solo el Inca podía disponer [...]. En forma secundaria se usaba el metal preciosos para fabricar joyas que engalanaban al monarca” (González, 1980b). Como ya se vio en la muestra *Arte precolombino andino* (1971), González recurre a las nociones de estilo, descripción plástico-formal y el concepto de *realismo*:

Bajo un común denominador de idénticos orígenes, técnicas y materiales [...] pueden apreciarse una serie de variantes en el lenguaje y el vocabulario artístico que se traducen en visibles diferencias de los estilos entre sí. Así podemos apreciar el equilibrado juego de volúmenes que caracteriza a los recipientes Quimbayas, o a sus figuras humanas huecas, pequeñas copias realistas, destinadas a contener el polvo de los alucinógenos [...]. Estas piezas se contraponen [...] a las severas y esquemáticas figuras planas de los “tunjos” piezas votivas y rituales del estilo Muisca. Las que están reducidas a un máximo de economía [...] al simple contorno del rostro y el cuerpo [...], en las que sin embargo se reproducen como detalles individuales los instrumentos que portan o los adornos que engalanan. (Íd.).

Al ser la técnica uno de los criterios del diseño exhibición, en el punto de vista del arqueólogo reaparece la comparación con la orfebrería del Renacimiento como parámetro de valoración e incluso en tono “evolutivo”. Es notable que no se señale que los orfebres prehispánicos están usando esta técnica antes que los orfebres renacentistas:

En sus comienzos las técnicas utilizadas para trabajar los metales fundidos fueron muy sencillas. Se usaba el simple martillado sobre el cobre o el oro en estado natural [...]. Posteriormente se introdujeron el fundido y luego las aleaciones. Una técnica muy importante fue el de la cera perdida, procedimiento que usó Benvenuto Cellini en el Renacimiento y a cuya utilización se debe la gran mayoría de las piezas colombianas de la muestra (íd.).

Por último, González sugiere que para los arqueólogos argentinos esta exposición es muy importante porque: “No sería difícil que la rica y temprana metalurgia de las culturas autóctonas del NOA haya recibido sus impulsos principales de lejanas influencias nacidas en los Andes del Norte”, pero más aún “para el lego, sencillamente inquieto y sensible a las creaciones del espíritu, las obras exhibidas se imponen de por sí, más allá de las consideraciones que la historia nos sugiere en el tiempo o la geografía en el espacio” (íd.). Es decir, las piezas se imponen por su dimensión estética atemporal e innata.

4.3. Los hombres de las nubes. Arqueología mexicana zapoteca y mixteca

Fue una exposición itinerante que estuvo en el MNBA de septiembre a octubre de 1999, en el Museo del Cabildo Histórico de Córdoba (noviembre 1999, enero 2000) y en el Museo Chileno de Arte Precolombino (febrero- marzo 2000). La exhibición se dedicó a dos culturas que habitaron las regiones altas del valle de Oaxaca: los zapotecas y los mixtecas. Estuvo conformada por 60 piezas provenientes del Museo de las Culturas de Oaxaca Conaculta-INAH (siglas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del Instituto Nacional de Antropología e Historia, respectivamente, ambos de México), del Museo de Sitio de Monte Albán Conaculta-INAH y del Museo Frisell de Arte Zapoteca (Universidad de las Américas). La curadora fue Martha Carmona Macías, arqueóloga egresada de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) con estudios de maestría y doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).⁴³

⁴³ En 1979, Macías ingresó al Museo Nacional de Antropología (MNA) y luego de pasar por distintos sectores se dedicó a la curaduría e investigación de las colecciones arqueológicas de Oaxaca. Su área de interés profesional se centra en la arqueología de la Oaxaca prehispánica y en la metalurgia mesoamericana con énfasis en la mixteca; sobre este tema realizó su tesis de doctorado, con la que obtuvo mención honorífica.

Aunque en el catálogo no se menciona el porqué del título de la muestra, en una nota del diario *La Nación*, “Esplendor prehispánico”, escrita por el docente en arte y crítico de arte Aldo Galli el 10 de octubre de 1999, se consigna que el título proviene del himno azteca de Huitzilopochtli, que llama así a los pobladores de las zonas montañosas (mixtecas), que habitaron las zonas altas “en contacto con los vapores celestes”.

4.3.1. Guion curatorial y textos del catálogo

La presentación oficial de la muestra en el catálogo la realizaron Rosario Green (secretaria de Relaciones Exteriores de México) y Rafael Tovar (presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México). El escrito de la funcionaria tuvo un tono diplomático, en relación con la “amistad” entre México y los pueblos latinoamericanos. Tovar, por su parte, caracteriza estas sociedades: de los zapotecos destaca su dedicación a la arquitectura, la cerámica y el relieve, y un sistema de escritura de los más antiguos de América; y de los mixtecas distingue la metalurgia, la orfebrería y la cerámica policroma, y sus conocimientos en medicina y astronomía. Sobre la exposición asevera: “una cuidadosa selección de piezas de la calidad y el valor histórico más alto [...] al tiempo que abre una ruta al conocimiento de su cosmovisión, sus tradiciones, su historia, sus prácticas religiosas y políticas” (Tovar, 1999: 11).

Vemos que se aplica el criterio de entender las piezas como “reflejos” de prácticas políticas, religiosas y de otro tipo, con un valor artístico y un valor histórico. ¿Por qué se insiste en estas dos dimensiones como separadas? Un abordaje absolutamente diferente se tiene al momento de referir a obras del Occidente moderno.⁴⁴

“Un arte sacro en arcilla, jade y oro” es el título del escrito de la curadora. Ella sitúa geográficamente el territorio oaxaqueco prehispánico (que se extiende del actual estado de Oaxaca hasta el sur de Puebla y el oriente del estado de Guerrero, siguiendo la cuenca del río Atoyac hasta llegar a Acatlán), y plantea que si bien la historia oaxaqueña se caracterizó por su diversidad étnica y lingüística, fueron

⁴⁴ Por ejemplo, nadie piensa que los frescos de Miguel Ángel de la capilla Sixtina tienen un valor artístico y otro histórico de manera separada, sino que ambos están imbricados. Tampoco se concibe que lo único que puede decirse de esta obra es que refleja las prácticas religiosas y políticas de los hombres italianos del siglo XVI.

históricamente dos grupos culturales los dominantes: los zapotecos y los mixtecos. Los primeros se asentaron en los Valles centrales y el Istmo de Tehuantepec entre los años 1500 a. C. y 1521 d. C., y su centro urbano fue la ciudad de Monte Albán (capital del Estado zapoteco). Tuvieron su mayor influencia y control sobre la zona entre los años 200-800 d. C. (Período Clásico). Por su parte, los mixtecos se asentaron en los valles de la sierra e incluso en la región costera, y su zona de influencia fue la parte occidental de Oaxaca, zonas lindantes al oeste y norte dentro de los estados actuales de Guerrero y Puebla. Todo el artículo está dedicado a caracterizar el contexto político, social y económico de las producciones exhibidas, para luego señalar los aspectos formales y técnicos de la cerámica zapoteca y la orfebrería mixteca. El texto no se detiene a dar cuenta específica de las obras expuestas, sino que realiza un paneo por la producción plástica de estas culturas. A la hora de referirse a algunas obras claves del arte zapoteco como *Los danzantes* de Monte Albán, en consonancia con el enfoque arqueológico que supone que las obras “describen” la realidad señala: “Actualmente estas imágenes fueron identificadas como prisioneros sacrificados, ya que uno de los motivos convencionales de la iconografía mesoamericana es la forma de representar desnudos a los prisioneros” (Macías, 1999: 15). También apela desde la propia impresión, como vimos en casos anteriores, al uso de categorías como “realista” o “fantástico”:

En Monte Albán II surgen grandes esculturas y vasijas que se modelan con tendencia a lo colosal, las tallas son realistas con una proporción perfecta en todos los detalles, así las facciones de los personajes están siempre magistralmente marcadas [...]. En ocasiones el aspecto humano de la deidad se altera con elementos de composición fantástica, como sería el caso del dios Cocijo que se presenta con una nariz prominente, lengua bífida y ocasionalmente con grandes colmillos [...]. Es mediante estas urnas que conocemos a los principales dioses de los zapotecas (ibíd.: 16-20).

Nuevamente, las urnas describen las imágenes de los dioses zapotecos y es en esta función iconográfico-descriptiva que radica su valor.

Las referencias al arte mixteco siguen los mismos criterios y focalizan en la “destreza técnica”: “En el campo artístico podríamos decir que este importante grupo se especializó en producir objetos pequeños, fueron los más grandes orfebres de Mesoamérica [...]. Parte también de su arte se refleja en objetos de madera,

mosaicos de concha, jade y turquesa con los que formaban máscaras y discos sacros combinando los materiales con distinta habilidad” (ibíd.: 22). Luego Macías se explaya en la descripción de aspectos técnicos (la cera perdida, “la falsa filigrana”), las “representaciones” cuyas figuras son divinidades o seres deificados y los tipos de objetos que son “emblemas”, como anillos y brazaletes, que se cocían a las prendas. Al carácter sacro de los metales le dedica un par de líneas en las que asegura que la plata estaba asociada a la Luna, por ello los objetos en este material eran sagrados; y cuando se la combinaba con oro se creaba un simbolismo de “dualidad” (ibíd.: 25).

4.3.2. Diseño

Sobre el diseño no tenemos mayores datos. La nómina de las obras, en el catálogo, estuvo dividida por museos y los datos consignados para las piezas fueron: tipo de objeto, número de inventario, material y medidas. Al mismo, se observa una importante variedad de piezas con distintas funciones: urnas, elementos arquitectónicos con decoración en relieve, lápidas, figuras antropomorfas de arcillas, pectorales de distintos formatos de oro, collar de cuentas de oro, discos de oro, cuchillos ceremoniales, distintos tipos de vasijas, braseros, esculturas, etc. (figuras 95a, 95b, 95c, 95d, 95e).



Fig. 95a. Una de las llamadas “urnas” con representación de Cocijó, dios de la lluvia. Arcilla. 77 x 55 cm. Museo Frisell de Arte Zapoteca. Universidad de las Américas (MNBA, 1980: 17).



95b. “Busto de personaje masculino con sartal de caracoles. Esta pieza es considerada única dentro de la escultura mesoamericana debido a su belleza y realismo. Arcilla 28 x 17 cm. Museo Frisell de Arte zapoteco. Universidad de las Américas”. (MNBA, 1999: 7).



95c. “Vasija brasero policromo antropomorfo. Representa el rostro de un joven con tocado. Arcilla. 30,5 x 31 cm. Museo Frissell Museo de Arte zapoteco. Universidad de las Américas”. (MNBA, 1999: 20).



95d. “Pectoral antropomorfo que representa a Huehuetéotl, dios del fuego. Oro 6 x 4 cm. Museo de las Culturas de Oaxaca. Conaculta-INAH”. (MNBA, 1999: 13).



95e. “Lote de nueve cuentas representando cráneos. Oro. 1,9 x 1,6 cm. Museo de las Culturas de Oaxaca, Conaculta-INAH”. (MNBA, 1999: 15).

4.4. Muestra permanente de arte precolombino andino

Los criterios curatoriales de la muestra permanente que estuvo en exposición desde 2005 hasta 2011 se explicitaron en el escrito de la historiadora del arte María José Herrera⁴⁵ y su equipo. Herrera en aquel momento era jefa de investigación y curaduría del MNBA⁴⁶ (1999-2012). El guion curatorial fue realizado por María José Herrera y María Florencia Galesio,⁴⁷ también historiadoras del arte, con el asesoramiento académico del historiador y arqueólogo Pérez Gollán, quien en ese momento asumía como director del Museo Histórico Nacional, vinculado como ya señalamos a la investigación textil Ruth Corcuera y a la historiadora del arte y

⁴⁵ Lic. en Artes (UBA). Ejerció la dirección artística en el MNBA y el Macba y fue directora general del Museo de Arte de Tigre. Profesora de la cátedra Conservación, expertizaje y curaduría del patrimonio artístico en la Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Presidenta de la Asociación Argentina de Críticos de Arte durante el período 2007-2014.

⁴⁶ El objetivo del área es producir trabajos de catalogación de la colección para difundir sus contenidos en la comunidad científica y entre profesionales de la institución. Tiene a su cargo la colaboración en las publicaciones del museo, catálogos y publicaciones científicas y de divulgación. Asimismo lleva a cabo proyectos para el programa de exposiciones temporarias y permanentes del Museo (<https://www.bellasartes.gob.ar/museo/areas>).

⁴⁷ Lic. en Artes. Actualmente es responsable del área de Investigación y Curaduría del MNBA.

especialista en arte amerindio prehispánico María Alba Bovisio.⁴⁸ El diseño museográfico estuvo a cargo de la museóloga Mariana Rodríguez⁴⁹ y la diseñadora gráfica Valeria Keller.⁵⁰ La sala exhibió 60 piezas: 13 donadas al MNBA por el coleccionista Guido Di Tella, y el resto fue adquirido por la Secretaría de Cultura de la Nación en 1988 y por la Asociación Amigos del MNBA, que en 1990 compró parte de la colección de arte textil del artista Liber Fridman.

4.4.1. Guion curatorial

Como se señaló, los criterios curatoriales surgen de un artículo elaborado por Herrera, Galesio, Keller y Rodríguez que formó parte de un volumen dedicado a exposiciones en la Argentina.⁵¹ Allí sostienen que el trabajo debía ser interdisciplinario y que la muestra puso “el énfasis en destacar los aspectos estéticos de las piezas, tal como lo hicieron en su momento pioneros como al arqueólogo Alberto Rex González y coleccionistas como Guido Di Tella, a quienes se debe la formación de este conjunto actualmente patrimonio del MNBA” (Galesio *et al.*, 2009: 201). Luego argumentan que las piezas exhibidas son producto de sociedades en que arte, religión y vida cotidiana no eran esferas separadas, con lo cual no es válido el concepto histórico renacentista de “autonomía del arte” de Occidente, y por otro parte, que son objetos de creación colectiva por medio de los cuales estas sociedades “expresaron su cosmovisión y las relaciones sociales que las vinculan” (ibíd.: 202). Llama la atención esta aclaración ya que, no es la única sala del museo en la cual se exhiben obras a las que no se pueden aplicar esas consideraciones; lo mismo podría decirse de cualquier obra de arte europeo producida desde la Antigüedad hasta principios del siglo XV y sin embargo en las salas dedicadas al arte medieval no aparecen reflexiones similares. Esto podría vincularse con el lugar

⁴⁸ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Fac. de Filosofía y Letras de la UBA, ejerce como docente e investigadora en la cátedra de Arte Precolombino de esa institución. Además es profesora titular de Arte Amerindio en la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín.

⁴⁹ Licenciada en Museología y con un posgrado en patrimonio sustentable, trabajó en el área de fotografía de museografía y como asistente del área museográfica del MNBA. Paralelamente se dedica a formar profesionales para la iluminación en museos.

⁵⁰ Diseñadora gráfica con un posgrado en Administración de Artes del Espectáculo. Actualmente es gerenta operativa de Museos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, dependiente de la Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico.

⁵¹ Herrera, María José, y Andrea Giunta (2009). *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: AAMNBA.

ambiguo del arte prehispánico en un Museo de Bellas Artes a diferencia del arte medieval o antiguo, que tienen un lugar indiscutible en la historia del arte occidental y en los museos “correspondientes”.

Otra forma de caracterizar las obras prehispánicas por parte de las autoras es por medio de rasgos que tampoco pueden extenderse a todas las obras expuestas en el museo: “innovación continua” vs. no cambio, arte “puro” vs. “aplicado”. De este modo entienden que debido a que es un tipo de arte ligado a la religión, las “renovaciones estilísticas” se producen a un “ritmo lento”: “soluciones plásticas [que] se convirtieron en *patrones* de gran persistencia que se difundieron vastamente al punto de desdibujar los límites cronológicos y territoriales de origen. Es también peculiar del arte amerindio una unidad indisoluble entre lo estético y lo funcional. La distinción entre arte *puro* o *aplicado* es inoperante en este contexto” (íd.). Aquí también aparece se repite una afirmación problemática: existen muchas piezas prehispánicas que no cumplen funciones práctico-utilitarias del mismo modo que desde Arts and Crafts y, definitivamente con la escuela Bauhaus, objetos utilitarios y de diseño han entrado en el concierto de las obras de arte de Occidente. Respecto del “cambio lento” asociado a la función religiosa, podría hacerse una observación similar de todo arte con función religiosa, empezando por el arte cristiano.

Luego, los autores abordan la temática, ya mencionada, de las valoraciones del arte prehispánico y “no occidental” por parte del Occidente moderno, desde la visión romántica de la *pureza* y la no contaminación hasta las apropiaciones formalistas de la vanguardia europea:

Desde entonces, tanto artistas como críticos e historiadores vieron en este arte — entonces llamado *primitivo*— su carácter de *modernidad*. En este espíritu de época fue formada la ex colección Di Tella. Independientemente de las condiciones históricas y sociales que dieran origen a estas producciones, una belleza basada en las formas unía el arte precolombino con el arte moderno [...]. A partir de sus viajes a México Guido Di Tella reconoce la importancia de dar a ese corpus simbólico susceptible de diferentes apropiaciones —entre ellas la estética— un uso *social* (íd.).

Esta cita pone de relieve que la clave de lectura de las curadoras se guiará por dicha perspectiva, alienada en la falsa dicotomía entre valor histórico versus valor estético:

Por tratarse de un museo de arte, la aproximación debía ser desde la historia del arte y la estética. Los formatos propios de la etnografía (la clasificación por culturas, taxonomías de objetos, reconstrucciones de sitios y otros) estaban fuera de nuestro horizonte. No obstante, se imponía un trabajo interdisciplinario que permitiera interpretar esos particulares objetos a exhibir. Desde una perspectiva etnográfica las piezas precolombinas son consideradas artefactos, objeto en el límite entre lo funcional y lo artístico-artesanal. Nuestra intención era rescatar este último aspecto sin por ello caer en el riesgo de la espectacularización del patrimonio o la pérdida del contexto simbólico. De modo que la selección de obras respondió a un cruce entre la importancia simbólica-etnográfica de la pieza y su valor estético (ibíd.: 203).

Volvemos a preguntarnos: ¿por qué las autoras consideran que incluir datos sobre las piezas como “la clasificación por culturas, taxonomías de objetos, reconstrucciones de sitios y otros” es una tarea que solo corresponde a la etnografía o a la arqueología y no a la historia del arte? Cuándo se ubica la obra de un artista en el contexto de su vida y su carrera, y se consignan las técnicas con las que trabaja, dónde se formó, qué connota su obra en sus contextos de producción y circulación, ¿se está haciendo “etnografía”?

Avanzando, veremos que en el propio discurso de las curadoras se expresarán ciertas contradicciones con la condición de dejar afuera los “formatos propios de la etnografía” (al mismo tiempo que equiparan la perspectiva etnográfica con la arqueológica), que en algunos casos consideran “prevalece” sobre la artística.

Así, afirman: “La exposición se dividió en 4 núcleos [...], estas piezas tienen en común ser evidencias de la religiosidad y del estatus político de los pueblos que lo crearon. Estas interpretaciones aportadas por la arqueología sirvieron de hilo conductor para el guion curatorial” (íd.). Y es a partir de esas interpretaciones (de la arqueología) que la exposición rompe con “el tradicional ordenamiento cronológico y por culturas” (ibíd.: 204). El primer núcleo se denomina “El espíritu de la piedra”, en su mayoría, tallas de piedras del Período Temprano (1500 a. C. a 300 d. C.). El segundo núcleo, “El mundo simbólico”, se dedica a piezas de cerámicas:

... donde se desarrolla plenamente la iconografía de la cosmovisión andina [...]. Los textos de pie de obra enfatizan la presencia del felino, la serpiente, la figura humana asociadas al culto solar y sus modos de representaciones: el Sol (*Inti o Punchao*), un personaje vestido con la tradicional túnica andina (el *uncu*) y adornos metálicos en la frente y los brazos, escoltado por jaguares y víboras, o la deidad solar que aparece como *sacrificador* (en una mano empuña un hacha y, en la otra, trae colgando una cabeza cercenada) (ibíd.: 206-207).

Otras piezas que se exhibieron en este núcleo fueron pipas y morteros para preparar la *vilca* o *cebil*. Sobre estas piezas se afirma:

Así la presencia de imágenes que combinan rasgos humanos y animales, no son interpretadas como parte de la imaginación del productor de la pieza sino como *evidencias* de las transformaciones ocurridas a lo largo del viaje chamánico. En este punto prevalece la interpretación etnográfica por sobre la artística ya que recupera el espesor simbólico de esas imágenes surgidas del contexto de un ritual religioso. Con este mismo marco fueron leídos como objetos propiciatorios, dos piezas que, desde la perspectiva de la historia del arte occidental, podrían ser catalogadas como ‘arte erótico’: un mortero de piedra que representa un onanista y una vasija bilobular formada por dos cuerpos copulando (ibíd.: 207).

Nuevamente se desliza la idea de que el arte prehispánico es evidencia o reflejo de determinadas prácticas o que responde a categorías propias del arte occidental como “arte erótico”.

En el tercer núcleo, “Imagen y poder”, se seleccionaron: piezas del Período de Desarrollos Regionales (1000-1450 d. C.), de la cultura santamariana (que se menciona separada aunque pertenece al Período de Desarrollos Regionales) y del período incaico (1450-1535 d. C.). Esta sección se dedica a la metalurgia y “sus usos prácticos y simbólicos” (íd.). Se aclara que, si bien la colección del museo tiene piezas de metal del Período Temprano, el criterio fue exhibir aquellas vinculadas a las “tecnologías de guerra” que representan el poder religioso y la posición privilegiada de quienes poseyeron estos objetos: hachas ceremoniales, pectorales, diademas. La relación con lo religioso se estipula en términos del lenguaje plástico, por el color de los metales y su capacidad de reflejar y el brillo, que se asocian al culto solar. Asimismo, entre las piezas que se presentaron están los “típicos” discos cuyo “lenguaje artístico es austero por la síntesis lineal en la representación de serpientes bicéfalas, figuras humanas, cabezas- trofeo y motivos geométricos” (ibíd.: 208). Nuevamente se da una mixtura entre una perspectiva arqueológica (tecnología de poder) y la descripción de las piezas desde lo plástico.

En síntesis: mientras se sostiene que se quiere enfatizar “lo estético”, se organizan los núcleos de la exposición siguiendo un criterio que, según las curadoras, es “etnográfico”.

Sobre el último núcleo, “Textiles andinos”, se explicita que se exhiben

mantos y tocados pertenecientes a las culturas paracas, nazca y chancay, y su coexistencia con piezas del NOA se justifica a partir del postulado de un “universo compartido” en el área andina.

Para cerrar el artículo, en un apartado titulado “Las intenciones” queda más clara la tensión planteada entre destacar el valor artístico y ordenar el recorrido en función de núcleos temáticos contruidos a partir de la reconstrucción histórica que provee la arqueología:

Tanto desde el guion curatorial como del diseño, la instalación de la sala de *Arte precolombino andino* en el MNBA se propuso destacar el valor artístico de este patrimonio. Cumpliendo con la finalidad educativa [...] la sala provee al visitante de elementos conceptuales que la arqueología ha investigado, para sumarlos a la investigación estética y así acercar algunas de las ideas que dieron origen a este arte (ibíd.: 209).

4.4.2. Diseño

El diseño de sala y la iluminación sostuvieron esta mixtura entre el carácter “religioso” de las piezas, concepto vinculado por las curadoras con la disciplina etnográfica, y una propuesta y concepción estetizante-formalista. Una de las diseñadoras de la exposición, Valeria Keller, afirmó:

Al principio fueron los curadores quienes nos marcaron el camino, es decir, nos dijeron: “Nosotros somos un museo de bellas artes, nosotros queremos poner énfasis en las piezas que vamos a exhibir de un concepto de valoración artística, de su valor formal, desprendiéndose de otras cuestiones que tienen que ver más desde la historia de las civilizaciones o desde los grupos indígenas”. Desde ahí nos cambió drásticamente la percepción porque las referencias que nosotras teníamos eran la del ME. La idea justamente era no pararnos desde la apreciación o la manera como un museo de etnografía cuenta su historia de los objetos. Pero justamente hoy hay ese replanteo de cómo se están exponiendo estos objetos [...].

El objeto se lo pone adentro de la vitrina, se lo exhibe, se lo monta desde su valor estético-formal. Obviamente que después se abrían informaciones con textos en cédulas extendidas donde te contaban acerca de esa pieza.⁵²

En cuanto a los recursos de diseño utilizados, el objetivo era transmitir un “clima de *espiritualidad* consecuente con el que dio origen de las obras” (ibíd.: 202). Empero, como verificaremos, los medios usados planteaban esta doble dimensión

⁵² Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

imposible de disociar: resaltar las cualidades plásticas de los objetos y al mismo tiempo generar ese ámbito de religiosidad (ibíd.: 203).

Dos primeros elementos que podemos mencionar fueron el uso de la luz y la música, *Moche el llamado de los muertos*, de José Pérez de Arce (ya utilizada en la exposición *Los señores del jaguar*).

El diseño de la iluminación apunta a crear un ambiente mágico donde la luz no muestra sino que revela lo oculto. A diferencia del resto de las salas del primer piso, la de Arte Precolombino andino tiene una luz muy baja que exige al espectador un ajuste de percepción. Así, la luz pasó a ser un elemento fundamental [...] a la vez que permite acentuar las cualidades estéticas de las piezas. Los distintos ángulos de la luz, la incorporación de vitrinas con fuentes lumínicas desde abajo hacia arriba [figura 96], permitió destacar texturas, enfatizar líneas contrastar y proyecta sombras que agregaron misterio y dramatismo a la puesta en escena. También el uso de soportes neutros, de acrílico transparente que sostienen la pieza, y la gama de grises acerados, de las paredes, telas e interiores de vitrinas colaboraron para crear una atmósfera de misticismo en el que los objetos parecen levitar ante nuestros ojos [figura 97] (ibíd.: 203-204).

En el diseño de sala se aplicó la ortogonalidad y el “*minimalismo*”: “la síntesis formal tanto en la arquitectura como en dispositivos de exhibición (vitrinas, diseños de cartelería) fue el criterio elegido para destacar de un modo silencioso el propio carácter sintético de las piezas” (íd.). Empero, luego se adiciona sobre la dimensión simbólico-religiosa de este recurso:

La ortogonalidad de la arquitectura alude a la arquitectura andina en la que predominan los ángulos rectos y los muros macizos [...]. Los dos ambientes, el de las piezas precolombinas y el de los textiles peruanos, se interconectaron por medio de [...] vitrinas pasantes, vidriadas, y el doble acceso. Esta decisión del diseño responde al guion curatorial que propone la existencia de un mundo simbólico común para toda el área andina (ibíd.: 203).

Con respecto a los textiles andinos, Keller explicitó:

Siempre hay algo desde el diseño que es que no nos da lo mismo poner en exhibición en una sala una pieza de arte precolombino o una sala de arte plumario, en comparativa con una sala de cubismo. Son historia[s] y períodos totalmente distintos, y parte de nuestro desafío como diseñadores es tratar de ubicar y de llevar al público cierto viaje en esa experiencia, que es esa experiencia de que se compenetre en lo que está viendo, ya sea por un estímulo

visual, por uno auditivo. De hecho en la sala permanente, en la última parte, había un sensor de movimiento que activaba la iluminación de los textiles, más allá que se lo hacía por [un] tema de conservación. Y también había unos sonidos de naturaleza cuando alguien transitaba, como si realmente esto sucediera en un contexto de naturaleza, en espacios abiertos en plena naturaleza. [...] En los textiles también, por ejemplo armamos una vitrina central y allí pusimos unos retazos de textiles con una luz de abajo a contraluz para que se viera todo el trabajo, se veía muy bien todo el trabajo de la trama. La idea era tratar de generar un clima más bien de sorpresa, no saber dónde uno estaba entrando, por eso más bien la penumbra y la luz bastante puntual hacia los objetos.⁵³

Llama la atención que la diseñadora de la exhibición subraye la cuestión de resaltar la “trama” y que en el texto de sala (transcripto textualmente en el artículo de Herrera y sus colaborados que hemos citado) se hace caso omiso a las diferentes técnicas y su posible significación. Solo se menciona en términos generales que “los tejidos constituían un complejo sistema de comunicación que aludía tanto a la cosmovisión como a la organización económica y política” (ibíd.: 208).

Por último, es importante señalar que un uso idéntico de la iluminación se aplicó en las muestras temporarias que se desarrollaron en forma paralela a la permanente: *Arte originario: diversidad y memoria* (2009) y *Arte en el Lago Titikaka. La cerámica de la isla de Pariti* (2009).

⁵³ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

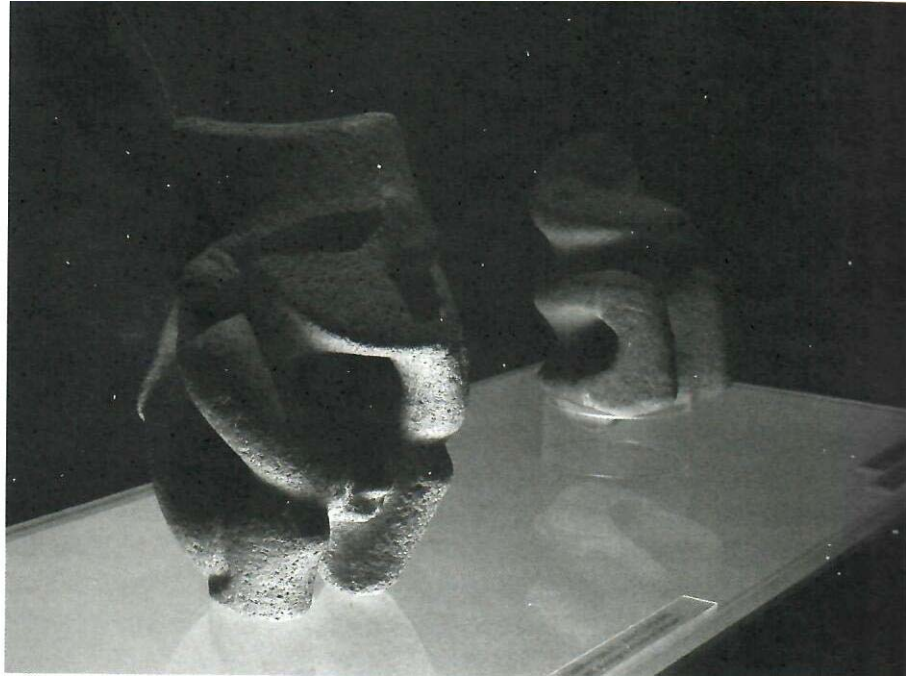
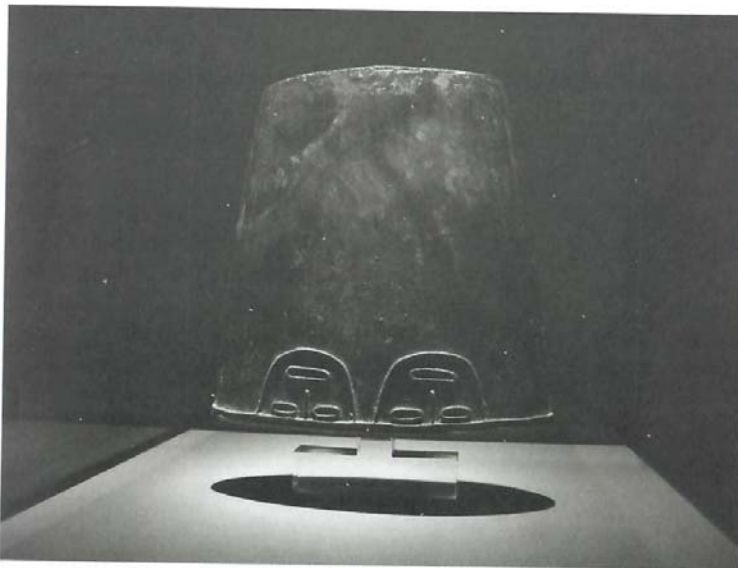


Figura 96. Núcleo “El espíritu de la piedra”. De derecha a izquierda:

- “Escultura antropomorfa lítica en bulto, con mortero en la base superior [...], representa un personaje masculino arrodillado sobre la pierna derecha. Parece haber estado pintado en rojo en el sector posterior. Catamarca. Período Temprano (0-550 d. C.). Colección MNBA”. (MNBA, 1992: 45).

- “Figura antropomorfa (Suplicante), piedra, 27 x 13,5 cm. Manufactura por piqueteado, abrasión y pulido. Período Temprano. Colección MNB”. (MNBA, 1992: 46).



Campana, bronce, 24,5 x 25 x 4,5 cm. Inv. 9113. Manufactura por fundido en molde.

Fig. 97. Núcleo “Imagen y poder”.

“Artefacto de bronce [...]. Decoración de 4 rostros antropomorfos (dos por lado) en relieve. Valle de Santa María, Catamarca. Cultura santamariana. Período Tardío (1300-1535 d. C.). Colección MNBA”. (MNBA, 1992: 90).

4.5. Arte originario: diversidad y memoria

Fue una exhibición curada por Pérez Gollán que estuvo expuesta del 5 de mayo al 5 de julio de 2009. El diseño y el montaje fueron realizados por el mismo equipo que había ideado la muestra permanente. Esta muestra no tuvo catálogo, por lo que los datos del guion curatorial surgen a partir de gacetillas de prensa y textos de sala. Las fotos que nos permiten analizar y mostrar el diseño que tuvo la muestra fueron gentileza del MNBA.

4.5.1. Guion curatorial

Una gacetilla de prensa caracteriza de este modo a la exhibición:

Resulta imposible interesarse por el arte originario de América sin percatarse de la enorme carga de tiempo que encierra. Desde la segunda mitad del siglo XX la arqueología, en tanto disciplina científica y académica en la Argentina, ha ampliado los difusos límites de nuestra historia hasta los trece mil años antes del presente. Hoy sabemos que en esas remotas épocas la Patagonia ya había sido ocupada por sociedades indígenas que, entre otras muchas destrezas, habían desarrollado un complejo arte rupestre que expresaba su cosmovisión. Asimismo, la cultura material de estos grupos de pobladores iniciales no solo se presentaba como el resultado de una refinada tecnología, sino que también revelaba valores simbólicos y la tenaz construcción de una memoria colectiva. (MNBA, 2009a: 1).

Como vimos en otros casos y tratándose de un curador arqueólogo, es lógico que fuese desde esta disciplina que se encaró el guion curatorial a partir del cual se presentaron piezas del NO argentino, producidas desde el primer milenio antes de la era cristiana hasta la mitad del siglo XV d. C. Pero en aras de “justificar” su presencia en un espacio de bellas artes se apela a sus cualidades “artísticas”, a su “belleza” y calidad “expresiva” y se destaca la destreza técnica:

Desde el milenio anterior a la era cristiana las sociedades indígenas del noroeste de la actual Argentina desarrollaron una multiplicidad de manifestaciones artísticas que sorprenden por su belleza y su expresividad. El dominio de las distintas técnicas — cerámica, tejido, metal, escultura en piedra y madera— es testimonio de la notable destreza con la que los pueblos originarios representaban su cosmovisión (ibíd.: 1-2).

Se señala que por medio de estas “creaciones” se muestra un complejo

mundo simbólico de fuerte arraigo en tradiciones históricas del mundo andino pero que, a pesar de ello, el NOA tuvo características propias, inconfundibles. Asimismo, según fuentes arqueológicas, etnohistóricas, etnográficas e históricas de los Andes se pudo formular “interpretaciones de algunas de estas manifestaciones artísticas” (ibíd.: 2), las cuales son las propias investigaciones del curador sobre la imagen del *Punchao* en las placas y discos de bronce.

La gacetilla menciona como temas recurrentes la representación del felino (“preferentemente jaguares”) sobre distintos soportes, que permite pensarlo como “animal mítico” vinculado al culto solar, y el culto a los antepasados, plasmado en la piedra y en los llamados suplicantes, y los menhires o *huanacas*. A modo de conclusión y evidenciando la relación con la perspectiva del curador, en la que predomina la relación de las imágenes con el concepto de *poder*, se sostiene: “Este arte habla del origen —muchas veces mítico— de los linajes y de las identidades colectivas como marcas de la memoria en el paisaje. En este contexto simbólico, la representación del poder no está ausente, y probablemente nos habla desde el arte del desarrollo y afianzamiento de las desigualdades sociales hereditarias” (íd.).

Otro tema que refiere la gacetilla es el del “patrimonio cultural”. Al respecto se busca establecer un “análisis crítico” sobre el proceso de modernización vinculado a la construcción de una memoria nacional en la segunda mitad del siglo XIX. Con relación a este punto, en la muestra se decide incluir la producción de algunos arqueólogos y artistas de distintas épocas que abogaron por un rescate de las culturas prehispánicas:

Si bien a comienzos del siglo XX se destacan Ricardo Rojas y Joaquín Torres García por sus trabajos referidos al arte de indígenas y mestizos, es en la década de 1960 que se percibe una fuerte y creciente curiosidad por la cultura y, en particular, por el arte de las poblaciones originarias de la actual Argentina. En esta revalorización de lo americano fueron de gran importancia, por una parte, los estudios y escritos del arqueólogo Alberto Rex González sobre el antiguo NOA y, por otra, las obras y textos de los artistas César Paternosto y Alejandro Puente (íd.).

4.5.2. Diseño

Según Keller, el criterio del diseño de la muestra propuso lo siguiente:

En arte originario trabajamos con Pérez Gollán directamente. Ahí nos peleamos con Pepe en el buen sentido, porque a nosotros desde el museo de Bellas Artes nos interesaba destacar el valor estético de las piezas. Pepe habilitó a trabajar con imágenes, de jaguares, y ese tipo de elementos apareció en la exhibición. La sala creo que tuvo colores: el gris acerado y el turquesa en relación a la oxidación de los metales. Ahí lo que quisimos hacer un poco es la sensación de un espacio medio laberíntico, compramos unos tubos de PVC (figura 98) pero sin hacer grandes divisiones a modo de que el espectador estuviera como recorriendo un ambiente, nuevamente natural, como si todo estuviera interconectado entre sí... no sé si hoy lo volvería hacer. Pero si por ejemplo al menhir le habíamos hecho una tarima y de alguna manera se podía recorrer 360°. Así y todo no buscábamos hacer una representación realista de un bosque o una selva. Lo que nos interesaba era generar una cuestión más sugestiva del espacio a través de la iluminación, del cambio de color, una situación de una pantalla que dinamiza la exposición, pero si hoy lo tendría que hacer lo haría de otra manera. Igual las piezas que eran claves de la colección seguían teniendo un lugar destacado⁵⁴.

De nuevo, como en *Arte precolombino andino*, hay una tensión entre la dimensión plástica-estética que se quiere sostener desde el diseño expositivo (una pieza que se puede recorrer 360°) y un guion curatorial más aferrado al discurso disciplinar de la arqueología.

La imagen ploteada que iniciaba el recorrido de la muestra fue una de las placas de bronce que Pérez Gollán había relacionado con el *Punchao* (figura 99), objeto perteneciente al Período de Integración y que, como señalamos en *Los señores del jaguar* (1997), era uno de los temas de investigación del arqueólogo e historiador.

El diseño espacial y la iluminación mantuvieron características similares a la muestra permanente: luz tenue y focal en las piezas, paredes en color negro (aunque hubo turquesa, poco) y vitrinas con pies negros o grises. Al respecto, en una nota en la revista *Ñ* titulada “Presencia del arte originario”, la investigadora, curadora y periodista especializada en arte contemporáneo latinoamericano y doctora en Historia del Arte Latinoamericano Mercedes Pérez Bergliaffa explicita: “*Chulengos, uturuncus y punchaos* se repiten dibujados sobre los objetos arqueológicos exhibidos en el MNBA. Traduciendo se podría decir: crías de guanacos, jaguares, objetos que remiten al culto de la deidad solar andina [...] cobran presencia en esta exhibición misteriosa, que se propone unir con algunos altibajos arte y arqueología” (Pérez Bergliaffa, 2009). Uno de los “altibajos” al que refiere la investigadora es el siguiente: “¿Qué percibe uno inmediatamente al ingresar en la exhibición? Primero y

⁵⁴ Entrevista realizada por la autora en julio de 2019.

ante todo, oscuridad. Quizás [...] para poder trasladar al público hacia cierto clima sagrado. Sin embargo, el negro utilizado en el diseño museográfico hace que se vuelva difícil no solo leer los textos ploteados y poder observar bien los objetos sino también adivinar algún recorrido” (íd.).

Así y todo, un aspecto que rescata la crítica es el material audiovisual a modo de contenido contextualizador: “También destaca el video que con una buena edición informa sobre los intercambios de todo tipo de bienes que se realizaban entre las distintas poblaciones” (íd.).

En la primera sección de la exposición, “El poblamiento”, de acuerdo al texto de sala y al igual que en la gacetilla, se informó que gracias a los estudios arqueológicos de la segunda mitad del siglo XX los límites de la historia argentina se extendieron 12 mil años antes. Se citó, entre otras, las investigaciones del sitio Piedra Museo, en Santa Cruz, en el cual se demostró que esas sociedades indígenas habían desarrollado un “complejo arte rupestre como expresión de su cosmovisión”, pero además un “refinado” uso de la tecnología, por el cual también se revelaban valores simbólicos y la construcción de una memoria colectiva. Otro sitio tomado como ejemplo de estas sociedades cazadoras- recolectoras fue la cueva de las Manos, en la cual “dejaron expresiones artísticas”. Lo que se verifica en el texto es una mixtura entre lo artístico y lo arqueológico. Con relación a este aparatado se exhibieron de un modo muy selecto y cuidado puntas de proyectil y puntas de piedras trabajadas (figura 100a), las cuales fueron acompañadas por fotos de excavaciones y otras de petroglifos, manos y pintura rupestre (figura 100b).

En la sección “El NOA”, como ya aludimos en otras muestras, la presentación de la región se realizó según el discurso arqueológico-histórico en cuanto a las diferentes áreas medioambientales y el aprovechamiento de esos diferentes recursos (cooperación, riego e intercambio) por parte de las sociedades prehispánicas (figura 101). Tanto la sección anterior como esta fueron acompañadas por mapas y audios.

El discurso que ordena la muestra no parte del análisis de las imágenes, sino que estas son excusas para hablar de la historia prehispánica del actual territorio argentino.

En el núcleo de la muestra, “Los metales”, desde la selección y su modo de exhibición “pareció” iniciarse una propuesta más centrada en las piezas. Un disco del

Período de Desarrollos Regionales inauguraba esta parte colocada en un dispositivo transparente en posición vertical, lo cual dejaba observar la pieza en ambas caras (figura 102a). El texto de sala señalaba el rol de la metalurgia como un “recurso” para expresar y “manipular” valores sociales, políticos y religiosos, así como el concepto de *poder* vinculado a la posesión de estos objetos. Luego el curador se adentró en elementos específicos de la imagen del *Punchao*: explicitó que, según algunas crónicas, en época incaica (siglo XII) en el Coricancha había una imagen vaciada en oro del *Punchao*, el señor del día, representado como figura humana y con los atributos del poder, sentado en una tiana y flanqueado por un felino y una serpiente. Las placas de bronce, según su hipótesis interpretativa (Pérez Gollán, 1986), representan al *Punchao*, ya que en ellas la figura humana se encuentra flanqueada por saurios y jaguares y, en algunos casos, aves. En relación con ello, en una vitrina triangular se presentaron tres piezas, dos discos y una placa (figura 102b), las cuales se consignaron como de la cultura aguada, Período de Integración Regional (600-1000 d. C.) En este caso y por tratarse de objetos estudiados en particular por el curador, aparece un mayor interés por la lectura iconográfica y la consideración de las piezas en su especificidad. Por la disposición e iluminación estas podían observarse en detalle y dos de ellas respondían a la imagen descrita por el curador, pero ningún cartel explicativo en la vitrina las ligaba de forma directa. Sin embargo, también se presentaron piezas en otros dispositivos que quedaron fuera del discurso interpretativo del texto de sala (discos, hachas [figura 102c] y una de las denominadas “campanas”).

En el siguiente apartado, denominado “Los antepasados”, se expusieron: un mortero, dos suplicantes, un menhir y dos vasos (figura 103). A cada una de las piezas le correspondió una vitrina de exposición. El texto de sala fue arqueológico: “Las tallas realizadas en piedra adquieren importancia en el contexto de las transformaciones sociales y los modos de organización política”. De nuevo se explica la pieza como reflejo pasivo de realidades socio-políticas.

En el mismo texto se aclaraba que el monolito o *huanca* como objeto sagrado representó a un antepasado importante del linaje y cada comunidad tenía varias *huancas* que representaban los ancestros que colonizaron el territorio, fundaron la aldea y cultivaron la tierra. Al abordar los “suplicantes”, nuevamente se desarrolla un análisis desde las piezas, dado que también estos materiales fueron estudiados en

particular por Pérez Gollán: “podían ser considerados objetos visuales y, a su vez, ser leídos como la narración de la genealogía, la historia del grupo y las transformaciones del paisaje: representaba no solo el doble del antepasado sino también la memoria del grupo”.

El siguiente núcleo fue “Los alucinógenos. De nuevo las piezas son excusas para hablar del ritual de transformación chamánica, omitiendo la cuestión del rol específico y no solo utilitario que estos objetos tienen en esos rituales.⁵⁵ En el texto de sala se facilitaban datos acerca de la planta y su medioambiente (yungas orientales entre la vertiente oriental de la cordillera de los Andes y las llanuras adyacentes) y sus efectos, enfatizando que: “El uso de estos alucinógenos es un elemento fundamental en el mundo simbólico andino [...] y de intercambio con otras regiones más allá de los límites naturales de crecimiento del árbol”.

En correlación con el tópico se exhibieron piezas de distintos períodos: pipas, morteros, vasos de cerámica y piedra, y tabletas de madera (figura 104a). Esta parte de la muestra fue acompañada por un video, un dibujo de la vaina del cebil, un indígena en el momento del consumo y un dibujo de Guamán Poma de Ayala de “El capítulo de los ídolos” en el cual se destaca la figura de un felino. Esto último produjo un efecto visual con la pieza en exhibición (figura 104b) y la perspectiva interpretativa del curador.

El texto de sala de la siguiente sección, “El poder”, se inició con la descripción de piezas específicas, los *keros*: “eran objetos de alto valor simbólico destinados a brindis ceremoniales. Estos rituales servían para establecer y renovar los lazos de sociabilidad comunitaria y para afianzar las obligaciones de reciprocidad en el ámbito del ejercicio del poder. Había *keros* de distintos materiales madera, cerámica, metal o piedra según fuera la posición social de su dueño”. Insistimos en señalar que la pieza se aborda desde su función práctico-utilitaria y como parte de la parafernalia propia de ciertas prácticas pero no se da cuenta de cómo cumple su rol en tanto objeto plástico. En este mismo sentido puede leerse el modo de encarar las relaciones entre el “arte” y la “ideología” en el texto de sala de la siguiente sección, “El poder 2”. Se señaló que en las sociedades del noroeste, debido a las

⁵⁵ Como ejemplo de este abordaje puede verse Bovisio (2012), donde la autora analiza la función metafórica de los vasos de piedra en contextos rituales a partir de las características plástico-iconográficas de dichas piezas.

desigualdades sociales, el arte adquirió “un fuerte carácter ideológico y que metales, tejidos y plumas se usaron para legitimar las diferencias sociales”. Esta última sección también estuvo centrada en mostrar la representación del curaca: “los vasos de cerámica modelados en forma de personajes sentados se pueden interpretar como la representación de señores o curacas: en el mundo andino solo los dignatarios o personajes con cierta jerarquía podían sentarse en una banca llamada tiana”.

Las piezas que se exhibieron en la sección “El poder” fueron morteros y vasos de piedra y cerámica de distintos períodos (figura 105a y 105b), muy vinculados a rasgos felínicos; sin embargo no se presentaron los *Keros* como piezas destacadas, como sí en los textos de sala. Esta falta de correlato entre el discurso y lo exhibido evidencia lo que señalamos acerca de que el guion no parte de las piezas sino que parte del “contexto” político-religioso y las piezas sirven para “ilustrarlo”.

En el “El poder 2” se expusieron: vasos, vasijas de grandes dimensiones, pucos, entre otras piezas, de la cultura aguada (figura 106a). Sin embargo, el énfasis en esta sección fue la imagen del curaca (figura 106b). En una vitrina aparte, un conjunto de piezas de diferentes períodos se exhibió como “ejemplos” de la “representación” de los curacas. Asimismo, se destacó una pieza en un dispositivo aparte por tener las características propias de la “representación del curaca” pero que, a diferencia del resto, estaba pintada en rojo y negro (figura 106c). Una vez más, las cualidades plásticas no son puestas en juego para avanzar en algún tipo de interpretación más allá de lo evidente.

La última sección, “Paisaje y Arqueología. La construcción del Estado nacional” (figura 107), fue la parte de la muestra que —como se anticipó desde la gacetilla— efectuaría un “análisis crítico” del proceso de modernización de la Argentina en la segunda mitad del siglo XIX. Esta sección refuerza la perspectiva adoptada para guionar la muestra. El texto de sala trató sobre la creación en la segunda mitad del siglo XIX de un Estado Moderno que, como tal, debió fundar un “arte propio”, y además escuelas, bibliotecas y museos. Dichas instituciones servirían para construir una memoria nacional que fuera patrimonio de la ciudadanía. Las sociedades aborígenes quedaron fuera del proyecto de la argentina moderna y capitalista. Para el pensamiento científicista y academicista de mediados del siglo XIX, los indígenas estaban de algún modo “mimetizados” con el paisaje. Es por ello que en esta parte de la muestra se exhibieron obras pictóricas de paisajes del siglo

XIX. A modo de contrapunto, un video mostraba imágenes de la cultura aguada y otro tipo de producciones prehispánicas. Esta sección se continuaba con una obra, *Arte constructivo* (1942), de Joaquín Torres García, puesta sola en una pared. En el mismo espacio pero en una pared opuesta se presentaron un óleo de César Paternosto, *Äpu II* (1986), y una pintura acrílica de Alejandro Punte, *Killakas* (1986). En medio de ello, en diálogo con las tres obras, dos vitrinas: una con textos emblemáticos de Rex González como *Arte precolombino de la Argentina* (1980), recortes de diarios, entre otros; y otra con *Calchaquí* (1897), de Adán Quiroga, fotos del antropólogo Herman Ten Kate, y *La restauración nacionalista* (1909), de Ricardo Rojas, entre otros materiales de los autores mencionados.

Respecto de la inclusión de estas obras y documentos en la muestra, acordamos con el planteo de la ya mencionada Pérez Bergliaffa:

... estamos hablando de una exhibición ambiciosa y compleja que se propone trasladar a un espacio museográfico, con clave curatorial y artística, temas teóricos ya de por sí difíciles de abordar [...]; la evidencia arqueológica [...] desde la tradición simbólica andina; las distintas posiciones teóricas en cuanto a los estudios americanos; la crítica por la construcción del pasado; y observar el papel de la memoria de “lo indígena” dentro del arte contemporáneo local. (Pérez Bergliaffa, 2009).

Podríamos afirmar que, más que temas difíciles, son demasiados puntos para tratar en una misma exposición.



Fig. 98. Vista general de la muestra en la cual se observan los tubos de PVC que menciona la diseñadora y la pantalla audiovisual. En primer plano: disco de bronce, santamariana, Período Tardío (1200-1535 d. C.). Colección MNBA (Núcleo “Los metales”). Detrás, el núcleo “Los antepasados”.



Fig. 99. Véase el color turquesa y hacia la izquierda la imagen de una de las placas del NOA, tema investigado por Pérez Gollán.



Fig. 100. Sección “El poblamiento”.
a. Puntas y piedras.



b. Imágenes de excavaciones y arte rupestre.



Figura 101. Sección “El NOA”.

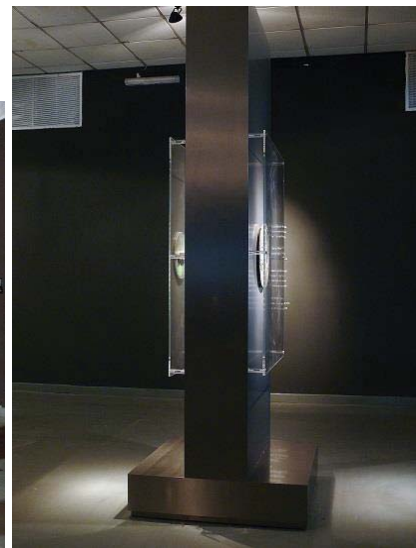


Fig. 102. Sección “Los metales”.

a. Disco de bronce. Santamariana. Período Tardío (1200-1535 d. C.). Colección MNBA.

Fig. 102b



De derecha a izquierda se ven un disco y dos placas. Las tres piezas pertenecen a la cultura aguada, Período de Integración Regional 600-1000 d. C., bronce, Colección Cancillería Argentina.



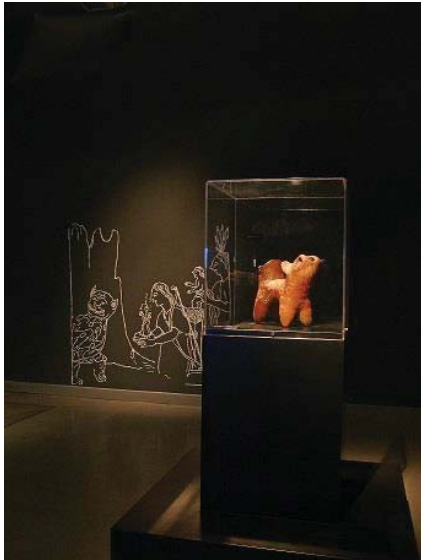
Fig. 102c. Hachas ceremoniales. Metal. Bronce. Aguada. Cancillería Argentina.



Fig. 103. Vista general de “Los antepasados”. Entre otras piezas se ven:
 - Piedra tallada, 69,9 x 21 cm. Cultura tafí. Período formativo 600 a. C.-600 d. C.
 - Escultura antropomorfa lítica en bulto, con mortero en la base superior. Catamarca. Período Temprano (0-550 d. C.). Colección MNBA.
 - Figura antropomorfa (Suplicante), piedra, 27 x 13,5 cm. Manufactura por piqueteado, abrasión y pulido. Período Temprano. Colección MNBA.



Fig. 104. Sección “Los alucinógenos”.
 a. Pieza del medio: Vaso zoomorfo que representa un felino. Cultura ciénaga (?). Catamarca, Período Temprano (0- 550 d. C.). Colección MNBA. Vasos zoomorfos de cerámica. Superficie externa pulida y pintada (rojo sobre ante). Valle de Hualfín. Catamarca. Cultura condorhuasi. Período Temprano (0-550 d. C.). Colección MNBA. Pipas y tabletas a modo de ejemplo de cómo se exhibieron.



Felino y dibujo de Guamán Poma de Ayala.

b.

Vaso zoomorfo. Cerámica. Cultura condorhuasi. Período Formativo (500 a. C.-600 d. C.). Colección Cancillería Argentina.

Fig. 105. Sección “El poder”



a. Vaso zoomorfo. Cerámica. Cultura aguada. Integración Regional 600-1000 d. C. Colección Cancillería Argentina.



b. Vasos zoomorfos. Cerámica. Cultura condorhuasi. Formativo. 500 a. C.-600 d. C. Colección Cancillería Argentina.



Fig. 106
a. Vista general de “El Poder 2” con imagen de Curaca en la pared negra del fondo tomado de Guamán Poma de Ayala.

b. Representaciones de curacas.



Fig. 106 c. Vaso antropomorfo de cerámica. Catamarca. Cultura condorhuasi. Período Temprano. 0-400 d. C. Colección MNBA.

Fig. 107. Sección “Arqueología y paisaje”.



Vista de la obra de Torres García.
Torres García, Joaquín. Arte constructivo. 1942. Óleo sobre tela, 98 x 78 cm. Marco: 100,5 x 80 x 2,2 cm. Colección MNBA.

Vista de vitrinas con documentos de Rex González y Ricardo Rojas, entre otros, y obras de Paternosto y Puente.
De derecha a izquierda:
Puente Alejandro, *Killakas*, 1986, acrílico sobre tela, 135 x 195 cm. Colección MNBA.
Paternosto, César, *Äpu II*, 1986, óleo.

Vista de paisajes, siglo XIX.

4.6. Arte en el lago Titikaka. La cerámica de la isla de Pariti

Fue una exposición que se desarrolló del 3 al 15 de noviembre de 2009 con una selección de 30 piezas del Museo Nacional de Arqueología (Munaraq) de Bolivia. Según el sitio web del MNBA, era la primera vez que se exponía este conjunto fuera de su país. La exhibición fue organizada por la representación diplomática boliviana en la Argentina y el Munaraq, en aquel momento bajo la dirección de Esteban Calisalla. El montaje estuvo a cargo del equipo técnico del MNBA, Mariana Rodríguez y Valeria Keller.

4.6.1. Guion curatorial

El folleto de la exhibición incluyó un texto de Alberto Petrina, en aquel momento director nacional de Patrimonio y Museos. En el texto “Territorio sagrado” aparece una vez más la idea de belleza como justificación para la presencia de estos objetos, poseedores de una “belleza exótica”, en un espacio destinado a la exhibición de “obras de arte”. A la vez se insiste en identificar el valor de las obras con la expresión de la cosmovisión —como si fuese privativo del arte prehispánico y no una condición propia de cualquier producción cultural—: “Si nos atenemos al canon estético de Occidente, siempre podremos obtener la visión de una belleza exótica arqueológica. Pero también podremos vislumbrar en estas formas otra cosmovisión y otros sentidos posibles” (MNBA, 2009b: 5).

Por otro lado, respondiendo a una perspectiva difusionista que dominó varias décadas la arqueología del NOA, se sostiene que la cultura de Tiwanaku fue la “cultura madre” de los pueblos prehispánicos de los Andes meridionales, desde Atacama hasta el Imperio wari. Y así también se la relaciona con el arte prehispánico del NOA: “el fulgor de su mágico prestigio [que llegó] a todo el NOA, pero el dios de los Dos cetros nunca rigió en forma directa a Condorhuasi, Ciénaga o Aguada: su poder verdadero residía en el distante y fascinador dominio” (í.d.).

Otro texto incluido en el folleto, que no lleva firma, repasa en la importancia mitológica del lago Titicaca y luego detalla las características del hallazgo. La primera parte refiere al mito del lago Titicaca: “La tradición oral de los Andes da cuenta [de] que el dios Wirakocha emergió de las aguas del lago para crear el plano terrenal (*Akapacha*), el celestial (*Alaipacha*) y [el] subterráneo (*Mancapacha*). Una

vez creado el universo talló en piedra al hombre y a la mujer” (íbid.: 3). Luego se explicitan detalles del hallazgo (tarea conjunta de arqueólogos bolivianos y finlandeses) y que se trata de un altar ceremonial en el que las piezas se encontraron quebradas junto con huesos de animales. A continuación, sin especificar por qué se diferenciaban de otro tipo de cerámicas u objetos, el folleto aclara que es “un repertorio morfológico prácticamente nuevo, dotado de una exquisita decoración plástica pintada e incisa que demuestra la pericia técnica” (íd.). Una vez más, el otro rasgo “distintivo” del arte prehispánico que sustenta su “valor”: la “pericia técnica”.

4.6.2. Diseño

En consonancia con la idea curatorial que ya había sido definida por el museo boliviano, se organizaron dos textos de sala: el de Tiwanaku y su importancia histórica, y otro sobre el hallazgo arqueológico. El título de la exposición, *Arte en el lago Titikaka: la cerámica de la isla de Pariti*, al igual que la selección de las piezas, respondió más a una perspectiva estético- artística.

Esta mixtura también se advierte en la invitación a la inauguración de la muestra (figura 108), que si bien lleva la impronta del título *Arte en el lago...*, el texto que lo acompaña remite al hallazgo.

Como ya apuntamos, la ambientación de la sala fue la misma que la muestra permanente: “La del lago Titikaka fue un poco más paquete, directamente se sacó la permanente y se colocó la temporaria”,⁵⁶ luz tenue, colores oscuros en las paredes y luz focal sobre los objetos y los textos.

Todas las piezas exhibidas fueron cerámicos (figura 109). En el folleto se explicita que algunas piezas conformaban pares y de ese modo se exhibieron (figura 110).

⁵⁶ Entrevista realizada por la autora.

Fig. 108



Texto de la invitación a la inauguración de la muestra: “En agosto de 2004, un grupo de arqueólogos bolivianos y finlandeses hicieron un notable hallazgo en la Isla Pariti del Lago Titikaka. Durante la excavación, se descubrió un sitio ceremonial con un importante hallazgo de cerámicas arqueológicas de la cultura arqueológica de Tiwanaku. La reconstrucción de las cerámicas sorprendió a los propios arqueólogos pues se encontraron con piezas hasta ahora inéditas en la literatura arqueológica boliviana y andina en general. Se trata de un repertorio morfológico prácticamente nuevo, dotado de una exquisita decoración plástica, patrones e iconos que demuestran la pertenencia de los alfareros tiwanakos y su alto grado estético. Su presentación en el Museo Nacional de Bellas Artes, es la primera que se efectúa fuera de Bolivia.

El Director del Museo Nacional de Bellas Artes, la Presidenta de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes y la Embajadora de Bolivia en Argentina, invitan a Ud. a la inauguración de la exposición **Arte en el lago Titikaka: la cerámica de la Isla de Pariti**, el 3 de noviembre a las 19:00. Avenida del Libertador 1473, Buenos Aires.



Fig. 109 Vistas de las distintas piezas exhibidas



Fig. 110



Cerámicas de Pariti, período V de Tiwanaku (980 d. C.-1025 d. C.). Colección Munarq, de Bolivia.

5. MUESTRAS EN LA FUNDACIÓN PROA

La FP es un centro de arte contemporáneo de carácter privado que cuenta con el apoyo permanente de Tenaris-Organización Techint (OT), líder mundial en la producción de tubos sin costura. Como institución artística, la FP se encuentra dedicada a la gestión del programa de cultura global de la OT.

El Centro fue fundado en 1996 en el barrio de La Boca, en la Ciudad de Buenos Aires, lugar emblemático para las artes en sus distintas manifestaciones: artes visuales, tango, teatro. Su sede es una casona de fachada italiana de finales del siglo XIX reacondicionada por el estudio de arquitectura italiano Caruso-Torricella.⁵⁷ En el caso de dos de las muestras provenientes de México que analizaremos, parte del montaje estuvo a cargo de ese estudio.

El programa anual de la FP está constituido por exhibiciones temporarias por medio de las cuales se apunta a la difusión de los grandes movimientos artísticos de los siglos XX y XXI a través de diferentes propuestas: fotografía, video, música electrónica, además de proyectos especiales. En las exposiciones que tuvieron sede en la Fundación han pasado artistas extranjeros, latinoamericanos y argentinos. En cuanto a las exhibiciones arqueológicas, por un lado, se vinculan con las bases fundacionales y las estrategias económicas de la empresa, ya que según la historia empresarial las primeras sedes de la OT fueron la de Tamsa en Veracruz, México, y Siderca en la Argentina. Por otro lado, apuntan a uno de los objetivos explícitos de la Fundación: impulsar “programas de educación y de intercambio con prestigiosas instituciones culturales” (<http://proa.org/esp/information-who-we-are.php>).

5.1. Caminos sagrados. Arte precolombino argentino

Esta exhibición se desarrolló entre marzo y abril de 1999. Para realizarla se organizó una comisión *ad hoc* integrada por el arqueólogo y director del Museo

⁵⁷ Caruso-Torricella Architetti fue fundado en Milán en 1993 por Giuseppe Caruso y Ágata Torricella, ambos graduados en Arquitectura del Politécnico de Milán. Dentro del rediseño de museos se encuentran el Schinkel Altes en Berlín y la Sala degli Ori del Museo Poldi Pezzoli en Milán. Con relación a la restauración y renovación de casas históricas se ocuparon del Museo de Arte Prehispánico en Veracruz, un auditorio y centro de capacitación en Pindamonhangaba (Brasil) y un Centro de I+D en Río de Janeiro. Entre los trabajos de dicho estudio se hallan diseños expositivos de muestras arqueológicas como *Les Etrusques et L'Europe*, *Art précolombien du Mexique* y *L'Europe au temps d'Ulysse* en el Grand Palais de París.

Chileno de Arte Precolombino, Carlos Aldunate del Solar, y los arqueólogos Alberto Rex González y José Antonio Pérez Gollán. También participó el equipo a cargo de la colección de arte de la propia Cancillería Argentina: la coordinadora general de la Comisión Asesora de Arte, la diplomática, coleccionista y curadora de arte May Lorenzo Alacalá;⁵⁸ la historiadora, curadora de la colección y docente universitaria Irma Arestizabal;⁵⁹ y el museólogo Jorge Cordonet. También colaboraron un equipo de asistentes del ME, los arqueólogos Lucas Pereyra Domingorena, Cecilia Fraga, Carolina Mann, Leticia Ariadna Martínez y María Dolores Tobías. En el catálogo se incluyó un texto de Guido Di Tella, en aquel momento canciller. Las fotos que nos permiten analizar y mostrar el diseño que tuvo la muestra fueron gentileza del Lic. Jorge Cordonet.

5.1.1. Guion curatorial y textos de catálogo

“Arte y arqueología del antiguo NOA” fue el texto de sala sin autoría explícita que inauguró la muestra. Primero se trata la cuestión de las categorías de obra de arte y belleza, y su aplicación en el contexto de las sociedades prehispánicas:

... la mayoría de las piezas que los occidentales vemos como bellas fueron hechas para cumplir con una o varias funciones: algunas para fines prácticos y cotidianos, mientras que otras se usaban en la esfera de lo simbólico [...]. El mensaje visual de los objetos prehispánicos admite múltiples lecturas; atuendos específicos identifican la posición social [...], ciertos materiales se asocian con el poder, determinados motivos hablan de la legitimidad que otorgan los antepasados o los colores están cargados de significado ideológico ninguno es excluyente y las combinaciones son múltiples.

Como se indicó en otra parte del trabajo, estas afirmaciones tienen más relación con una concepción de la disciplina arqueológica y antropológica según la cual los objetos son tratados bajo una misma categoría de artefactos.

Luego, el texto de sala y el catálogo continúan con planteos similares. Así, en su escrito para el catálogo “El arte precolombino”, Pérez Gollán se propone historiar

⁵⁸ Escritora y abogada. Uno de sus hitos de su trayectoria fue el impulso dado como directora entre los años 1986-1991 del Centro Cultural Brasil-Argentina en el consulado en Río de Janeiro.

⁵⁹ Profesora de Historia de la Universidad del Sur, Bahía Blanca. En el 2002 asumió en Roma el cargo de secretaria cultural del Instituto Ítalo-Latino Americano y fue curadora de arte latinoamericano para dicho instituto en la Bienal de Venecia de 2003, 2005 y 2007. Falleció en el 2009 en Roma.

la noción de arte precolombino, al cual considera “reciente” (Pérez Gollán, 2000b: 18). En este sentido rescata, de forma breve, las ideas de Ricardo Rojas y de los arquitectos Ángel Guido y Héctor Greslebin, Salvador Debenedetti y Alberto Rex González, aunque también menciona a otros investigadores (como se verá, será una mención cronológica o comentarios aislados). El texto —como es habitual en Pérez Gollán— comienza con un acápito de “Arte poética”, de Borges, donde se refiere la relación del arte como “espejo” de lo real.⁶⁰ El “espejo” del arte prehispánico parece ser el concepto de “primitivismo”: “A principios del siglo XX, el creciente interés por el denominado *primitivismo* entre la artística de Occidente fue conformando una nueva sensibilidad ante la cultura material de las sociedades indígenas de América” (ibíd.: 18). Cabe preguntarse: ¿quién se mira en ese espejo? La historia del arte de vanguardia está plagada de proyecciones en las que se ve en el arte primitivo los rasgos que la vanguardia instaura como propios:

Si bien los surrealistas reintroducen el arte primitivo en la etnología, tal como lo evidencia la presencia en las diversas publicaciones surrealistas de artículos antropológicos, también es cierto que en la reivindicación de este arte proyectaron sus propias intenciones. La experiencia de Breton en Haití y luego en México, así como la de Artaud entre los tarahumaras, sumadas al interés tanto por las teorías freudianas como por la magia y la alquimia, llevaron al surrealismo a ubicar al arte de África y Oceanía en el contexto más amplio de lo “fantástico” que expresaba contenidos latentes (inconscientes), objetivo anhelado por los artistas (Bovisio, 1999: 5).

Así también Pérez Gollán señala que “para el pensamiento occidental no era fácil imaginar el lugar del arte americano en la secuencia universal del Progreso” (Pérez Gollán, 2000: 18) y cita al conservador y jefe de Pinturas y Dibujos del Louvre Germain Bazin, que en su libro de los años 50 afirmaba: “Las culturas que florecieron en el litoral americano del océano Pacífico antes de la conquista europea eran históricamente contemporáneas con nuestra era cristiana, y sin embargo permanecieron esclavizadas a la mentalidad primitiva más que las antiguas civilizaciones de Egipto y Mesopotamia” (Bazin, 1962[1958], citado en Pérez Gollán, 2000: 18).

⁶⁰ A veces en las tardes una cara / nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser ese espejo / que nos revela nuestra propia cara”.

Otra variable que para el historiador y arqueólogo argentino intervino en esta “valoración” de piezas arqueológicas y etnográficas provino del mercado: la atracción por estos objetos generó un mercado internacional de arte primitivo en el que “los bienes arqueológicos americanos se transformaron en mercancías de lujo, cuyo valor estaba dado por el interés estético de los compradores” (íd.).

Otro eje son las exposiciones internacionales que signadas por el criterio de “belleza” exhibieron piezas prehispánicas y ayudaron a la difusión de estos objetos entre la vanguardia europea: las dos más importantes son la del Burlington Fine Arts Club de Londres⁶¹ (1920), y ocho años después *Les arts anciens de l’Amérique* (1928). Esta última para Pérez Gollán es la que inicia la verdadera difusión del arte americano antiguo, ligado a la noción de arte primitivo. Sobre la muestra de 1928 en París afirma: “allí era posible admirar el estadio de civilización alcanzado por los pueblos de América [...] por la sola evolución de sus facultades creadoras” (íd.). Asocia así el estadio avanzado de una sociedad con lo “creativo”.

En el texto de sala también se reseña además el periplo valorativo del arte prehispánico del NOA a la luz no solo de la categoría de arte primitivo sino de otra concepción que circuló y todavía circula para denominar al arte prehispánico: la de “arte indígena” (ya en 1903 Leopoldo Lugones la utiliza en su famoso artículo sobre pinturas rupestres del cerro Colorado en Córdoba publicado en *La Nación*).

Volviendo al escrito de Pérez Gollán, una figura importante fue Ricardo Rojas, quien en el contexto de una modernización económica a fines del siglo XIX y con la incorporación masiva de inmigrantes, considera el pasado artístico aborígen como uno de los fundamentos para “incorporar a los inmigrantes y sus descendientes a la colectividad nacional” (íd.). En la reseña historiográfica se da cuenta de la importancia de *Eurindia* (1924) —donde Rojas explica que como un péndulo entre indianismo y exotismo (“exotismo” en este caso dado por los inmigrantes) la oposición superada es un ciclo de argentinidad, y de este modo halla en el pasado artístico indígena una fuente para el proyecto de nación— y del *Silabario de la decoración americana* (1930), y del proyecto de la Escuela de Arte Indígena de la

⁶¹ El Burlington Fine Arts Club (BFAC) fue un club de caballeros de Londres para artistas y coleccionistas de arte. Establecido en 1866, fue disuelto en 1952, tras declararse en quiebra el año anterior. A diferencia de otros clubes de caballeros de la época, como el Athenaeum o el Garrick, que también mostraban cierto interés en las artes —y contaban con numerosos socios de las distintas artes— y eran más bien lugares de encuentro entre sus socios, el BFAC pretendía convertirse en un lugar para la exposición de obras de arte.

Universidad Nacional de Tucumán donde quiso concretar su propuesta. Se menciona también la amplia repercusión del pensamiento de Rojas en la arquitectura, en el movimiento *neocolonial* de Ángel Guido y en Héctor Greslebein, con repercusión continental incluso en los EE. UU. Otras figuras referidas son León Pagano (1937) y Romualdo Brughetti (1963, 1964), puesto que incluyen al “arte indígena en el patrimonio cultural del país” (ibíd.: 20); Eduardo Schiaffino y su libro *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)* (1933), donde reconoce la existencia de tres grandes núcleos del arte precolombino: Tiwanaku, Cuzco y México; finalmente se destaca la figura de Alberto Rex González y sus “aportes fundacionales” a través de sus obras *Arte, estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y anatómicas del NOA* (1974) y *Arte precolombino en la Argentina. Introducción a su historia cultural* (1977). De este último libro se subraya su empeño en instaurar “una verdadera semiología arqueológica” (id.).

Por último, como ya lo había hecho en muestras anteriores, Pérez Gollán incluye su propia investigación con fuentes históricas y arqueológicas sobre la interpretación de la iconografía de las placas de bronce en relación a la deidad solar andina, el *Punchao*.

Guido Di Tella, en su escrito para el catálogo, al igual que el texto de sala inaugural y el escrito de Pérez Gollán, justifica la inclusión del arte prehispánico en el campo del arte gracias al rescate de las vanguardias del siglo XX, las cuales rompieron la asociación entre los binomios arte-belleza, arte-naturaleza, arte-representación y comenzaron a valorar las piezas prehispánicas como “arte primitivo” (Di Tella, 2000: 11). Esta impugnación de la “belleza” por parte de los artistas vanguardistas se apoya en el aspecto formal de la representación: “Aquellos artistas [...] percibieron muy rápidamente que sus experimentaciones en el campo de la abstracción no eran novedosas” (id.). Y es, para el funcionario, por este “diálogo representación-abstracción” (id.) que es factible vincular el arte prehispánico con el arte contemporáneo. Entre los artistas que se incluirían en el arte contemporáneo se mencionan a Xul Solar, Torres García, Puente y Paternosto.

Por su parte, Alberto Rex González celebra la adquisición hecha por la Cancillería debido al deterioro del patrimonio cultural con relación al saqueo, la exportación ilegal y la venta fuera de la Argentina de piezas arqueológicas. Para el arqueólogo argentino, las colecciones argentinas y en este caso puntal la de Francisco

Hirsch marca un interés por el Período Temprano y los objetos de metal. Sobre el metal sugiere que su importancia ya fue subrayada por Ambrosetti en su artículo “El bronce en la región calchaquí” (1909) y, desde el punto de vista técnico, por la investigación de Abel Sánchez Díaz⁶² en *Aleaciones: el bronce calchaquí* (1909). Finalmente, González enfatiza la doble condición de las piezas: “Tanto desde el punto de vista estético como arqueológico, la colección Hirsch es importante en su conjunto” (González, 2000: 13). El arqueólogo plantea la existencia de este doble valor desde una perspectiva acorde con la planteada por Benedetti en los años 30.⁶³

Por su parte, Irma Arestizábal elogia la adquisición por parte de la Cancillería de dicha colección que abre un “nueva vertiente”, ya que se suma a la colección de arte contemporáneo de la cancillería⁶⁴ con el arribo de obras que son parte de nuestras raíces y asume la responsabilidad de catalogarlas, conservarlas y divulgarlas para su conocimiento. Dos textos de Pérez Gollán cierran la parte de escritos del catálogo: “El mundo andino” y “El noroeste argentino”. Similares a aquellos que realizó para *Los señores del jaguar* (ME) y *2000 de arte precolombino. Las colecciones del ME en el MIFB*, en ambos se sostienen perspectivas histórico-arqueológicas, donde lo “artístico” se circunscribe a lo descriptivo formal y al concepto de *estilo* para la cerámica.

5.1.2. Diseño

El Diseño estuvo a cargo de Pérez Gollán junto al Departamento de Diseño de Fundación Proa a cargo, en aquel momento, de Guillermo Goldschmidt⁶⁵.

⁶² En 1904 se recibió de farmacéutico, título otorgado por la Facultad de Medicina y en 1909, en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, se graduó como Dr. en Química. Con el padrinazgo del Dr. en Química, E. Herrero Ducloux concretó su tesis *El bronce calchaquí*. El material arqueológico procedía fundamentalmente del Museo Nacional de La Plata, donde cumplió tareas de prosecretario entre 1908 y 1910. Fue docente en el Museo de La Plata, en la Facultad de Ciencias Naturales y en la Facultad de Química y Farmacia de la Universidad de La Plata.

⁶³ Respecto de la persistencia de la dicotomía en el discurso académico véase: Bovisio, María Alba (2008). *De imágenes y misterios: el problema de la interpretación del “arte” prehispánico*. Tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. MS.

⁶⁴ La colección de Cancillería cuenta con obras de Antonio Berni, Pablo Curatella Manes, Lino Enea Spilimbergo, Roberto Matta, entre otros. Véase: <https://www.cancilleria.gob.ar/es/institucional/patrimonio/palacio-san-martin>.

⁶⁵ Diseñador Industrial (UBA). Actual Gerente del Departamento de Diseño y Publicaciones de la Fundación Proa. Coordinador de actividades, programas, cursos y talleres de cine en el museo.

Sobre los ejes temáticos y el porqué del título, Pérez Gollán afirma:

La exhibición de Proa fue imaginada como un conjunto artístico cuya coherencia estaba dada por [...] los temas medulares de la civilización andina: la imagen del jaguar (*uturuncu*) como metáfora del dios solar, el culto a los antepasados y el consumo de plantas alucinógenas para entrar en comunicación con los seres sagrados [...], la antigua práctica de las caravanas de llamas [...] difundía ideas y bienes en un dilatado espacio geográfico: de allí el título de *Caminos sagrados* para la exposición. (Pérez Gollán, 2000: 17).

El título se plantea desde una perspectiva socio-económica que tiene relación con el camino como medio de “intercambio” entre estas sociedades, y a través de los cuales se difundían ideas y bienes. Empero, se señala que la perspectiva es “artística”, sin que quede claro cómo se define dicha perspectiva, pero se puede inferir que se asocia a la de “criterio estético” asimilado a la “belleza” de las piezas, en un sentido muy similar al que uso Debenedetti cuando eligió las piezas incluidas en la muestra sobre NOA de 1930.

Otro criterio que ya indicamos propuesto por el guion curatorial y los textos de sala fue el de arte primitivo. Este se reforzó en el diseño de la exhibición, con un proyector de diapositivas que al final del recorrido ponía en “evidencia” las “similitudes” entre obras prehispánicas y obras contemporáneas.

Si bien los núcleos temáticos propuestos por Pérez Gollán daban cuenta de la historia de las piezas mostradas (la imagen de jaguar, el culto a los antepasados y el consumo ritual de alucinógenos), el criterio que prevaleció en el diseño fue el de la materialidad (figuras 111a, b, c, d): cerámica, piedra y metal. A cada una se le asignó un color, lo que subrayaba la construcción de estos núcleos centrados en la materialidad, dimensión que no aparecía referida ni en el guion curatorial ni en los textos de catálogo. Para la nomenclatura de las piezas se optó por un tipo de cartel apartado de las vitrinas en las que por número el visitante podía ir ubicando las piezas (figura 112). Esta elección y los fondos de colores sustentaron una percepción de las piezas continuas, sin interrumpirlas con carteles, y así se destacó la presencia de las piezas en sí, lo que es coherente con la noción de “perceptiva artística” y/o estética asociada a poner en valor la “belleza” de los objetos.

Las tensiones y los desajustes entre textos académicos (centrados en el discurso arqueológico) y el diseño (discurso estético) ponen en evidencia la imposibilidad de conciliar el discurso “artístico” y el “científico”.

Como venimos observando en las distintas muestras, en los textos de sala sobre las piezas se encontraban este tipo de afirmaciones: “Los artistas crearon vasos que copiaban elementos de la realidad o bien imaginaban seres de fantasía que combinaban rasgos anatómicos de diferentes especies. Probablemente estas representaciones fantásticas eran producto de las visiones provocadas por los alucinógenos”.

Fig. 111

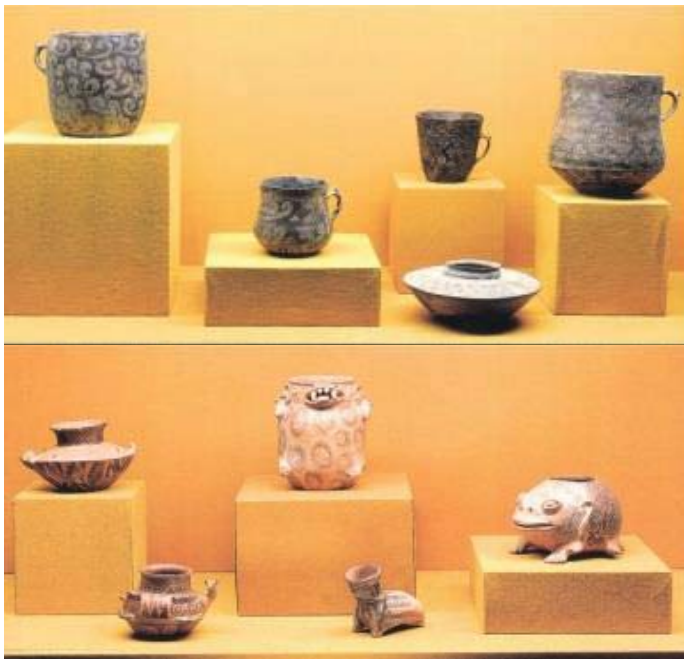


a. Cerámicas vaquerías, condorhuasi y candelaria. La imagen es de cerámicas: vaquerías y condorhuasis. Período Formativo 500 a.C.-600 d. C. Cerámica. Colección Cancillería Argentina.

b. Sección “El mundo de la piedra”.
Pipas, morteros y esculturas zoomorfas. Período Formativo. 500 a. C.-600 d. C. Piedra. Colección Cancillería Argentina.

Máscaras. Período Formativo. 500 a. C.-600 d. C. Piedra. Colección Cancillería Argentina.

c. Sección “Metalurgia”. Hachas, discos y las denominadas “manoplas”. Período de Desarrollos Regionales. 1000-1470 d. C. Bronce. Colección Cancillería Argentina.



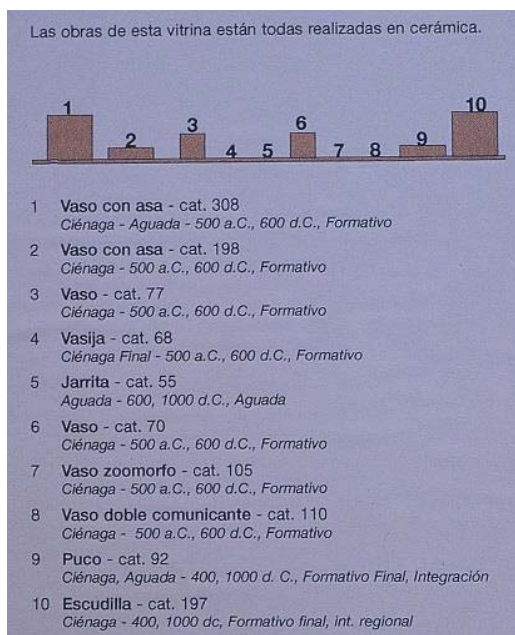
111d. Arriba: Cerámicas ciénaga. Período Formativo final. 400-600 d. C. Colección Cancillería Argentina.

Abajo: Cerámicas aguadas. Período de Integración. 600-1000 d. C. Colección Cancillería Argentina.



111e. Cerámicas de Belén y Santa María. Período de Desarrollos Regionales. 1000-1470 d. C. Colección Cancillería Argentina.

Fig. 112. Cartel de referencia para las obras



5.2. La magia de la risa y el juego en el arte prehispánico de Veracruz, México

Fue una muestra que se desarrolló de abril a junio de 2004. El curador fue el director del Museo de Antropología de Xalapa, el antropólogo Rubén B. Morante López,⁶⁶ y el curador invitado fue Pérez Gollán. El diseño expositivo estuvo a cargo de Caruso-Torricella.

5.2.1. Guion curatorial y textos del catálogo

El catálogo incluyó cuatro escritos: a modo de presentación institucional, el de la presidenta y socia fundadora de la FP Adriana Rosenberg,⁶⁷ uno de Pérez Gollán, “Una cabeza olmeca en Buenos Aires: opciones del patrimonio”; y dos de Morante López, “Las culturas prehispánicas de la costa del golfo de México” y “Magia de la risa y el juego en el Veracruz prehispánico”.

El texto de Rosenberg categoriza las piezas como “artísticas” por una “‘belleza’ que por sí misma cautiva, y desde ese momento pasan a formar parte de nuestro mundo y del arte universal” (Rosenberg, 2004: 11). Nuevamente aparece la noción de lo “artístico” aplicada a las piezas y como criterio que justifica la presencia de esos objetos en ese espacio. La mirada de la directora de la FP se inscribe en una perspectiva estetizante y universalista que entiende que existe una dimensión universal y trascendente del arte representada por la belleza “que cautiva” en todo tiempo y lugar. El problema con esta perspectiva es que no tiene en cuenta que las cualidades artísticas que serían universales fueron definidas históricamente a partir de los desarrollos del arte occidental (Pasztor, 2005; Paternosto, 2001).

En cuanto a la curaduría y el diseño, Rosenberg alude al “desafío” del curador de una exposición que abarque tantos siglos de expresiones artísticas, cuestión que el

⁶⁶ Doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México, y magíster en Historia y Etnohistoria por la ENAH. Docente investigador en la Universidad de Veracruz en las cátedras de la Licenciatura en Historia, Geografía, Administración, Contaduría, Enfermería y Antropología. Ha dirigido varios proyectos de investigación financiados por Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt).

⁶⁷ Desde 1996 hasta la actualidad se encuentra a cargo del diseño y la programación de exhibiciones, las actividades culturales y el fondo editorial de la FP. Se desempeñó como curadora para el envío argentino en la cuarta Bienal del Mercosur en Porto Alegre en 2003 y fue designada por la Dirección General de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina como curadora para la 51.ª Exposición de Arte Internacional de la Bienal de Venecia, donde presentó al artista Jorge Macchi. Estudió y trabajó junto a Jorge Romero Brest, con quien fundó la Editorial Rosenberg-Rita Editores.

especialista logra eligiendo la risa como nexos, mientras que el montaje logra propiciar: “la atmósfera de incógnita y silencio, levedad y espesor que imponen las imágenes y sus sonrisas” (í.d.). Pareciera que la risa-sonrisa sería un gesto universal, atemporal, al igual que la belleza. Cabe hacer notar que en ninguna parte del catálogo o de los textos de sala se aclara por qué se considera que el gesto de las figuras es una risa o una sonrisa, más allá de la denominación convencional que le dieron los arqueólogos (“figuras sonrientes”).

El escrito de Pérez Gollán comienza con un acápite de Octavio Paz referido al concepto de obra de arte: “Lo que llamamos ‘obra de arte’ —designación equívoca sobre todo aplicada a las obras de las civilizaciones antiguas— no es tal sino una configuración de signos. Cada espectador combina esos signos de una manera distinta y cada combinación emite un significado diferente” (Octavio Paz, 1994, citado en Pérez Gollán, 2004: 17). Pese a que la cita da cuenta del problema de aplicar el concepto de arte a “las obras de las civilizaciones antiguas”, el énfasis no está en ese debate sino en la historia del descubrimiento de la cabeza colosal olmeca que se expuso en la exhibición, los devenires de su estudio⁶⁸ y del resto de las 17 cabezas conocidas (10 de San Lorenzo, 4 de La Venta, 2 de tres Zapotes y una de Cobata), sus características materiales y tecnológicas⁶⁹ y la definición de la sociedad en la que fueron producidas.⁷⁰

Pérez Gollán rescata la figura del artista Miguel Covarrubias, quien entre los años 40 y 50 revaloriza desde la “perspectiva artística” dichas esculturas en su libro *El sur de México* (1946): “... una raza misteriosa de extraordinarios artistas vivió desde tiempos muy antiguos [...]. Por todas partes hay tesoros arqueológicos que yacen ocultos en la selva [...] Esta cultura [...] parece haber sido la raíz, el origen de culturas posteriores y mejor conocidas: maya, totonaca, zapoteca, etc.” (Covarrubias, 1946, citado en *ibíd.*: 20).

⁶⁸ Fue hallada en 1982 por un campesino, José Melgar, de manera casual en San Lorenzo, Veracruz, y fue el antropólogo Mathew Stirling quien inició las investigaciones arqueológicas sistemáticas.

⁶⁹ Las materias primas se traían de lugares distantes: la piedra verde (jade, jadeíta, serpentina) del estado actual de Guerrero, México o de Guatemala; la roca volcánica (La Venta), el basalto (Tres Zapotes y Cobata), y andesita (la de San Lorenzo) provienen de lugares de más de 100 km de distancia.

⁷⁰ Hacia el año 1200 a. C. surge un tipo de sociedad en la que la desigualdad se vuelve hereditaria, y con ello la circulación de bienes de lujo permite afianzar el prestigio de las elites. En este sentido, el autor vincula las cabezas colosales con representaciones de los jefes o señores con los atributos del poder, los antepasados transformados en piedra (Pérez Gollán, 2004).

Para finalizar, el historiador y arqueólogo, reiterando la operación de reivindicación de la condición de “obras de arte” de los objetos prehispánicos por su similitud con el arte contemporáneo ensayada en la muestra anterior, advierte que más allá de lo arqueológico (de nuevo la dicotomía valor “artístico” vs. “valor científico”), la cabeza olmeca expuesta en un edificio de fines del siglo XIX que funciona como un centro de arte en el siglo XXI “cobra sentido dentro de las categorías de arte moderno y aparece como antecedentes de Botero o de las esculturas del argentino Claudio Barragán; así en Buenos Aires, la cabeza 9 se convierte en nuestra contemporánea (ibíd.: 26).

Pero el autor agrega otra posible reivindicación que reviste una importancia capital a la hora de analizar el “valor” concedido a los objetos prehispánicos: “Sin embargo, si se la exhibe en el contexto de la museografía nacionalista del SXX, anuncia —desde su monumentalidad precolombina— la emancipación del campesinado y apuntala la identidad del Estado nacional. Todas son, al fin de cuenta, opciones del patrimonio: válidas en la medida que cada contexto crea su observador y configura significados (ibíd.: 26). En este sentido, las cabezas colosales son valoradas como antecedentes del arte moderno o como estandartes de una identidad nacional. Al respecto, Carlos Molina en “Fernando Gamboa y su particular versión de México” explicita los modos en que las obras prehispánicas fueron consideradas durante los siglos XIX y XX en México:

Durante el siglo XIX, la construcción de la identidad nacional se había hecho a partir de la consolidación de instituciones, del reclamo de hegemonía frente a intereses extranjeros y mediante la escritura de una historia patria. Es en esta última modalidad como la conservación del patrimonio artístico sirve de ilustración al relato nacional propuesto y resulta el vehículo idóneo para su transmisión al pueblo mexicano. Poco después de la independencia, el primer Congreso decreta la formación de un museo nacional. Los objetos que conformarían dicha colección habrían de ser de dos clases fundamentalmente: vestigios arqueológicos del supuesto y glorioso pasado nacional y un conjunto de artes plásticas equiparable a la de los países considerados más civilizados por entonces. La estrategia siguió siendo la misma a lo largo de todo el siglo XX (Molina, 2005: 120).

El primer texto del curador de la muestra, Morante López, trata desde una perspectiva histórica y arqueológica aspectos cronológicos, sociales y económicos de la cultura olmeca y asegura que “desde el punto de vista estético” produjo las obras

más tempranas y perfectas en Mesoamérica. El segundo texto del curador es el que presenta la perspectiva de la muestra: la representación de la risa en piezas que la arqueología designa como figurillas o caritas sonrientes (figura 113). En distintos pasajes del texto, Morante López alude a cuestiones de la cosmovisión y la ligazón, por ejemplo, con los tocados de las piezas que “muestran una gran diversidad de motivos en los cuales se plasma un mensaje relacionado con la visión del mundo y la religiosidad del antiguo pueblo” (Morante López, 2004: 37) (Figura 114); se refiere también a una dimensión “lúdica” por medio de la presencia en los hallazgos de “juguetes y objetos que recrean escenas de personajes que juegan” (íd.) (Figura 115). Vemos aquí las mismas operaciones con respecto a los conceptos propios de Occidente, en este caso, en relación con el juego.

La perspectiva del escrito es arqueológica, ya que el eje que va guiando el texto son los diferentes hallazgos y avances en la disciplina sobre el tema. Así, el curador asegura que, a pesar de la variedad de esculturas que dejaron otras culturas mesoamericanas, en ninguna de ellas se encuentra “una representación clara y evidente de la risa, en la mayoría se observan gestos de seriedad, agresividad, dolor” (ibíd.: 40). Al respecto se puede pensar que, por un lado, se está considerando la imagen como un dato que refleja una realidad fáctica, y por otro, que de forma atemporal y acultural se establece una asociación de la “risa” con lo festivo.

El relato histórico de los hallazgos se inicia citando a Ann Cyphers (1995), quien destaca de la cabeza Colosal 9 de San Lorenzo (1200-900 a. C.) unas arrugas producidas por la sonrisa y la comisura de los labios hacia arriba, y que más tarde se labró, con similar expresión, la cabeza “sonriente” (monumento 2) de La Venta. Los olmecas realizaron pequeñas esculturas en jade, dos de las cuales “son máscaras que esbozan una ligera sonrisa” (ibíd.: 39). Siglos después, en el Período Clásico, aparecerán en la misma región dichas “evidencias plásticas de la risa”, ya no en piedra sino en cerámica (ibíd.: 40). También se menciona a Adolfo Medellín, quien, a principios de 1950, ya daba cuenta de un centenar de este tipo de cerámicas en esa región, las cuales trasladó al museo de Xalapa. En 1972, Torres y su equipo encontraron en el sitio arqueológico El Zapotal decenas de entierros secundarios acompañados de dichos objetos de alfarería. De acuerdo a los distintos hallazgos, si bien la mayoría pertenecen al Período Clásico, el apogeo en cuanto a cantidad y calidad se ubica en el clásico tardío (600 al 900 d. C.). En El Zapotal también se

encontraron de mayor tamaño y con diversas posiciones las figurillas sonrientes: “A pesar de que fueron hechas con moldes, se trató de dotarlas de individualidad mediante la aplicación de ornatos por pastillaje, esgrafiado y pintura que incorpora a los colores tradicionales (rojo y blanco) el amarillo y el azul maya” (ibíd.: 46).

Sobre la denominación de “sonrientes”, Morante López aclara que varios autores las designaron como “caritas sonrientes” (Melgarejo, 1943) o “figuras, caritas y máscaras risueñas” (Westheim, Kubler y Planchart); él opta por “figuras sonriente” o solo “sonrientes”, ya que el nombre de “caritas” o “máscaras” corresponde a un período en que se pensaba que las figuras sonrientes se hacían sin cuerpo; sin embargo esta práctica tenía más vinculación con la técnica de hacer cabeza y cuerpo por separado, o con el “matado ritual” para impedir su reutilización (ibíd.: 43).

El periodista Luis Bruschtein,⁷¹ en una nota publicada en el suplemento *Radar de Página/12*, señaló en tono jocoso el problema de la identificación que se hacía entre la imagen de las figurillas y de la cabeza olmeca con la representación de la realidad:

La cuestión es que los refinados ceramistas de El Zapotal se convirtieron en un verdadero intrínquilis para los antropólogos del siglo XXI, descolocados por tanta sonrisa antiquísima. Las figuritas se matan de la risa y los antropólogos se rompen la cabeza tratando de averiguar por qué. Es evidente que los olmecas de El Zapotal decidieron conspirar contra sus descubridores del futuro, porque en casi ninguna otra región de la antigüedad, cualquiera sea el continente, los artistas hicieron sonreír a sus creaciones. Casi todas han pasado a la posteridad dormilona o solemne. Y acá hay sonrisas para todos los gustos. Está el personaje burlón, el de la sonrisa pícara, el del gesto sobrador, la mujer divertida y juguetona, el gordo satisfecho con hoyuelos en las mejillas y el maléfico de sonrisa ratonesca. No es la sonrisa de sello multiplicable del *smile* de Internet, sino el lenguaje complejo de la sonrisa llena de sugerencias y de intenciones, de complicidad o astucia de plenitud y felicidad. Las estatuillas tienen personalidad y un extraño soplo de vida. Los antropólogos sospechan que para los olmecas la sonrisa tenía un significado distinto al que le endilgan los tiempos modernos. Es otra clase de sonrisa: un contenido que se desvió cuando ellos desaparecieron en los pantanos y las selvas de Veracruz y se llevaron el sentido. ¿De qué se ríen los olmecas? Nadie puede responder a esa pregunta (Bruschtein, 2014).

⁷¹ Periodista argentino, subdirector del diario *Página/12*. Vivió exiliado en México luego de la desaparición forzada de sus tres hermanos y su padre. Es hijo de Laura Bonaparte, una de las fundadoras de la organización Madres de Plaza de Mayo.

Como el problema de la risa no es el más eficaz desde la mirada arqueológica que busca clasificar, entonces a lo que acude Morante López es a las deformaciones que aparecen “representadas”: deformaciones craneanas —tabular oblicua y tabular erecta—, modificación dentaria tratando de destacar los dientes centrales; sumados a los distintos tocados (lisos con perforaciones; con mechones; con entrelaces geométrico lateral, con vírgulas; etc.) y las vestimentas (maxtlatl o taparrabo, y faja para hombres; y faldas, enredos, huipil o túnica y quechquemitl o blusa abierta para mujeres) (Figura 104).

En el apartado titulado “Retrato o estereotipos físicos” es en el cual queda explícito de qué modo se interpelan tanto la cabeza olmeca como las figurillas: en una tensión entre lo convencional y lo individual. Sin embargo, es dudoso el uso del término “retrato”, ya que corresponde más bien a un contexto específico de la historia del arte occidental:

... cobra un papel fundamental del estereotipo físico lo cumple la deformación craneana y la deformación dentaria. Se trata sin duda de estereotipos físicos que se relacionaban con una idea muy particular de belleza. Hay figuras que denotan un gran individualismo lo que llevó suponer a algunos estudiosos como Spinden (1922) a considerarlas retratos [...]. Sin embargo, las subsecuentes exploraciones sacaron a la luz talleres completos donde se las fabricaba con moldes. Dentro de esa repetición encontramos muchos tipos físicos diferentes, aunque siempre correspondientes a un mismo patrón. Algunos artistas trataron de diferenciar su obra añadiendo elementos personales [...] mediante aplicaciones de pastillajes en los atavíos y en la pintura del cuerpo y del rostro (Morante López, 2004: 52).

Otro argumento a favor de por qué la idea de retrato no sería adecuada son las hipótesis respecto de si las figurillas son hombres, dioses u hombres-dioses. Doris Heyden afirma que “las sonrientes representaban semejanzas de los dioses más que a los dioses mismos” (Heyden, 1970: 52). Algunas se encuentran inmersas en escenas de la vida diaria, y en otros casos hay referencias a divinidades como Tlaloc y Xipe Totec.

Unos últimos párrafos están dedicados al planteo de la relación entre muerte, juego y risa. Para Sotelo (2002) el dios de los muertos entre los mayas, Cizín, y Mictlantecuhtli en México, en algunos códices como el *Madrid* aparece con cascabeles que se encontraron en algunas sonrientes. Otra fuente como el *Popol Vuh* menciona a los señores del lugar de los muertos sonriendo. Concluimos que el

abordaje posible de análisis está marcado por la perspectiva arqueológica, que encuentra en las imágenes datos que “reflejan” a los hombres de las sociedades productoras de esas imágenes o a sus dioses.

5.2.2. Diseño

El diseño y ambientación de la muestra, al igual que la siguiente exhibición, *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico* (2010), se presentaron bajo la premisa del “cubo blanco”. El antropólogo social Karp y el artista Wilson afirman: “The white cube had a way of affecting you: it looked cold, it looked sort of scientific” (Karp y Wilson, 1996: 253). Esta perspectiva científica, coherente con el guion curatorial, quedó subrayada también porque en el primer piso se expusieron fotos y textos de cómo fueron los hallazgos de las cabezas olmecas (figura 116a y b). En la planta baja se expusieron las piezas, y la obra que inauguró la muestra fue la cabeza colosal de San Lorenzo (figura 117).

Como se observa en la imagen, hay un contraste notorio entre la escultura monumental y las pequeñas figurillas. No obstante, cuestiones como la incidencia de la escala en la relación del “espectador”, del pasado y del presente, con respecto a la pieza, el rol específico de la materialidad, los contextos de circulación de las piezas, su emplazamiento, vale decir, cuestiones que hacen al análisis del rol de los objetos en sus contextos de uso y circulación en relación con sus características intrínsecas, están completamente ausentes en los análisis del catálogo.

Fig. 113

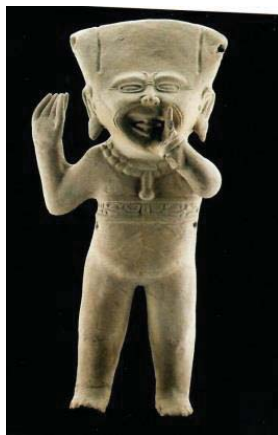


Fig. 114

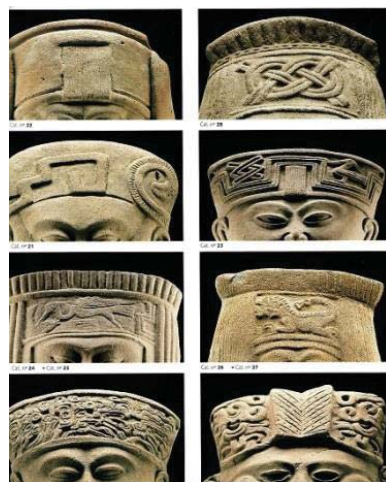


Fig. 115



Figura sonriente. Tocados (FP, 2004: 49).
Nopiloa. Centro de Veracruz. 600-900 d. C.
Cerámica. inv.n.pj 4399.
(FP, 2004: 110).

Juguete zoomorfo. Pánuco.
Centro de Veracruz. 600-900
d. C. Cerámica. inv.n. pj 275.
(FP, 2004: 111).

Figs. 116a y 116b. Vista general de las fotos de los hallazgos de las cabezas olmecas



Fig. 117a



Cabeza colosal. San Lorenzo, Tenochtitlán. Olmeca. 1200-900 a. C. Basalto. inv. .pj.15010 (FP, 2004: 110). Véase la relación de escala entre la cabeza colosal en vinculación con las otras obras.



Fig. 117b. Vista de la cabeza colosal en vinculación con las obras de medianos tamaños.

5.3. Dioses, ritos y oficios del México prehispánico

Organizada en el año 2010 por la embajada de México en Argentina y la FP, la muestra estuvo curada por el director del Museo de Veracruz, el arqueólogo David Morales Gómez.⁷² Participaron instituciones como el Conaculta, el INAH, la

⁷² Graduado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH-México) y profesor de la Universidad Veracruzana.

delegación Veracruz, Sinafo (fototeca nacional), el Museo de Antropología de Xalapa y la Universidad Veracruzana. La exhibición incluyó piezas de una excavación arqueológica contemporánea a la muestra, Tamsa 3T. El diseño expositivo estuvo a cargo de Caruso-Torricella Architetti.

5.3.1. Guion curatorial y textos del catálogo

El catálogo reunió textos del director general del INAH, Alfonso de María y Campos;⁷³ de la directora de la FP, Adriana Rosenberg; del curador David Morales Gómez; del historiador Alfredo Delgado Calderón; de la arqueóloga Patricia Castillo Peña;⁷⁴ del jefe del Departamento de Proyectos Educativos del Instituto Veracruzano de la Cultura, José Manuel Vallines Vásquez; y de la antropóloga especializada en arqueología e iconografía de la Costa del Golfo, Sara Ladrón de Guevara.⁷⁵ Al igual que en la mayoría de los casos analizados, en el *staff* no se incluye ningún especialista en historia del arte.

De María y Campos inicia el catálogo paragonando el mito y las investigaciones científicas como modos en que el hombre busca su origen para comprender su presente. Así, una de las “fuentes primigenias” o “matriz civilizatoria” en el caso de México son los olmecas, y desde un punto de vista más amplio, Mesoamérica “como horizonte histórico ha servido como eje que nos permite —como pueblo y como nación— establecer un parámetro temporal y geográfico que nos ayuda a comprendernos” (De María y Campos, 2011-2012: 9). La posición de un funcionario como él, ¿se entiende en el contexto de un discurso anacrónico que aún parece persistir? Al respecto, Carlos Molina afirma sobre exposiciones de los siglos XIX y XX:

⁷³ Estudió Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y llevó a cabo estudios de posgrado en la Universidad de Cambridge. Fue coordinador de Extensión Universitaria en la UNAM, director general de Conaculta y director general del INAH. En la Cancillería mexicana se desempeñó como director general de Asuntos Culturales, director general para Europa, director general del Programa para las Comunidades Mexicanas en el Extranjero, director general para América del Norte y cónsul general en San Francisco, California. En el 2005 fue nombrado embajador.

⁷⁴ Especialista en estudios de arqueología por escaneo láser (LiDAR) que permite develar ruinas ocultas en sectores de tupida vegetación. Investigadora del INAH y docente en la ENAH-Veracruz.

⁷⁵ Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de la Academia Mexicana de Ciencias. Desde 2003 es rectora de la Universidad Veracruzana. Fue directora del Museo de Antropología de Xalapa (1995-1997, 2005-2013).

La identidad que se inventaba, la que todos los mexicanos, elites gobernantes, artistas e intelectuales elucidaban poco a poco, era puesta en escena ú explicada cada vez que un museo nacional se montaba [...]. Tal identidad se forma a partir de México como entidad nacional en la historia universal. Para los mexicanos mismos, la articulación de tal historia supone etapas sucesivas y necesarias: un pasado prehispánico, si bien narrativo y remoto, aún vigente en la población indígena del país; la conquista u otros momentos de amenaza por parte de algún enemigo extranjero; su posterior derrota [...] finalmente tendría que haber una evaluación de la realidad del México presente a través del arte (Molina, 2005: 121).

Luego, el funcionario se centra en “uno de los centros nodales desde donde se inició esta aventura civilizatoria” (íd.), el Golfo, zona que los olmecas habitaron hace unos 3 mil años. Esta geografía presenta una diversidad cultural por los pueblos prehispánicos que habitaron la región como los totonacas y los huastecos, pero también permite dar con las “claves simbólicas y materiales” de los olmecas que son ejes constitutivos de toda Mesoamérica: el calendario, el juego de pelota y un panteón sagrado. En el último párrafo, el director afirma que en las más de 150 piezas “el pueblo argentino observará tanto los primeros pasos de la civilización mesoamericana como la bella y diversa creación de los antiguos pueblos costeros de los que hoy constituye el estado de Veracruz, una de las joyas históricas que pueblan la República Mexicana” (ibíd.: 10). En conclusión, las “joyas históricas”, “bellas” y “creativas” son los primeros pasos civilizatorios de México.

Para Rosenberg, la muestra presenta “colosales y cotidianas piezas, que construye un panorama sobre la vida, los dioses y la cosmovisión de sus habitantes” (Rosenberg, 2011-2012: 11). Aquellas —las colosales y también las cotidianas—, equiparadas, pueden dar cuenta de la vida, los dioses y la cosmovisión. Luego, desde un punto de vista atemporal y universal reitera las mismas consideraciones vertidas en la muestra anterior: “el curador [...] seleccionó un conjunto de piezas que conmueve por su belleza y por el misterio que cada una de ellas encierra: su pasado. Desde un centro de arte contemporáneo traer la historia al presente es un enorme desafío. Cada pieza de exhibición es para nosotros una obra de arte; por eso vive en un constante presente” (íd.). Después presenta otra condición de los objetos como “piezas excavadas” pero que, al mismo tiempo, participan del “mundo del arte”:

... puestas ahora dentro de las salas con sus frisos tallados en piedra, evocan un panorama de la naturaleza del paisaje y los materiales con los que se trabajaba. Así *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico* es un mundo de arte. Son objetos de la cotidianeidad, ofrendas y elementos utilizados en los sacrificios, y también en el juego que abarcan un tiempo histórico amplio desde el 700 a. C. hasta el Posclásico, poco antes de la conquista española. Fundación Proa homenajea con esta exhibición [...] el gesto de construir historia, poniendo en valor desde la sencillez de un collar femenino hasta la monumental piedra tallada en la montaña, fragmento de un centro sacerdotal o de una pirámide (íd.).

Seguidamente, Rosenberg afirma que gracias al valor de “belleza” — universal y atemporal— no solo las piezas integran este “mundo del arte”, sino también que el espectador con “pocos conocimientos” arqueológicos o de los períodos históricos puede interpelarlas: “Sin necesidad de dar respuestas a todas las inquietudes, la belleza por sí misma cautiva: las piezas pasan a formar parte de nuestro mundo y del arte universal” (ibíd.: 12).

En el texto “Dioses, ritos y oficios del México prehispánico”, el curador si bien manifiesta al principio que el objetivo de la exposición es “reconstruir a través de las expresiones artísticas el imaginario de los grupos culturales asentados en las costas del Golfo” (Morales Gómez, 2011-2012: 15), en todo momento se refiere a la muestra y/o a las piezas como arqueológicas, ejemplos materiales o patrimonio arqueológico.

Como el título lo indica, la propuesta se proyecta en tres ejes temáticos: dioses, ritos y oficios. Sobre el primer tópico, los dioses que se seleccionaron en piedra y barro se encuentran vinculados a la fertilidad (Xipetotec; del agua, Tlaloc; dioses “narigudos”, Tlazolteotl y Cihuateteotl), a la muerte (Mictlantecutli) o son deidades representativas de los grupos culturales de Veracruz. Al respecto el curador afirma:

... la cosmovisión de las culturas de Veracruz es sin duda una de las más grande en extensión de elementos, la diversidad de cultos y ritos van desde lo exclusivamente relacionados con la religión hasta los que se vinculan con las diferentes actividades, tanto domésticas como económicas, muchas de estas compartidas con otras áreas mesoamericanas, con rasgos particulares propias de la región costera (íd.).

Esta cita remite a lo que señalamos arriba sobre la división entre objetos cotidianos y ceremoniales, división que en el texto del curador pareciera plantearse como una forma de mostrar que la sacralidad impregnaba todos los niveles de la vida.

En cuanto a los ritos, la exposición presenta: el ritual del juego de pelota (las piezas provenían de la zona de El Tajín) con sus yugos y hachas votivas; el que se realizaba en torno a Mictlantecutli, del cual solo se aclara que está presente en una escultura de un cráneo y las “diosas que lo acompañan” (aunque no se aclara cuáles); y por último, el que se realizaba en los meses de marzo con el desollamiento humano en el que hombres y mujeres vestían la piel del sacrificado con sus vasijas de ofrendas.

Por último, sobre los oficios, el curador advierte que eran “casi tan importantes como el aspecto religioso e ideológico”. Los alfareros trabajaban para realizar vajillas domésticas y rituales: tubos de drenajes, esculturas y figurillas, instrumentos musicales, braseros y ollas funerarias. Otros grupos son: los lapidarios que efectuaban esculturas antropomorfas, herramientas de trabajo, elementos arquitectónicos y utensilios; los que realizaban pintura mural; y los que trabajaban las conchas para brazaletes, collares, orejeras, etc. El eje de los oficios tiene una perspectiva técnica: “Otro de los trabajos sobresalientes [...] fue el de los concheros [...] creando fantástico anillos, brazaletes y pulseras, así como cuentas para los pectorales (ibíd.: 16).

El análisis nos permite afirmar que las piezas se abordan o como objetos manufacturados o como evidencias de prácticas y creencias ideológico-religiosas.

Por último, la exposición presenta algunas “primicias” de piezas nunca antes publicadas ni exhibidas: una figurilla femenina cuya función es un instrumento musical sonaja, y las piezas del sitio Naranjal que “después de su excavación, conservación y análisis [...] se muestran para el público argentino se deleite por su importancia y belleza” (Morales Gómez, 2011-2012: 17). De nuevo, la “importancia” está en su valor histórico arqueológico y su “belleza” le da un valor artístico.

“Deidades mesoamericanas de la costa del Golfo” es el artículo de Alfredo Delgado Calderón, que trata sobre la mitología de esa zona. El historiador aclara que si bien en algunas regiones de México la mitología “es cosa del pasado” (Delgado Calderón, 2011-2012: 20), en Veracruz grupos étnicos como totonacas, huastecos,

tepehuas y popolucas guardan relación entre los elementos de la vieja cosmovisión mezclados con la religión cristiana. Este texto funciona como otros ya analizados donde se da un panorama de la “cosmovisión” (como en *Tesoros precolombinos del noroeste argentino*) a modo de contexto general de las piezas sin referir a estas específicamente; vale decir, no se concibe que estos objetos sean parte activa de la configuración de la cosmovisión.

La temática de los ritos se aborda en tres textos: “El juego de pelota en El Tajín”, de Gómez y Patricia Castillo Peña; y “Intercambios e influencias” y “Los Sacrificios”, de José Manuel Vallines Vásquez. Para el tópico de los oficios escribieron: Vallines Vásquez (“Los alfareros de Veracruz”) y Sara Ladrón de Guevara (“Piedra sobre piedra. El trabajo lapidario en el Veracruz prehispánico”).

El texto sobre el juego de pelota de El Tajín también evidencia una concepción del arte y las imágenes como ilustraciones o fuentes sobre prácticas sociales, en este caso al del juego ritual de pelota:

Si los juegos de pelota están mostrando diferencias morfológicas que responden [...] a una diferencia temporal, se deben correlacionar estas diferencias con el tipo de representaciones iconográficas para poder tener una visión de conjunto. Para este análisis se hace necesario poder comparar el tiempo, la forma y sus representaciones iconográficas, sobre todas las que están relacionadas con la práctica del juego (Castillo Peña y Morales Gómez, 2011: 57).

Luego, sobre la metodología de estudio advierten: “El punto de partida de nuestro análisis es la analogía con otras sociedades que transmitieron su cosmovisión y sus conocimientos, visto a través de diferentes fuentes (códices, relieves, fuentes del siglo XVI) sobre las cuales poder establecer interpretaciones e inferencias que forman parte de la manifestación cultural de la antigua sociedad en El Tajín” (ibíd.: 59).

El artículo “Intercambios e influencias” está destinado a dar cuenta del contexto económico-social, y “Los sacrificios” a explicar el sentido de esta práctica a la luz de la cosmovisión. Nuevamente se abordan los aspectos sociales y simbólicos como “marco” en el que se insertan pasivamente las obras expuestas.

Al encarar la temática de los oficios, se plantea que “Los ceramistas y alfareros realizaron un trabajo artesanal, proveyendo a la población no solo de piezas

cerámicas de tipo doméstico para su uso práctico sino también fabricando los elementos que materializaban las diversas ideas y creencias culturales” (Vallines Vásquez, 2011-2012). Aparece esta diferenciación clásica entre lo cultural y lo cotidiano que presupone que este último no materializa ideas y creencias, como si esa función fuese exclusiva de los objetos ceremoniales.

5.3.2. Diseño

El diseño expositivo tuvo similares características que la muestra *La magia de la risa y el juego en el arte prehispánico de Veracruz, México*: el cubo blanco y la contraposición entre esculturas monumentales y de pequeña-mediana escala (notorio en la sala inaugural), sin interpelar cuestiones, como veremos, la incidencia de este valor en la relación del “espectador”, del pasado y del presente, el rol específico de la materialidad, los contextos de circulación de las piezas, su emplazamiento, etc.

La distribución de las piezas se hizo en función de los ejes temáticos y se adaptaron las piezas a los temas propuestos, es decir que estas servían para ilustrar los temas elegidos. Esto se puede verificar en que prácticamente todos los objetos que estaban incluidos en un bloque temático podrían haber estado en otro: por ejemplo, una escultura de una deidad circuló en un contexto ritual y su elaboración demandó el conocimiento de un oficio, pero el criterio que prima es —insistimos— el de pensar las obras como ilustraciones, de modo que en el primer bloque se muestran dioses, en el segundo piezas que pertenezcan al ámbito del rito, y así sucesivamente.

En la primera sala, dedicada a las deidades, se exhibieron dos obras de grandes dimensiones: Cihuateteo (figura 118a), deidad femenina asociada con la mujer muerta en parto, y Xipe Totec (figura 118b), el señor desollado; y también pequeñas esculturas de diferentes deidades: Huehuetéotl, Xipe Totec, y pequeñas cabezas que según el texto de sala son “retratos” con rasgos humanos y a la vez divinos (figura 118c). Como señalamos anteriormente, por lo propia caracterización de dichas piezas (rasgos humanos y divinos) el nombre “retrato” es de dudosa pertinencia. En los textos de sala se apuntó a descripciones de atributos y convenciones de los dioses y a la parte técnica de las piezas, por ejemplo sobre Cihuateteo se afirma:

Son las mujeres que luchan por dar la vida a un nuevo ser pero si mueren se convierten en una deidad. Las deidades estaban representadas desnudas en el torso y con la piel arrugada en sus pechos para dar cuenta de su edad [...], se considera una alfarería muy desarrollada, con hornos de barro de gran tamaño, que pueden cocer estas piezas de gran tamaño....

La segunda sala respondió a los ritos. En ella se mostraron, provenientes de diversos sitios arqueológicos y períodos: elementos arquitectónicos propios del ámbito ritual (columnas, estelas) y objetos de piedra y arcilla utilizados en él. La disposición de las piezas, al igual que en la primera sala, presenta un contrapunto entre piezas colosales o de grandes dimensiones y vitrinas con pequeñas esculturas. Esta sala condensa todos los temas de la curaduría: deidades mesoamericanas, los ritos (juego de pelota), los sacrificios y los oficios. Inauguraba la sala una escultura de piedra llamada *Señor de Ozuluama* (figura 119) de importantes dimensiones, que consiste en la figura de un personaje ataviado (sacerdote) y en la parte posterior en bajo relieve se halla representada una calavera. Un sector específico fue dedicado al juego de pelota y se exhibieron hachas y yugos (figura 120a y b).

En la sala de los oficios, se presentaron piezas de arcilla, piedra, conchas y caracoles y pinturas murales. En esta sala fue puesta de manifiesto la tensión entre piezas de uso cotidiano y las de uso ritual. Sin embargo, si bien se expusieron vasijas, trípodes y platos que bien podrían ser de uso común, la selección y el modo de exhibición destacaba aquellas en que los alfareros a través del lenguaje plástico y la iconografía buscaron distinguir la pieza. Lo mismo en el caso de algunos objetos identificados como pulseras, pendientes y anillos (figura 121).

La muestra, continuando con la estrategia que ya se había utilizado en *La magia de la risa...* y sin dejar de marcar su perspectiva arqueológica, finalizaba con fotos históricas y un video sobre las distintas excavaciones en los sitios de Zempoala y El Tajín sobre la ejecución de aquellas a fines del siglo XIX hasta aproximadamente 1970. Asimismo, este espacio expuso dos piezas como ejemplo de la “antigüedad” de los períodos históricos-arqueológicos construidos por la disciplina: una cabeza de piedra olmeca con la figuración de un jaguar, la más antigua de las piezas de la exhibición, y la más tardía, perteneciente al Período

Posclásico: una piedra circular de sacrificio, temalacatl, que refiere por el período a la influencia azteca (figura 122a y b).

Figs. 118. Sección “Los dioses”.



a. “Escultura antropomorfa femenina, deidad. El Zapotal. 600-900 d. C. Período Clásico. Arcilla. H: 100 cm. Ancho 5,8 cm. Prof.: 58 cm. REG49/PJ 4034. Museo de Antropología de Xalapa”. (FP, 2011-2012: 161).



b. “Escultura de Xipe Totec. Centro sur de Veracruz. 250-900 d. C. Clásico. Arcilla. H 158 cm, ancho: 53 cm, prof.: 60 cm. REG 49/PJ 4039. Museo de Antropología de Xalapa”. (FP, 2011-2012: 160).

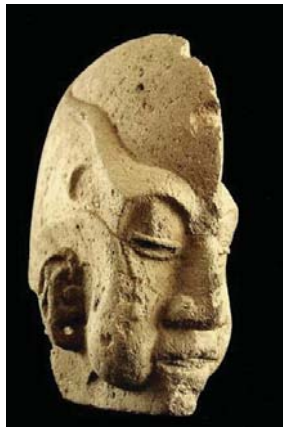


c. Ejemplo de una de las piezas que contrastaba con las dos anteriores, de gran tamaño. Figurilla antropomorfa del dios Xipe Totec. El Zacatal. 600-900 d. C. Clásico. Arcilla. H: 26 cm, ancho: 14 cm, prof.: 8 cm. No.10-650147. San Juan de Ulúa.

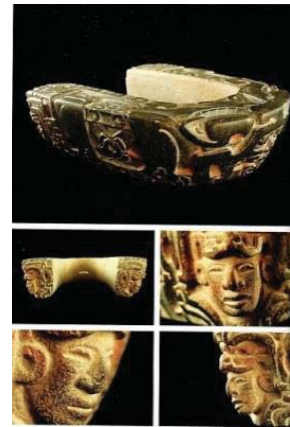


Fig. 119. Sección “Los ritos”. *Señor de Ozuluama*. Ozuluama. 1200-1521 d. C. Posclásico tardío. Piedra arenisca. Museo de Antropología de Xalapa (FP, 2011-2012: 160).

Fig. 120. Sección “Los ritos”



a. Hacha votiva lítica. Centro de Veracruz 250-900 d. C. Período Clásico. San Juan de Ulúa. (FP, 2011-2012: 161)



b. Yugo lítico con escenas mitológicas. Centro de Veracruz. 250-900 d. C. Clásico. San Juan de Ulúa (FP, 2011-2012: 161).



Véase como en primer plano se expusieron las piezas que presentan algún tipo de labor en cuanto al color y la representación.



Cuencos y cajetes. Naranjal, Palmas Cuatas y Mixtequilla. Clásico tardío (600-900 d. C.) y Posclásico (900-1521 d. C.) San Juan de Ulúa (FP, 2011-2012: 163).



Brazaletes de caracol, concha del tipo pintada mazatlanica. Centro de Veracruz 900- 1521 d. C. Período Posclásico. San Juan de Ulúa. (FP, 2011-2012: 164).



Anillo de concha, concha del tipo pintada mazatlanica. Mixtequilla. Posclásico. 900-1521 d. C. San Juan de Ulúa. (FP, 2011-2012: 165).

Figs. 122



a. Vista general de la sala final.



b. “Disco con representación del jaguar, sur de Veracruz. Piedra. 1100-300 a. C. Formativo. H: 73 cm, ancho: 67 cm. N.º 10-360593”. (FP, 2011-2012: 162).



c. “Temalacatl. Centro de Veracruz. Piedra. 900-1521 d. C. Posclásico. N.º 10-479337. San Juan de Ulúa”. (FP, 2011-2012: 162).

EPÍLOGO Y CONCLUSIONES

MOSTRAR “ARTE PREHISPÁNICO” O “PIEZAS ARQUEOLÓGICAS”: TENSIONES Y CONVERGENCIAS

De las 18 muestras analizadas, cinco se desarrollaron en espacios identificados con la antropología (ME y MNH) y trece en espacios de exhibición de bellas artes (MNBA, MIFB, FP). En las primeras, los curadores fueron arqueólogos o grupos de investigadores arqueólogos y antropólogos de las instituciones de las cuales dependen los museos; en las segundas, las curadurías en su mayoría también estuvieron a cargo de arqueólogos y antropólogos (casi siempre los mismos), excepto la sala permanente del MNBA, realizada por historiadoras del arte, y dos del MIFB, efectuadas por una historiadora y otra por una teórica del arte contemporáneo. Como

se verifica, la intervención de profesionales arqueólogos en las muestras que involucraron piezas arqueológicas fue significativamente alta en comparación con historiadores del arte o profesionales dedicados a la estética y la teoría del arte. Al mismo tiempo, en los propios espacios de las bellas artes, los especialistas convocados fueron arqueólogos y en menor proporción antropólogos. Además, entre los arqueólogos, quienes tuvieron una participación significativa como curadores o colaboradores fueron Antonio Pérez Gollán y Alberto Rex González. Esto permite afirmar que para el período analizado (1971-2012) la arqueología fue casi exclusivamente la disciplina desde la que se seleccionó piezas prehispánicas para su exhibición y se configuró los discursos sobre ellas, y es por ello que el modo de concebir y mirar las piezas en términos generales se ciñó a una perspectiva “cientificista”.

Ahora bien, ¿cómo podríamos caracterizar este discurso que denominamos “científico”? En los discursos curatoriales se plantean teorías interpretativas que contextualizan las piezas pero no “hablan” específicamente de ellas, lo cual responde a un interés propio de la disciplina arqueológica: la reconstrucción del proceso histórico en torno al desarrollo cultural del NOA y el papel histórico que cumplió esta región con relación a un área cultural más amplia como los Andes. En este sentido, el enfoque entiende los objetos como “ilustraciones” o ejemplos de un esquema previamente configurado desde la arqueología, como puede advertirse en las muestras que curó el historiador y arqueólogo José Antonio Pérez Gollán, donde se entiende que la iconografía del felino-jaguar en relación con el culto a la deidad solar *Punchao* “expresa” la complejidad socio-económica alcanzada en el período aguada. Si bien la imagen del felino tiene un lugar protagónico en las culturas del NOA, hay otro corpus importante de imágenes referidas a otros seres antrozo y fitomorfo que quedaron opacadas porque no responden a la hipótesis que vincula jaguar/deidad solar/poder político-religioso, tal como podemos ver si repasamos algunas de las piezas expuestas en la muestra *La Aguada: un jalón en la arqueología y el arte del NO argentino. 800 años antes de la conquista* (MIFB, 1999). Al mismo tiempo, el dominio de la imagen felínica se establece para legitimar las obras del NOA prehispánico con motivos del Imperio inca o tiwanaku.

Por otro lado, el orden cronológico configurado por la arqueología se apoyó fundamentalmente en la definición de estilos-cerámicos, lo que dio lugar a la

constitución de una correspondencia entre cultura-estilo, términos que en otros tipos de producción (lítica, textil, metal) no siempre tienen correlación. Por esta razón los relatos se concentran en la producción cerámica y se otorga a las otras materialidades un lugar subalterno, obviándose en muchos casos la presencia de iconografías específicas y exclusivas, como así también las particularidades práctico-simbólicas propias de las distintas dimensiones técnico-materiales.

Luego, si nos centramos en los análisis de las piezas en sí propuestos en los catálogos y en los textos de sala, detectamos que el discurso científico se sustenta en las siguientes operaciones: hipótesis arqueológica previas (como las mencionadas en las curadurías de Pérez Gollán); interpretaciones de la imagen como reflejo de una realidad fáctica o “fantástica”, lo que puede ser una consecuencia de la primera operación; y en algunos casos, solo especificaciones de las características plástico-formales (denominadas, por ejemplo, “Descripción técnica” en el caso de la exhibición *Cultura mapuche en la Argentina. En recuerdo de Susana Chertudi* [MNH-INA, 1981]), vinculadas a un tono “objetivo” en correspondencia con los usos y funciones de los objetos. El tenor de la información, al ser descriptivo-formal, establece explicaciones taxonómicas que sostienen una mirada “objetivista” que da cuenta de los datos registrados y que no problematiza la interpretación del rol de los imágenes y piezas más allá de su funcionalidad evidente. Esto se relaciona estrechamente con otra práctica corriente en las exhibiciones en los espacios vinculados con la antropología, en este caso desde el diseño: la exhibición en un mismo dispositivo de objetos utilitarios y objetos cúltricos/ceremoniales, equiparando así distintos modos de uso y circulación, equiparación que habría que examinar si responde más a una construcción disciplinar —cultura material— o a la función que tuvieron en las comunidades de origen. Ejemplo de ello pudimos ver en *Los señores del jaguar* (ME, 1997), *4000 años de historia en el noroeste argentino. De la Puna al Chaco, una historia precolombina* (ME), *Cultura mapuche en la Argentina* (MNH-INA, 1981), y en algunas vitrinas de *Pueblos originarios: pasado y presente* (MNH, 2014) y *Dioses, ritos y oficios del México Prehispánico, Veracruz* (FP, 2011-2012). Esto puede relacionarse con la disyuntiva de la propia arqueología, disciplina que no termina de decidir qué lugar otorgarles a aquellas piezas que se destacan por su calidad plástico-técnica, iconográfica y simbólica. En este sentido hacemos un paragón con lo que propone Escobar sobre recuperar el concepto de “arte” aplicado a

poblaciones aborígenes actuales: “Pero hay otro camino para auratizar lo que ingresa en la escena [del ritual]; es la vía del concepto: estos objetos y personajes se vuelven únicos e inquietantes en cuanto se los sabe desplazados dentro del círculo que se abre en medio del mundo cotidiano” (Escobar, 2010: 21).

Asimismo, otro modo en que se “naturaliza” la inscripción de la pieza a una disciplina específica es el *hallazgo*. Al respecto Podgorny (2008a y 2008b) señala las “condiciones endeables” en las que nace la propia disciplina arqueológica, en particular por la (im)posibilidad de reconstruir fuera del campo lo hallado y porque —cuestión más espinosa aún— la investigación “científica” reemplaza en último término al objeto por tecnologías mediales (“artefacto científico virtual”). Sumado a ello, como explicitamos en el análisis de *Cultura mapuche en la Argentina*, son los mismos arqueólogos y antropólogos (Hajduk y Nardi) quienes ponen en tensión la principal cronología que se sostenía, en ese caso, sobre los mapuches: primero, porque esta se fundamenta en piezas que provienen del huaqueo y de la descontextualización, y luego por las limitaciones de las fuentes escritas coloniales que debido a cuestiones lingüísticas —es decir, el modo en que eran mencionadas las etnias trae aparejado todo una problemática en sí— y las referencias tardías en los documentos.

A partir de lo señalado, afirmamos que el modelo “cientificista” es incompleto, lo que se observa de forma clara en los diseños expositivos, en los cuales se percibe una desarticulación entre lo que se relata y lo que se exhibe. Como punto de partida, una primera cuestión es que quienes diseñaron las muestras, en su mayoría museólogos o diseñadores de los equipos de museografía de los propios museos (López Méndez en el MIFB, Valeria Keller y Mariana Rodríguez en el MNBA, María José Cardinali en el MNH), explicitaron, en términos generales, que su área buscó “reforzar” el criterio curatorial. Es más, la mayoría de las muestras analizadas fue abordada por la dupla Pérez Gollán- López Méndez (arqueólogo e historiador, respectivamente), lo cual imprimió a las exhibiciones una mirada más identificada con la perspectiva científicista. Sin embargo, muchas de las piezas exhibidas se destacaban por su densidad plástica, iconográfica y simbólica, lo que puso en tensión el “modelo”: desde el diseño, estrategias y modos de exposición buscaron destacar la pieza o señalar alguna cualidad plástica-estética o de imagen, mientras que en lo discursivo se verificó una mixtura ambigua, ecléctica y acrítica de

categorías y conceptos propios del arte, la historia del arte y la estética. Al respecto, por ejemplo, se puede señalar el uso de algunos términos: *estilo, retrato, patrones iconográficos, destreza, capacidad y excelencia técnica y artesanal, abstracto versus realista-figurativo, naturalista, barroco*, o términos vinculados a la estética como *expresividad, siniestro, contemplación y sensibilidad*. En última instancia, las piezas eran incluidas en la categoría de arte precolombino. Estas observaciones ponen de manifiesto la necesidad de elaborar significados más complejos y, por lo tanto, propiciar intervenciones transdisciplinarias (en palabras de Kubler, abordar las piezas como “realidades expresivas”). El culto está en directa relación con la organización socio-económica y política, pero lo cierto es que hay una dimensión específica del rol plástico-estético concreto de las piezas en el contexto ritual que no se aborda en la medida es que se insiste en pensar las piezas como meras ilustraciones de dicha organización.

En el otro extremo, en las curadurías de los espacios de arte directamente se optó por separar la dimensión “estética” de la cuestión social-funcional. Esta operación obedeció a un pensamiento estetizante y formalista que entiende “lo estético” en relación con el juicio estético kantiano caracterizado por la “pretensión de universalidad” de la belleza y la experiencia contemplativa asociada a aquella. Vale recordar que esta concepción del arte ligado a una producción de “obras bellas” para la contemplación ocupa un lugar muy acotado en la historia del arte que corresponde al Occidente moderno (siglos XV-XIX). En este sentido funcionaron los discursos de presentación de los directores de los espacios (Ribera, MNBA; Corcuera Ibáñez, MIFB; Petrina, MIFB; Rosenberg, PROA), quienes apelaron a esta mirada a fin de sustentar por qué piezas “arqueológicas” podían ingresar al mundo del “Arte”. Así, como propone Dickie (2005), es el marco institucional del llamado “mundo del arte” el que confiere el estatus de obra de arte. Otra estrategia a la que apelaron los funcionarios y también los curadores fue la comparación entre los “artistas” prehispánicos y artistas de la vanguardia europea y latinoamericana. La pura contemplación de la bella forma kantiana determinó una valoración pendular de las piezas prehispánicas que osciló entre aquellas identificadas con un lenguaje abstracto, que permitía asociarlas con el arte de las vanguardias y, las naturalistas, plausibles de ser equiparadas a las obras clásicas. Nuevamente, se consideran parámetros de producciones occidentales para interpretar lo prehispánico. La muestra

paradigmática de la perspectiva estetizante fue la sala permanente del MNBA (2005-2011), aunque en todas las muestras en espacios de arte se apeló de una u otra manera a dicha perspectiva.

También detectamos esta “pretensión universalizadora” en conceptos que parecieran más próximos a una “visión” indígena (como “cosmovisión” o “chamanismo”) en la muestra *Tesoros precolombinos del noroeste argentino* (MIFB, 1999), ya que se plantearon hipótesis universales y se buscaron las piezas que se ajustasen a ellas.

Otro criterio que se aplicó tanto en los espacios de bellas artes como en los de antropología fue la valoración de la excelencia técnica aplicada o la referencia al desarrollo tecnológico alcanzado, respectivamente. En el caso de las bellas artes, ese criterio está muy relacionado con la posición a la que fueron relegadas las artesanías, definidas como un arte menor, diferentes de la “obra de arte”, de la cual se subrayan sus aspectos creativos y de originalidad. De este modo, como indicamos en la muestra *El oro de Colombia. Museo del Oro del Banco de la República, Bogotá, Colombia* (MNBA, 1980), los artífices prehispánicos fueron equiparados a los hombres del Renacimiento. En el caso de la antropología, la ligazón con el desarrollo tecnológico implanta el modelo de una teoría evolutiva, en donde lo “primitivo” estaría vinculado a la piedra y lo más avanzado al textil, el metal, la cerámica. Sin embargo, la producción lítica tanto en el NOA como en el mundo prehispánico en general tuvo un fuerte desarrollo y convivió con otras técnicas, lo cual quebranta la idea de un desarrollo evolutivo.

Esta mirada estetizante posee otra vertiente que atenta contra la posibilidad de abordar las piezas prehispánicas en su especificidad: los juicios de lo “atemporal” y lo “arquetípico”. El procedimiento consiste en equiparar anacrónicamente, desde lo formal, lo prehispánico y lo etnográfico, y en último término incluir todo en una categoría más amplia de “arte indígena”, tal como pudimos ver en la muestra *Rostros de la máscara en la Argentina* (MIFB, 1998).

Teniendo en cuenta estos señalamientos, nos preguntamos si es importante indagar en la dimensión estética prehispánica. La respuesta es que sí, pero entonces: ¿cómo pensarla desde otro paradigma que no sea el de la belleza formal formulada por Occidente? En las muestras de exhibición en PROA se aprecian algunas cuestiones estéticas de los artistas prehispánicos, entre ellas el manejo de la escala,

característica que se remarcó en los diseños expositivos (el juego visual en la disposición de las obras entre aquellas de grandes dimensiones en contraposición con medianas o pequeñas) pero que estuvo ausente en los análisis curatoriales, y también la relación entre la creación sonora y las artes visuales. Como parte del público asistente a *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico, Veracruz* (FP, 2011-2012), yo misma puse en juego los parámetros occidentales ante esta obra de arte “única” y “original”⁷⁶ situada sobre una base blanca (una especie de pedestal) que es la pieza de Cihuateteo (figura 118a); sin embargo, en la visita guiada se explicitaba que en el mismo sitio se habían encontrado ocho piezas “idénticas”. ¿A qué criterios estéticos respondían los artistas prehispánicos en la seriación de obras y, en ella, la tensión entre lo convencional y lo individual? En este caso lo que daría “valor” simbólico a las piezas es su reiteración, su acumulación. Sin embargo, en la información contextual de la muestra solo se mencionaban las convenciones, la iconografía, los datos técnicos y que había sido encontrada frente al dios de la muerte en el Zapotal: “Son las mujeres que luchan por dar la vida a un nuevo ser pero si mueren se convierten en una deidad. Las deidades estaban representadas desnudas en el torso y con la piel arrugada en sus pechos para dar cuenta de su edad [...], se considera una alfarería muy desarrollada, con hornos de barro de gran tamaño, que pueden cocer estas piezas de gran tamaño...”.

La pregunta sobre la dimensión estética y su relación con la dimensión socio-política e histórica abre otra pregunta sobre el modo de ponerla en juego y comunicarla a través de la museografía. Si bien esta cuestión es objeto de diversas investigaciones, para nuestro trabajo es productivo hacer un parangón entre las distintas estrategias. En México, la museografía del siglo XX, en la construcción de su relato de la identidad nacional, abogó por la conservación del patrimonio “artístico”, incluidos los vestigios arqueológicos, como pruebas de un glorioso pasado nacional junto a un grupo de artes plásticas equiparable a la de los países considerados más “civilizados”. En el caso de la Argentina, el patrimonio arqueológico no sirvió a un relato de “identidad nacional”, sino que más bien fue desdeñado. Y si acaso los arqueólogos veían en las piezas prehispánicas algo más que “evidencias científicas” (como Salvador Debenedetti, discípulo de Ambrosetti),

⁷⁶ Conceptos puestos en crisis por las propias vanguardias.

instauraron la dicotomía entre el valor estético-artístico y el científico. Cuando González y Pérez Gollán retoman este abordaje se vuelve a plantear dicha dicotomía. Como señalan otros arqueólogos argentinos: “parece ser que nuestro *inconsciente* colectivo arqueológico ha considerado el estudio del arte como un pecado emocional ‘no científico’ y que poco podría decirnos más allá de constituir uno de los rasgos característicos de un grupo de piezas” (Gordillo y Kusch, 1987: 41).

Llama la atención también que en la propia historia del arte argentino las piezas prehispánicas no parecen aún incluirse en este relato en vías de construcción; a modo de ejemplo paradigmático, podemos mencionar la relativamente reciente *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, publicada en 1999, a cargo del historiador del arte José Emilio Burucúa, que se inicia con un artículo dedicado al arte colonial.

El reconocimiento de la complejidad del significado del arte prehispánico y de las sociedades que lo produjeron es lo que permite apartarse de una mirada “ontologizante” y dicotómica. La pieza no cumple una u otra función, no representa una u otra categoría, sino que responde a múltiples valores donde diversas fuentes y disciplinas deben confluir, pero asimismo retornar a la pieza como fuente en sí.

Mientras desarrollábamos esta tesis, nuevas perspectivas curatoriales y de diseño se presentaron, como las curadurías de María Alba Bovisio en *Las formas de lo sagrado. Arte precolombino del noroeste argentino* (2016) en el Centro Cultural La Abadía, que luego de cuatro años de actividad cerró sus puertas de forma definitiva el 23 de diciembre de 2011, y en la sala permanente de Arte Prehispánico del NOA, en el MNBA (2019).

Por último, queremos sumar al cuestionamiento acerca de la dicotomía “valor científico versus valor estético” la pregunta respecto de la separación disciplinar entre lo arqueológico y lo etnográfico: ¿los objetos del pasado no merecen también vincularse con las poblaciones vivas? ¿Cómo plantear esta cuestión desde el museo?

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1992). *Arte precolombino de la Argentina: Colección Di Tella*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Arestizábal, Irma (2000). “Texto de presentación”. En *Caminos sagrados: arte precolombino argentino. Colección de la Cancillería Argentina*. Buenos Aires, Banco Velox, p. 15.
- Asociación Amigos del Museo “Isaac Fernández Blanco” (2010). *Anuario 2010*. Buenos Aires: AAMIFB.
- Bahamondes Muñoz, Francisco (2007). “Las sociedades prehispánicas tardías y coloniales de La Araucanía: la cerámica bícroma como elemento de continuidad socio-cultural (S. X-XVIII d. C.)” [en línea]. Consultado en <www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/182>.
- Boas, Franz (1947). *El arte primitivo*. Trad. de Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”. En Pouillon, J. *et al.* (eds.) *Problemas del estructuralismo*. Trad. de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia. México: Siglo XXI, pp. 135-182.
- Bovisio, María Alba (1999). “¿Qué es esa cosa llamada arte... primitivo? Acerca del nacimiento de una categoría”. *VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. Buenos Aires: CAIA, pp. 1-16.
- (2004). “Olvidar la belleza, buscar el sentido (rescate crítico de la Teoría del Arte para el estudio del Arte Prehispánico)”. *Actas de las VI Jornadas de Estudios e Investigación del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp.1-14.
- (2005). “Itinerarios simbólicos del arte prehispánico o el periplo del objeto mitológico”. *Actas del encuentro Itinerarios y rutas culturales. El patrimonio desde una mirada integral*. Buenos Aires: Centro Internacional para la Organización del Patrimonio-Comisión Nacional de la Manzana de las Luces, pp. 1-12.
- (2008). “De imágenes y misterios: el problema de la interpretación del ‘arte’ prehispánico”. Tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. MS.
- (2009). *Leyendo el pasado originario: el aporte pionero de Lafone Quevedo, Quiroga y Ambrosetti*. Buenos Aires. MS.
- (2011). “Ser o representar: acerca del estatuto de la imagen ritual prehispánica”. En Baldassarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.) *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Eduntref-Centro Argentino de Investigadores de Arte, p. 429.
- (2012a). “Interpretar imágenes prehispánicas: lo ‘real’ en el arte”. *Boletín de Estética* (publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de

- Investigaciones Filosóficas), VII, n.º 18, Universidad de San Martín. Consultado en <<http://www.boletindeestetica.com.ar>>.
- (2012b). “La metáfora como principio estético en el arte prehispánico del Período de Integración del NO argentino”. *Expresiones Estéticas Prehispánicas. Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi: Ciências Humanas*, 7(1), jan.-abr. Brasil, pp. 559-576.
- (2013). “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”. *CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n.º 3. Consultado en <<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana>>.
- Bovisio, María Alba y Penhos, Marta (2010). “La invención del arte indígena en la Argentina”. En Bovisio, M. A. y Penhos, M. (coords.) *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor, pp. 33-53.
- Bruschtein, Luis (2004). “¿De qué se ríen los olmecas?”. *Suplemento RADAR*, Buenos Aires. 25 de abril. Consultado en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1376-2004-04-25.html>>.
- Castillo Peña, Patricia y Morales Gómez, David (2011). “El juego de pelota en El Tajín”. En *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 55-60.
- Burucúa, José Emilio (dir.) (1999). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Clarín (1999). “Una muestra que permite entrever un mundo remoto”. 3 de abril. Buenos Aires. Disponible en <https://www.clarin.com/sociedad/muestra-permite-entrever-mundo-remoto_0_HJbl5yRg0Fg.html>.
- (1999). “La seducción del arte textil andino”. 22 de julio. Disponible en <https://www.clarin.com/sociedad/seduccion-arte-textil-andino_0_HktHBzax0te.html>.
- (1997). “El misterio de un antiguo culto al jaguar en el norte argentino”. 28 de diciembre. Disponible en <https://www.clarin.com/sociedad/misterio-antiguo-culto-jaguar-norte-argentino_0_Hy41tJZRKI.html>.
- Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Cometti, Jorge (2006). “Prefacio”. En Goretti, M. (ed. y comp.) *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino*. Buenos Aires: Fundación del Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, p.11.
- Corcuera, Ruth (1999). “Arte textil andino-Herencia, memoria y los circuitos de integración”. En *Arte textil andino: memoria e integración*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: AAMIFB, pp. 5-27.
- Corcuera Ibáñez, Mario (1998). “Los rostros de la máscara en la Argentina”. En *Rostros de la máscara en la Argentina*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: AAMIFB, pp. 5 y 6.

- (1999a). “La Cultura de La Aguada”. En *La Aguada: un jalón en la arqueología y el arte del Noroeste argentino. 800 años antes de la conquista*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: AAMIFB, p. 3.
- (1999b), “Arte textil andino-Memoria e integración”. En *Arte textil andino: memoria e integración*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: AAMIFB, p. 3.
- Cutuli, Gracia (1999). “Textil-comunicación”. En *Arte textil andino: memoria e integración*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: AAMIFB, p. 31.
- De Ambrosini, Silvia (1998). “Sentidos y proyecciones de la máscara en la Argentina”. En *Rostros de la máscara en la Argentina*. Catálogo de la exposición. Buenos Aire: AAMIFB, pp. 7-8.
- Debenedetti, Salvador (1931). *L'ancienne civilisation des Barreales du Nord-Ouest Argentin. La Ciénaga et La Aguada d'après les collections privées et les documents de Benjamin Muniz Baretto*. Serie Ars American. París: G. Van Oest, pp.5-28.
- Delgado Calderón, Alfredo (2011). “Deidades mesoamericanas de la costa del Golfo”. En *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 20-27.
- De María y Campos, Alfonso (2011). “Dioses, ritos y oficios del México prehispánico”. En *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 9-10.
- Dickie, George (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Trad. de Sixto Castro. Barcelona: Paidós.
- Di Tella, Guido (2000). *Caminos sagrados: Arte precolombino argentino. Colección de la Cancillería Argentina*. Buenos Aires: Banco Velox, p. 11.
- Eliade, Mircea (1976[1951]), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, Ticio (2010). “Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro (Paraguay)”. En Castilla, A. (comp.) *El museo en escena. Políticas culturales y museos en América Latina*. Buenos Aires: Paidós Entornos, pp. 168- 183.
- (2010). “Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas”. En Bovisio, M. A. y Penhos, M. (coords.) *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor, pp. 17-31.
- Esteva, María y Lissa, Patricia (1997). “La conservación”. En *Los señores del jaguar. Taller de capacitación en conservación y exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 32 y 33.
- Galesio, M. F., Herrera, M. J., Keller, V. y Rodríguez, M. (2009). “Arte precolombino andino en el Museo Nacional de Bellas Artes”. En Herrera, M. J. (dir.) y Marchesi, M. (coord.) *Exposiciones de arte argentino, 1956- 2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: AAMNBA, pp. 201-209.

- Galli, Aldo (1999). “Los caminos sagrados de la Arqueología”. En *La Nación*. 18 de abril. Disponible en < <https://www.lanacion.com.ar/cultura/caminos-sagrados-de-la-arqueologia-prehispanica-argentina-nid184189>>.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2010). “¿Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos?”. En Castilla, A. (comp.) *El museo en escena. Políticas culturales y museos en América Latina*. Buenos Aires: Paidós Entornos, pp. 131-144.
- González, Alberto Rex (1971). *Arte precolombino andino*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: MNBA, pp. 9-18.
- (1980a). *Arte precolombino de la Argentina*, Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- (1980b), “Aquel oro primitivo”. En *Clarín*, p. 27. Buenos Aires.
- (1994), “Acerca del Arte precolombino”. En *2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires, Filmediciones Valero, pp. 13-14.
- (1999). “La Aguada, un jalón en la Arqueología y el Arte del NO argentino”. En *La Aguada: un jalón en la arqueología y el arte del Noroeste argentino. 800 años antes de la conquista*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires, AAMIFB, pp. 11-14.
- (2000). *Caminos sagrados: arte precolombino argentino. Colección de la Cancillería Argentina*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Banco Velox, pp. 13-14.
- González, Luis R. (2006). “El poder de los metales”. En Goretti, M. (ed. y comp.) *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino*. Buenos Aires: Fundación del Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, pp. 93-98.
- González Holguín, Diego (1952[1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- Gordillo, Inés y Kusch, María Florencia (1987). “La Aguada: por una aproximación iconográfica”. *Revista de Antropología*, 3(2). Buenos Aires, p: 40-52. Buenos Aires.
- Goretti, Matteo (2006). “Presentación”. En *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino*. Buenos Aires: Fundación del Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, pp.13-19.
- Green, Rosario (1999). “Texto de presentación”. En *Los hombres de las nubes. Arqueología mexicana zapoteca y mixteca*. Catálogo de la exposición. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, p. 7.
- Hajduk, Adán (1981). “Algunos antecedentes arqueológicos de los mapuche en la Argentina”. En *Cultura mapuche en la Argentina. En recuerdo de Susana Chertudi*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología, pp. 7-9.
- Halperín, Fernando (1999). “Sabia intuición”. En *La Nación*, 18 de abril.

- Hellemeyer, María (2010). “Arte indígena o el triunfo del evolucionismo”. En Bovisio, M. A. y Penhos, M. (coords.) *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor, pp. 55-71.
- Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (2004). *60.º Aniversario del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*. Folleto institucional. Buenos Aires.
- (2010a). *Almas robadas, postales de indios*. Tríptico para la muestra homónima. Buenos Aires.
- (2010b). *Fotos en el cuerpo: fotografía, memoria y archivos*. Proyecto UBACyT. Tríptico para la muestra homónima. Buenos Aires.
- (2013). *Gauchos y paisanas. A caballo de la tradición*. Tríptico para la muestra fotográfica homónima Buenos Aires.
- Iriarte, Isabel (1999). “Tapices de escenas bíblicas del Perú colonial”. En *Arte textil andino: memoria e integración*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: AAMIFB, pp. 29-30.
- Iriarte, Isabel y Renard de Coquet, Susana (1994). “Proyecto de revalorización del patrimonio textil del Museo Etnográfico”. En *2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Filmediciones Valero, pp. 107-108.
- Karp, Ivan y Wilson, Fred (1996). “Constructing the Spectacle of Culture in Museums”. En Greenberg, R., Ferguson, B. y Nairne, S. (eds.) *Thinking about Exhibitions*, Londres-Nueva York: Routledge, pp. 251-267.
- Kriscautzky, Néstor (2006). “El arte al pie de los Andes antes de la conquista. Arqueología de Catamarca y el Noroeste argentino”. En Goretti, M. (ed. y comp.) *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino*. Buenos Aires, Fundación del Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, pp. 47-61.
- Kubler, George (1986[1962]). *Arte y arquitectura en la América precolonial*. Trad. de María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- Ladrón de Guevara, Sara (2011). “Piedra sobre piedra. El trabajo lapidario en el Veracruz prehispánico”. En *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa.
- La Nación* (1998). “Diálogo de las máscaras en la historia”. 24 de mayo. Disponible en < <https://www.lanacion.com.ar/cultura/dialogo-de-las-mascaras-en-la-historia-nid188564>>.
- Laurière, Christine (2012). “Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: el caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928- 1940)”. *Revista de Indias*, 72(254), pp. 35-66. Madrid.
- Linares, Laura (1994). “Arte argentino 2000 años atrás”. En *Revista La Nación*, pp. 36-37. Buenos Aires.
- Lissa, Patricia (1994). “La conservación de textiles precolombinos”. En *2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en*

- el Fernández Blanco*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Filmediciones Valero, pp. 109-110.
- López Méndez, Patricio (1997). “El diseño”. En *Los señores del jaguar. Taller de capacitación en conservación y exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 28-31.
- Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos (2006). “Reflejos de la cosmovisión originaria. Arte indígena y chamanismo en el Noroeste argentino prehispánico”. En Goretti, M. (ed. y comp.) *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino*. Buenos Aires: Fundación del Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, pp.63-91.
- Macías, Martha Carmona (1999). “Oaxaca. Un arte sacro en arcilla, jade y oro”. En *Los hombres de las nubes. Arqueología mexicana zapoteca y mixteca*. Catálogo de la exposición. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, pp. 12-25.
- Malosetti Costa, Laura (2010), “Arte e Historia”. En Castilla, A. (comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós Entornos, pp. 71-88.
- Malosetti Costa, Laura, Siracusano, Gabriela y Telesca, Ana M. (1999). “Impacto de la ‘moderna’ historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la Historia del Arte Argentino”. *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Disciplinas: Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. México: Instituto de investigaciones estéticas de la Universidad Autónoma de México, pp. 395-425.
- Molina, Carlos (2005). “Fernando Gamboa y su particular versión de México”. *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, XXVII(87), pp. 117-143 [en línea]. Consultado en <http://www.analesie.unam.mx/index.php/analesie/article/view/2194>.
- Morales Gómez, David (2011). “Dioses, ritos y oficios del México prehispánico”. En *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 15-17.
- Morante López, Rubén (2004a). “Las culturas prehispánicas de la costa del golfo de México”. En *La magia de la risa y el juego en el arte prehispánico de Veracruz, México*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 29-35.
- (2004b), “Magia de la risa y el juego en el Veracruz prehispánico”. En *La magia de la risa y el juego en el arte prehispánico de Veracruz, México*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 29-35.
- Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (2001). *Catálogo 80 años*. Buenos Aires: AAMIFB.
- Museo Nacional de Bellas Artes (2009a). *Arte originario: diversidad y memoria*. Gacetilla. Buenos Aires.
- (2009b). *Arte en el lago Titikaka. La cerámica de la isla de Pariti*. Folleto.

- Nardi, Ricardo L. J. (1981). “Los mapuches en la Argentina. Esquema etnohistórico”. En *Cultura mapuche en la Argentina. En recuerdo de Susana Chertudi*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología, pp. 11-24.
- Nazar, Domingo y De la Fuente, Guillermo (2016). *Acerca de la cerámica aguada portezuelo del valle de Catamarca y la Sierra de Ancasti. Comechingonia*, 2(20) [en línea]. Córdoba. Consultado en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-00272016000200007>.
- Palavecino, Enrique (1949). “Algunas informaciones de introducción a un estudio sobre los chané”. En *Antropología*, IV(20), pp.117-136. Buenos Aires.
- Panofsky, Erwin (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Trad. de Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets.
- Pasztory, Esther (2005). *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art*. Austin, University of Texas Press.
- Paternosto, César, (2001). *Abstracción. El paradigma amerindio*. Valencia: Institut Valencia d'Art Modern.
- Pérez Bergliaffa, Mercedes (2009). “Presencia del arte originario”. En *Ñ*, p. 32. Buenos Aires.
- Pérez Gollán, José Antonio (1994). “Arte y sociedad en los Andes: del Collao al antiguo Tucumán”. En *2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Filmediciones Valero, pp. 15-31.
- (1997a). “Proyecto para el Museo Etnográfico”. *Noticias de Antropología y Arqueología*, n.º 17 [en línea]. Consultado en: <<http://museo.filo.uba.ar/textos-de-interés>>.
- (1997b). “Los señores del jaguar”. En *Los señores del jaguar. Taller de capacitación en conservación y exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 5-19.
- (1986), “Iconografía religiosa andina en el Noroeste argentino”. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, XV(4), Lima.
- (1999). “Lo que el Jaguar le cuenta al arqueólogo”. En *La Aguada: un jalón en la arqueología y el arte del Noroeste argentino. 800 años antes de la conquista*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: AAMIFB, pp. 5-10.
- (2000). “Caminos sagrados”. En *Caminos sagrados: Arte precolombino argentino. Colección de la Cancillería Argentina*. Buenos Aires: Banco Velox, pp. 17-33.
- (2004). “Una cabeza olmeca en Buenos Aires: opciones del patrimonio”. En *La magia de la risa y el juego en el arte prehispánico de Veracruz, México*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 16-27.
- Pérez Gollán, José Antonio y Dujovne, Marta (1995). “El Museo Etnográfico: funciones y balance de una gestión”. *Runa. Archivo para las Ciencias del*

- Hombre*, XXII, pp. 119-131 [en línea]. Consultado en <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/issue/view/158>>.
- Pérez, Norma (1994). “Conservación para una exposición temporaria”. En *2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Filmediciones Valero, pp. 105-106.
- Petrina, Alberto (1994). “Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco”. En *2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Filmediciones Valero, pp. 8-9.
- Podgorny, Irina (2000). *El argentino despertar de las faunas y de las gentes prehistóricas. Coleccionistas, museos, estudiosos y universidad en la Argentina, 1875-1913*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2008a), “La prueba asesina. El trabajo de campo y los métodos de registro en la Arqueología de los inicios del siglo XX”. En Frida, G. y López Beltrán, C. (eds.) *Saberes locales. Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. México: Colegio de Michoacán-Zamora, pp. 169- 205.
- (2008b), “Los medios de la Arqueología”. *Redes*, 14(28), pp. 97-111. Universidad Nacional de Quilmes,
- Price, Sally (2001). *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Renard, Susana F. (1999). “La argentina de ayer. Diseños y técnicas en textiles del noroeste arqueológico”. En *Arte textil andino: memoria e integración*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: AAMIFB, p. 28.
- Ribera, Adolfo Luis (1980). *El oro de Colombia. Museo del Oro del Banco de la República, Bogotá, Colombia*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: MNBA, pp. 3-4.
- Rolandi de Perrot, Diana S. (1981), “Presentación”. En *Cultura mapuche en la Argentina. En recuerdo de Susana Chertudi*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología, pp. 5-6.
- Rose, Carolyn (1997). “La conservación”. En *Los señores del jaguar. Taller de capacitación en conservación y exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 32-33.
- Rosenberg, Adriana (2004). *La magia de la risa y el juego en el arte prehispánico de Veracruz, México*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, p. 11.
- (2011), *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 11-12.
- Sánchez, Julio (1994). “Presentan dos muestras de arte precolombino”. En *La Maga*, 21 de septiembre, p. 37. Buenos Aires.

- Saugy, Catalina (1981). “Los mapuches argentinos en la actualidad”. En *Cultura mapuche en la Argentina. En recuerdo de Susana Chertudi*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología, pp. 25-38.
- Schaeffer, Jean- Marie (2012). “¿Objetos estéticos?”. En Ibarlucía, R. (trad. y ed.) *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos, pp. 49- 77.
- Taylor, Anne Christine (2006). *Ethnographic museums today- What version of 'culture' are they presenting?* París, M.S.
- (2006). “Les vies d’un objet de musée”. *TDC*, n.º 918, pp. 6-13. Francia, CNDP.
- (2008). “Au Musée du Quai Branly: la place de l’ethnologie”. En *Ethnologie Française*, 38(4), pp. 679-684.
- (2011). “Ethnographic museums today- where is antropology?”. Conferencia en San Pablo.
- Tovar, Rafael (1999). *Los hombres de las nubes. Arqueología mexicana zapoteca y Mixteca*. Catálogo de la exposición. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, p. 9.
- Urbano, Henrique (1981). *Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- Uriburu de Lernoud, Mónica (1999). “El tejido hoy”. En *Arte textil andino: memoria e integración*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: AAMIFB, p. 31.
- Vallines Vásquez, José Manuel (2011), “Los alfareros de Veracruz”. En *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Vallines Vásquez, José Manuel y Morales Gómez, David (2011a). “Intercambios e influencias”. En *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 88-92.
- (2011b). “Los sacrificios”. En *Dioses, ritos y oficios del México prehispánico*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 93-97.
- Vogel, Susan (2006). “Introduction to Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections”. En Morphy, H. y P. Morga (ed.) *The Anthropology of Art*. Australia: Blackwell Publishing, pp. 209-218.
- Volkert, James (1997). “El diseño”. En *Los señores del jaguar. Taller de capacitación en conservación y exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 27.

SITIOS WEB CONSULTADOS

- www.museo.filo.uba.ar/de-la-puna-al-chaco
- museodelhombre.cultura.gob.ar

- chileprecolombino.cl/
- www.buenosaires.gob.ar/museofernandezblanco
- www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8974
- proa.org/esp/information-who-we-are.php

REVISTAS CONSULTADAS EN ARCHIVO

Somos (1980). 11 de julio de 1980. Buenos Aires.

La Maga (1994). 21 de septiembre. Buenos Aires.

Revista La Nación (1994). 31 de julio. Buenos Aires.

La Maga (1998). 6 de mayo. Buenos Aires.

Ñ (2009). 30 de mayo. Buenos Aires.

CATÁLOGOS DE MUESTRAS ANALIZADAS

1. *Los señores del Jaguar*, ME. Buenos Aires, 1997.
2. *Cultura Mapuche en la Argentina. En recuerdo de Susana Chertudi*, MNH- INA. Buenos Aires, 1981.
3. *Arte precolombino andino*, MNBA. Buenos Aires, 1971.
4. *El Oro de Colombia. Museo del Oro del Banco de la República, Bogotá, Colombia*, MNBA. Buenos Aires, 1980.
5. *Los hombres de las nubes. Arqueología Mexicana Zapoteca y Mixteca*, MNBA. Buenos Aires, 1999.
6. *2000 años de Arte Precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*, MIFB. Buenos Aires, 1994.
7. *Rostros de la máscara en la Argentina*, MIFB. Buenos Aires, 1998.
8. *La Aguada: un jalón en la Arqueología y el Arte del N.O. argentino: 800 años antes de la conquista*, MIFB. Buenos Aires, 1999a.
9. *Arte Textil Andino. Memoria e Integración*, MIFB. Buenos Aires, 1999b.
10. *Tesoros Precolombinos del Noroeste argentino*, MIFB. Buenos Aires, 2006.
11. *Caminos sagrados. Arte precolombino argentino. Colección de la Cancillería Argentina*, FP. Buenos Aires, 2000.
12. *Arte originario del siglo II a.C. –X d. C. Colección Arqueología de la cancillería Argentina*, FP, Buenos Aires, 2006.

13. *La magia de la risa y el juego en Arte Prehispánico de Veracruz, México*, FP. Buenos Aires, 2004.
14. *Dioses, ritos y oficios del México Prehispánico*, FP. Buenos Aires, 2011.

APÉNDICE

FRAGMENTO DE UNA ENTREVISTA POR CORREO ELECTRÓNICO A MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ Y MARÍA JULIA CARDINAL (CURADORAS DEL MNH), SEPTIEMBRE DE 2019.

Soledad Cuenca: ¿Qué criterios se tuvieron en cuenta para la curaduría?

MJF y MJC: El ingreso de nuevas colecciones en los últimos cinco años nos hizo replantear el guion temático del Museo. Años atrás la muestra permanente se llamaba “Aborígenes argentinos del pasado a la actualidad”. Comenzamos por otorgarle otro título: “Pueblos originarios: presente y pasado”. El recorrido mantiene una organización temporal y geográfica (de todos modos se puede empezar de un lado u otro). Una sala está dedicada a las colecciones arqueológicas y al trabajo en el campo del arqueólogo. En este espacio se incorporaron nuevos objetos y otra información, donde se trata de relatar cómo las sociedades desde hace miles de años fueron haciendo más complejas sus estrategias con relación a su organización social, el ambiente natural y las tecnologías especializadas representadas en las cerámicas, los metales y otros materiales. En este espacio existe un mayor protagonismo de las piezas y de la disciplina que las estudia, que se apoya en los restos materiales para sus investigaciones. En las salas [en las] que se exhiben colecciones etnográficas, y que tienen una fuerte relación con las comunidades que viven actualmente en nuestro país, tuvimos la oportunidad de participar en nuevas experiencias a través del armado de distintas muestras temporarias; por ejemplo: personas de varias comunidades por diversos motivos llegaban a observar las colecciones que podrían haber sido de sus ancestros. Esto nos permitió mostrar esas colecciones desde una mirada más involucrada con las personas que las hacen, las usan, las circulan, e intentar transmitir a nuestros visitantes esa vivencia. Algunos de estos puntos fueron planteados con cambios museográficos, nuevos materiales didácticos o nueva infografía, y otros con los cambios incorporados a través de los proyectos de extensión educativa, que resultan fundamentales al momento de evaluar la calidad de

comunicación de los temas. Otro tema que está abordando esta área del museo, a través de un proyecto específico, son las migraciones de países limítrofes.

SC: Si tuvieran que exponer las mismas piezas en un museo o espacio de arte, ¿creen qué tendría en cuenta los mismos u otros criterios? ¿Por qué?

MJF y MJC: Creemos que si se exponen estas piezas en un museo o espacio de arte tendríamos en cuenta todos estos criterios y podríamos sumarles otros si el guion temático así lo propusiera. Justamente, hemos podido observar que muchos museos de arte están utilizando estrategias como exhibir piezas arqueológicas en diálogo con distintos trabajos de arte contemporáneo, por ejemplo, y esto nos parece un tipo de mirada muy interesante y que va más allá de las clasificaciones de los museos (artes, ciencias naturales, antropología, etc.). En general, estas clasificaciones tienen que ver con las jurisdicciones institucionales, cuestiones administrativas, las disciplinas a las que están asociados y las distintas complejidades que involucra la gestión de colecciones.

2. FRAGMENTO DE UNA ENTREVISTA A PATRICIO LÓPEZ MÉNDEZ Y GUSTAVO TUDISCO (CURADOR Y DISEÑADOR DE EXPOSICIONES Y JEFE DE INVESTIGACIÓN DEL MIFB, RESPECTIVAMENTE). CIUDAD DE BUENOS AIRES, JULIO DE 2019.

SC: ¿Qué criterios se tuvieron en cuenta para el diseño de *Los señores del jaguar*?

López Méndez: La museografía tiene que acompañar, reforzar ese guion curatorial. En el caso de *Los señores del jaguar*, por ejemplo, estábamos hablando de un tiempo de violencia muy particular, la representación era tremendamente violenta. Vos estás viendo que la imagen primordial de muchas cerámicas, de muchos bronce, son cabezas cortadas, cabezas trofeo, sacrificadores, hachas ceremoniales; entonces había una idea base que teníamos que decir que estos señores —que después terminaron siendo absorbidos por otros que eran más grandes, que eran los incas, [que] a su vez fueron absorbidos por los europeos—... La idea era hablar de que este poder no era sin violencia y que el símbolo del poder estaba primordialmente expuesto en un objeto violento como es un hacha, y en ese hacha vos tenía la representación del sacrificador. Entonces, no fue porque nos gustó el rojo, no fue porque era el que mejor les cuadraba a los metales, que tendían al verde por la cantidad de cobre, sino

que había una significación específica que era el poder de estos señores, que no era poca cosa, no eran jefezuelos sino señores con muchísimos poder, y ese poder estaba cimentado en [el] terror de los otros.

Era importante, también, que vos tuvieras una experiencia como de iniciación, como de camino. Esto es algo que en exposiciones que curó Pérez Gollán no es la primera vez que me lo pedía. Cuando hicimos un proyecto para la Iglesia de San Francisco, en Catamarca, se armó un guion y él quería que vos tuvieras como una experiencia de viaje, de subir y bajar. Porque uno de los conceptos que manejaba Pepe era esta permanente movilidad del mundo andino: vos te encontrabas con plumas que provenían de la selva, madera, las conchas tan simbólicas de la costa peruana, los metales; todo circulaba. Uno tiene que entender que para esta gente la Cordillera no era un límite, vadear los ríos no era un impedimento. Es un mundo que está en permanente circulación e intercambio. Vos tenías una rampa de acceso y por el simple hecho de hacer unas huellitas en las rampas, la luz que pasaba a través de esas huellas te las iluminaba en el piso, obviamente. Pepe, casi en un delirio hollywoodense, quería que hubiera una cosa de humedad. El haz de luz te generaba esa sensación, esa perforación que hay en la selva de la luz solar, sumado a la música, que fue algo que hizo el grupo de Pérez de Arce, la Chinchina; ellos trabajan con instrumentos arqueológicos y generan sonidos, [aunque] es imposible tener una idea de la música que ellos tuvieron (tuvieron y mucha pero no lo sabemos). Pero sí creo que cada exposición, no importa de qué, aunque no sea de cuestiones arqueológicas, tiene que tener un clima, eso es fundamental, y el clima no solo está dado por el color, sino por la iluminación, por el sonido, por que vos ajustes tu visión cotidiana a una visión distinta. A mí no me gustan las exposiciones que vos las ves desde el ingreso, [tiene que ser] mucho más sensual y que la vista se vaya acostumbrando. En *Los señores del jaguar* la luz estaba dada por las huellitas y tenías al fondo iluminada el hacha ceremonial, que era como el objeto a partir del cual se generaba el relato, pero vos generabas en esa rampa una altura, no demasiada, pero sentías el esfuerzo de tener que subir y luego la exposición iba transcurriendo en un descenso que era muy tenue pero lo sentías. En el caso de la exposición de Catamarca, la idea fue que era como el ocho del infinito.

SC: ¿Sentís que *Los señores del jaguar* fue algo distinto, como un quiebre de lo que se venía haciendo en el museo etnográfico?

LM: *Los señores del jaguar* fue un ejercicio maravilloso que, lamentablemente, como todas estas cosas, no lo sabemos aprovechar. La idea fue que se hicieran talleres, primero con los museos arqueológicos y etnográficos, después con los históricos, luego con los de ciencias naturales, y luego con los de bellas artes, pero todo lo último no llegó. La idea era llegar a otros museos arqueológicos-etnográficos del país para mostrar que era factible hacerlo, y tenías que hacerlo en un lugar que fuera referente. Se trabajó muy bien. Yo lo que digo [es] que es importante que en toda exposición [haya] un clima y una sensación de que vos entraste a un espacio distinto, y en las exposiciones arqueológicas todavía más, porque uno tiene que pensar desde el que no es conocedor. La arqueología siempre está rodeada de misterio, es como descubrir un crimen, es encontrar un asesino, quien enterró a este señor y por qué lo enterró así.

SC: ¿Pensás que a partir de *Los señores del jaguar* y los objetivos de Pérez Gollán y Marta Dujovne las piezas del ME empezaron a salir un poco de ese lugar más acotado para un público específico?

LM: Yo creo que no, por dos razones. Primero, porque el impulso del ME se frenó. En este momento yo creo que no está pasando por un buen momento. La [exposición] que hice del NOA, que está en el primer piso, tenía que ir modificando su espacio central y tenía que ir modificando la exposición en sí misma. Pero se ve que el Museo Etnográfico está interesado en otras cosas, que son válidas, pero me parece que está desperdiciando mostrar las magníficas colecciones que tiene. Hay demasiada dificultad con los conservadores. Yo entiendo que todo material se deteriora. Cuando llegaron Marta y Pepe, los investigadores eran los dueños y señores de todos los espacios y la exhibición se limitaba a los pasillos. La primera vez que el ME salió a la palestra no fue en el Museo Etnográfico (porque ellos estaban con arreglos edilicios), fue en el MIFB, que en ese momento estaba dirigido por el arquitecto Alberto Petrina. Alberto los conocía a Pepe y a Rex González. 2000 años... fue sacar por primera vez el patrimonio del ME a un lugar que no tenía nada que ver. En ese momento existía GRAFA, que descargaron rollos de gabardina negra y se forraron todas las salas temporarias y toda la capilla con esta gabardina. El espacio hispanoamericano del Palacio Noel no tenía nada que ver con las piezas que venían precolombinas. Por un lado, había que hacer desaparecer ese espacio, un friso de cerámica español de 1920, sevillana, los arcos de la capilla, las maderas

hispanoamericanas... Entonces lo que hubo que hacer fue forrar todo con esta tela negra que te permitía, primero, hacer desaparecer el espacio; segundo, generar el misterio que vos estás pretendiendo con este tipo de exposiciones, perdías un poco la noción del lugar y del espacio; la iluminación [era] absolutamente muy puntual y de fabricación casera (porque en ese momento no había led ni spot puntuales, eran reflectores muy caseras), y así y todo salió muy bien. Pero sigo pensando que es difícil. El mejor ejemplo es lo que paso en el Bellas Artes, la exposición que hicimos con Bovisio. [Es] un museo que no está acostumbrado a este tipo de exposiciones, a pesar de que ya había habido una muestra de este tipo, pero mucho más pequeña. La idea era hacer algo pensando en las necesidades de este tipo de objetos y no pensando solo que era en el Bellas Artes. Sí es importante concebir esto también como un patrimonio artístico, pero aunque quieras no lo es exactamente. Es muy difícil conseguir, en los museos de arte, que vos cuentes algo con el objeto, ni hablar en los museos de arte contemporáneo. Los objetos no hablan, hablan porque vos los hacés hablar. Lo que puede pasar [es] que yo escuche esa voz, y no esté de acuerdo. Yo leo estos objetos, las piezas arqueológicas, como si fueran un documento; el tema es que a los historiadores nos cuesta mucho salir del documento.

SC: Hubo una parte muy importante de textiles en esta muestra (*2000 años de arte precolombino en la Argentina. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*). ¿Cómo lo organizaste?

LM: Siempre tuvo un espacio especial, siempre está como separada del conjunto general porque tiene que tener un tipo de luz. Cuando se hizo la exposición del NOA —*4000 años de historia en el noroeste argentino. De la Puna al Chaco, una historia precolombina*—, el espacio central iba a mutar cada seis meses (eso nunca ocurrió pero bueno). El primer núcleo temático iba a ser la cuestión textil. ¿Y por qué la cuestión textil? Porque para Pérez Gollán el prestigio de esta sociedad estaba determinado por esta producción que para ellos era tan importante que, cuando le llega el rumor de que los españoles, los europeos están llegando, empiezan a quemar las ropas que se guardaban en tambo para el Inca. Rápidamente se dan cuenta de que lo que los españoles están buscando es otra cosa, los metales, las piedras preciosas. Cuando decidimos el color en que se iba a hacer la sala del NOA, yo le dije a Pepe que por un lado quería usar el morado porque era el tono, el teñido de los textiles más prestigioso y, por otro lado, el amarillo huevo, este amarillo fuerte que era la

cuestión de la presencia solar. Cuando fuimos a la pinturería, los colores preparados son los más caros y dentro de ellos era el más caro de la escala cromática, eso me entusiasmó más porque hasta el día de hoy continúa ese valor. La idea era hacer como un núcleo central de textiles, tenías que entrar a ese núcleo y además era el disparador de toda la muestra, y [que hubiese] algo de textil en todas las vitrinas.

SC: Además del manejo de los colores que usaron para la muestra del NOA, ¿utilizaron algún otro recurso?

LM: Como era un espacio muy grande propusimos unos objetos para sentarse que eran llamas, algunas agachadas o paradas.

SC: Pasando a otra de las muestras, *Rostros de la máscara en la Argentina*, ¿cuál fue la propuesta, teniendo en cuenta que eran piezas de muy distintas épocas y culturas?

LM: Cuando se hizo eso, ya se estaban haciendo estas cosas del diálogo entre el pasado y el presente en muchos museos. Corcuera, el director, conocía a un montón de gente, de hecho muchos artistas plásticos, como Dalila Puzzovio y Testa, colaboraron trayendo sus obras. En esta muestra eran como compartimentos estancos, y así no es como se plantean este tipo de muestras. Yo no soy muy amigo de las máscaras. Me parece que son terriblemente distintas las máscaras precolombinas de las máscaras etnográficas, coloniales; creo que son cosas muy distintas, son conceptos totalmente distintos. No digo que no se pueda hacer, pero hay que tener un criterio curatorial muy interesante para plantear eso. No discuto lo que hizo Ambrosini pero ella era una curadora de arte contemporáneo y ahí, como [en] la [exposición] que hicimos en el Museo Histórico con la colección de García Uriburu, a mí me interesaba que en todo momento quedara claro que era el criterio de un artista plástico porque es otro el criterio. A veces, a pesar que yo soy del riñón de historia, me tira la cuestión estética.

SC: De *La Aguada: un jalón en la arqueología y el arte del Noroeste argentino. 800 años antes de la conquista*, ¿qué aspectos del diseño podés señalar?

LM: Ese título salió de Rex González. Rex era una persona sumamente permeable y se definía como “no tengo la menor idea de cómo tiene que exhibirse esto”. La colección, más allá de las propias cosas que el propio Rex González había aportado, era la de García Uriburu (espero que todavía sea de la Fundación García Uriburu). Había unas piezas aguada maravillosas y la idea partió el día que Rex González contó qué era lo que quería mostrar... Empezó hablando de Schliemann y habló de la

locura de este personaje que no era arqueólogo, sino que era una persona que estaba absolutamente fascinada con estas cosas, y partía de hacer [el] paralelo de que aguada era el momento minoico de nuestro desarrollo arqueológico. Para mí fue la primera vez que alguien me decía una cosa así y escucharlo a Rex era un lujo. Había una pieza que era un vaso con un sacrificador de cerámica negra (esa pieza tuvo importancia) y un cuenco aguada que parecía una máscara, que era de Nicolás, que casi tenía connotación de joyería. De alguna forma fue un homenaje a un tipo que periodizó en el aire y no la pifió mucho.

SC: ¿Recordás cómo la ambientaste y organizaste?

LM: Solamente eran las salas temporarias, no se avanzaba sobre la capilla (solamente el coro) porque que se había cerrado, no tenías la vista de la capilla ni del techo, se había forrado con tela y bajado la altura. Se había usado un verde aturquesado. Justamente, vos podías ver [desde] los fragmentos maravillosos de Rex hasta los objetos maravillosos de la colección de Nicolás. Creo que nunca se pudo reunir tanta buena pieza de aguada como en esa muestra. Acá estaban como joyitas flotando.

Gustavo Tudisco: Fue una muestra sesuda. Era una muestra de un catedrático, tenía una llama felinizada, muchos diagramas. Fue la más científica de todas las muestras, había pocos objetos seleccionados, y los dibujos que ambientaban tenían que ver, por ejemplo, con la pirámide encontrada (el pivote era la primera pirámide encontrada).

LM: La [exposición] de Ruth Corcuera (*Arte textil andino: memoria e integración*) tenía esas posibilidades [por]que conocía mucha gente, tanto fuera de la iglesia, los militares, etc. La muestra era muy laberíntica. Habíamos conseguido una pieza que no sale jamás y es un *unku* que tienen en el museo de Luján. Estas cosas necesitan mucho espacio porque son piezas que necesitan estar en planos inclinados y por eso era la cosa laberíntica, te ibas metiendo y recorriendo determinados boxes, y a último momento Ruth apareció con un tocado que parecían rastas, una locura que no sé dónde lo había sacado, y eso terminó siendo la pieza principal. Había también dos *unkus* azules.

GT: La parte prehispánica ocupó el espacio de exhibiciones temporarias y [la parte] colonial estaba toda en la capilla. Ella [Ruth Corcuera] tenía un poncho colonial tejido por indios guaraníes, tenía una calidad de seda, lo recuerdo porque a mí me

interesa más lo colonial. Había dibujos de Guamán Poma de Ayala donde aparecen las tejedoras y las teñidoras.

LM: La selección de Ruth demostraba la vivacidad de los colores, esos dos *unkus* azules, el ocre del de los jaguares, te dejaban sin habla. Había gorros hechos de lana que realmente parecían terciopelo, era su versión en lana de eso que estaban viendo. Había también ejemplos de *topus*, de los más sencillos abstractos a lo más barroco, en donde se ve cómo los indígenas incorporan en esos objetos todo eso que están viendo.

SC: Por último, ¿cuáles fueron los criterios de exhibición que pensaste para *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino*?

LM: Goretti tiene sus propios planteos sobre la arqueología.

GT: Ahí tenías muchos arqueólogos, museólogos, demasiada presencia científica.

LM: Para esta exposición se usó todas las temporarias, toda la capilla y el subsuelo del Palacio Noel. La unicidad de estos espacios fue por [sus] estructuras y por el color, se hizo todo en un verde manzana. Me pareció jugado, pero porque la mayor parte de lo que se iba a mostrar era cerámica. Y bastante desacertado no debe haber sido porque cuando hicieron el espacio en Santiago del Estero la parte arqueológica la hicieron así.

SC: ¿Por qué verde manzana?

LM: Cuando vi la totalidad la mayoría era cerámica roja, entonces necesitábamos algo que contrastase y que no estuviera en sus colores. Sí las estructuras tenían un remedo de formas trapezoidales. Fueron mil y pico de piezas las iniciales del NOA. Había mucho nicho, más que una gran vitrina.

SC: ¿Ahí lo audiovisual tuvo protagonismo?

LM: Sí, y además la música. Creo que igual fue mucho más logrado lo que se hizo ahora en el Bellas Artes porque es mostrar las piezas en 360°.

ENTREVISTA A VALERIA KELLER (GERENTA OPERATIVA DE MUSEOS DEL GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES, DEPENDIENTE DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO, MUSEOS Y CASCO HISTÓRICO) CIUDAD DE BUENOS AIRES, JULIO DE 2019.

SC: Partamos del artículo de María José Herrera y equipo, del cual participaste, en el que señalaron lo siguiente: “Por tratarse de un museo de arte, la aproximación debía ser desde la historia del arte y la estética. Los formatos propios de la etnografía (la clasificación por culturas, taxonomías de objetos, reconstrucciones de sitios y otros) estaban fuera de nuestro horizonte. No obstante, se imponía un trabajo interdisciplinario que permitiera interpretar esos particulares objetos a exhibir”.

Valeria Keller: Yo te voy a responder siempre desde el diseño y la comunicación, no desde la curaduría, pero en la mesa sí estábamos con María José, María Alba y con otras personas más. Al principio fueron los curadores quienes nos marcaron un poco el camino, es decir, nosotros somos un museo de bellas artes, nosotros queremos enfatizar, en las piezas que vamos a exhibir, un concepto de valoración artística, su valor formal, desprendiéndonos de otras cuestiones que tienen que ver más con la historia de las civilizaciones o con los grupos indígenas. Eso nos cambió drásticamente la percepción porque las referencias que nosotras teníamos eran la del ME. La idea justamente era no pararnos en la apreciación o la manera como un museo de etnografía cuenta la historia de sus objetos. Pero justamente hoy existe ese replanteo de cómo se están exponiendo. Para un museo de bellas artes fue la primera vez que el discurso cronológico de una sala expositiva (en el caso del primer piso, que era de arte argentino) empezaba desde las tablas de México y enfrente estaba el arte precolombino; o sea, era la primera vez que un museo de bellas artes instalaba una sala de arte precolombino dentro de su recorrido artístico. Saber que estábamos marcando un precedente para un museo de bellas artes era poder salir un poco de la cuestión del objeto del hallazgo y del descubrimiento. El objeto se lo pone dentro de la vitrina, se lo exhibe, se lo monta, desde su valor estético-formal. Obviamente que después se abrían informaciones con textos en cédulas extendidas donde te contaban acerca de esa pieza. Siempre hay algo desde el diseño que hace que no nos dé lo mismo poner en exhibición en una sala una pieza de arte precolombino, o una sala de arte plumario, en comparación con una sala de cubismo, por ejemplo. Son historias y períodos totalmente distintos, y parte de nuestro desafío como diseñadores es tratar de ubicar y de llevar al público cierto viaje en esa experiencia, que es esa experiencia de que se compenetre con lo que está viendo, ya sea por un estímulo visual, por uno auditivo (de hecho en la última parte de la sala permanente había un sensor de movimiento que activaba la iluminación de los textiles, más allá que se lo hacía

también por un tema de conservación). También se activaban unos sonidos de naturaleza cuando alguien transitaba como si realmente esto sucediera en un contexto de naturaleza, en espacios abiertos en plena naturaleza. A mí me gusta mucho jugar con sonidos, música dentro de las exposiciones. Solo [utilizamos] sonidos porque no teníamos ningún registro de música de la época.

SC: ¿Y usaron algunas imágenes?

VK: Con relación a fotos o imágenes, la parte de diseño quería poner, por ejemplo, región geográfica, pero los curadores no quisieron porque eso tenía que ver con el registro museográfico de un etnográfico. Los textos estaban agrupados: los suplicantes, el tema de las máscaras, etc. (todos los objetos tenían una finalidad religiosa). En los textiles también armamos una vitrina central y allí pusimos unos retazos de textiles con una luz desde abajo, a contraluz, para que se viera todo el trabajo de la trama. La idea era tratar de generar un clima más bien de sorpresa, no saber dónde uno estaba entrando, por eso más bien la penumbra y la luz bastante puntual hacia los objetos. Todo tendía a que esa sala tuviera un carácter ritual, porque es la asociación permanente con esos objetos. Se buscó que toda la intervención museográfica fuera lo más minimalista posible, [con] poca diversidad de materiales: toda la construcción fue de Durlock, las vitrinas eran cajones que venían premoldeados y los soportes eran de acrílico mínimo, como para que nada compitiera con el objeto. Me acuerdo de que la campana la dejamos como medio suspendida y quedó como flotando en el espacio, como algo más etéreo. No se exhibieron todas las piezas sino algunas. La urna estaba en un nivel más bajo, haciendo una relación conceptual con que estas piezas fueron encontradas debajo de la tierra. Lo que tenía esa sala era que te generaba cierta curiosidad para ser recorrida. María José tuvo una gran responsabilidad en términos políticos porque era la primera vez que en un museo nacional de bellas artes se instalaba la sala de arte precolombino dentro de un recorrido artístico, cronológico, desde una mirada patrimonial nacional.

SC: En *Arte originario: diversidad y memoria*, con el antecedente de la sala permanente, ¿cómo se propuso el diseño, ya que el curador fue Pérez Gollán?

VK: Ahí nos peleamos con Pepe en el buen sentido, porque a nosotros desde el Museo de Bellas Artes nos interesaba destacar el valor estético de las piezas. Sin embargo, en esta oportunidad, Pepe habilitó para trabajar con imágenes porque sí

teníamos imágenes de jaguares, y ese tipo de elementos apareció en la exhibición. La sala creo que tuvo colores: el gris acerado y el turquesa en relación con la oxidación de los metales. Compramos unos tubos de PVC para generar un espacio medio laberíntico pero sin hacer grandes divisiones, de modo que el espectador estuviera como recorriendo un ambiente, nuevamente natural, como si todo estuviera interconectado entre sí... No sé si hoy lo volvería hacer. Al menhir le habíamos hecho una tarima y de alguna manera se podía recorrer 360°. Así y todo, no buscábamos hacer una representación realista de un bosque o una selva. Lo que nos interesaba era generar una cuestión más sugestiva del espacio a través de la iluminación, del cambio de color, con una pantalla que dinamizaba la exposición, pero si hoy lo tuviera a que hacer lo haría de otra manera. Igual las piezas que eran claves en la colección seguían teniendo un lugar destacado. Vos tenés las exposiciones temporarias y permanentes, y en las temporarias se trata de que la museografía juegue un rol bastante importante, sobre todo porque suelen tener más posibilidades (por ejemplo espaciales) que una permanente. Y la planta del pabellón de Bellas Artes sigue teniendo esta ductibilidad porque es una planta despejada y en función de lo que necesitás la vas armando.

SC: Si hoy tuvieses que armar una muestra con estos objetos, ¿qué aspectos tendrías en cuenta?

VK: Estaría más cerca de lo que hicimos con María Alba en La Abadía, teniendo en cuenta cada una de las salas. Ahí fue una cuestión mucho más experimental... Ella habilitó una posibilidad que desde el Museo de Bellas Artes no tuvimos, por ende jugamos mucho más con la cuestión de los animales. Nos dimos el lujo con unas gigantografías impresas en un material que era iridiscente y con una luz específica en el ojo de un caimán; o, por ejemplo, los pies de las vitrinas estaban totalmente facetados como si fuera el hallazgo en una montaña. Hoy en día [ese] es el camino porque cada una de las salas genera una sensación totalmente diferente, pero claramente identificada, ya sea por la materialidad o por la temática del objeto. María Alba nos abrió el campo pero lo que [ella] tenía en claro era cuáles eran las piezas más importantes, qué contaban cada una de esas salas. De nuevo, son conceptos. A mí no me interesa dibujarte la montaña y colocar el objeto; a mí me interesa mucho más dejarte la puerta más abierta para que vos imagines. También usamos mucho el flúor porque María Alba había hecho hincapié en el consumo de alucinógenos.

SC: ¿Cuáles fueron las cuestiones que se trabajaron en *Arte en el lago Titikaka. La cerámica de la isla de Pariti*?

VK: La del lago Titikaka fue más paquete, directamente se sacó la permanente y se colocó la temporaria. Este año arrancó con un seminario de diseño y gestión de exhibición en la UBA, que es la primera vez que se instala en una carrera de Artes. Es empezar a hablar de algo que no se habla. Los investigadores son teóricos pero lo cierto es que mucho de ellos terminan siendo directores de museos, entonces según mi experiencia de 23 años le falta el *know-how* del mundo de las exposiciones, que es una de las patas más fuertes que tiene un museo. El diseño en exhibición tiene posibilidades infinitas, aunque va a depender del curador, del presupuesto, del tiempo que tengas.

MUSEO ETNOGRÁFICO

08/12/1997 / Clarín.com / Sociedad

MUSEO ETNOGRÁFICO DE LA UBA

El misterio de un antiguo culto al jaguar en el norte argentino

La muestra *Los señores del jaguar* exhibe objetos de los antiguos señores del valle de Ambato, en Catamarca. Música e iluminación se suman a un diseño destinado a acercar al público no especializado.

Un museo no tiene por qué ser un lugar aburrido. Nosotros, con esta exposición, queremos contarle a la gente una historia que sea entendida por todos”, dice Patricio López Méndez, diseñador de exhibición de la muestra *Los señores del jaguar* — sobre las sociedades precolombinas del Noroeste argentino en los primeros siglos de la era cristiana—, en el Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti”, que depende de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Cerámicas muy elaboradas, objetos de metal, tallas de piedra, telas, tabletas de madera, hachas de bronce son algunas de las piezas que se exhiben, y que revelan el grado de desarrollo que habían alcanzado las sociedades precolombinas cuando en el valle de Ambato, en Catamarca, empiezan a constituirse los señoríos y las jefaturas se vuelven hereditarias. En esta cultura, el jaguar o uturunco juega un lugar privilegiado en las prácticas religiosas e ideológicas de sus habitantes. “Incorporada a la trama constitutiva del tejido social, la imagen del jaguar aparece en las hachas metálicas, placas de bronce, tatuajes corporales, textiles, vasos de alfarería, fuentes de piedra y tallas de madera”, escribe José Antonio Pérez Gollán, director del Museo Etnográfico. Son las garras de un jaguar lo primero que ve el visitante de esta exposición, mientras escucha *Moche, el llamado de los muertos*, la música compuesta por José Pérez de Arce y Claudio Mercado, una mezcla de quejido humano y grito felino. En la primera vitrina está un hacha de bronce, símbolo del poder de los señores. Predomina un solo color: el rojo, color de la sangre. “Estamos hablando de un indio cruel, no de un indio resignado”, explica López Méndez. En las otras vitrinas, los objetos expuestos muestran las claras diferencias que había entre señores y súbditos.

Guion, luz y sonido: “Hemos trabajado siguiendo las indicaciones de un guion. Queríamos contar una historia de manera clara: los objetos que se exhiben en las vitrinas no están puestos de manera casual. Tampoco son casuales la forma en que la sala está iluminada y la manera en que se ha dosificado el espacio. Todo forma parte de la historia”, explica López Méndez. *Los señores del jaguar* exhibe una síntesis del trabajo realizado durante un seminario de capacitación en conservación y exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas. El seminario comenzó en abril de 1996 y, a lo largo de dos años, reunió a profesionales de museos en talleres intensivos. El curso reunió a becarios de veinte museos argentinos, más uno de Chile y otro del Brasil, y tuvo el auspicio del Museo Etnográfico, la Fundación Antorchas y el Center for Museum Studies, Smithsonian Institution. La muestra estará abierta al público durante ocho meses para que todos tengan oportunidad de verla. Se la puede visitar de miércoles a domingo, de 14.30 a 18.30. Los sábados y domingos, a las 15 y

a las 17, se realizan visitas guiadas. La entrada cuesta un peso, y los menores de 12 años entran gratis. El Museo Etnográfico está ubicado en Moreno 350, Capital.

Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”

Artículo de Laura Linares.



Arte argentino 2000 años atrás

La gente que vivió en estas tierras dejó en sus objetos la transcripción de un mundo imaginario y vital con calidad de artistas. Hoy se pueden ver en el Museo Fernández Blanco

En 1665, el ejército conquistador destruyó el último reducto de resistencia indígena en el valle Calchaquí. Esto terminó con la posibilidad de sostener la identidad de los últimos indígenas de la región. Las cosas propenden a borrarse y a perderse los detalles cuando los olvida la gente, escribió Borges. Por eso hay que mirar y recordar.

Laura Linares
(c) LA NACION

37

Exposiciones en las que se privilegia el valor estético antes que el arqueológico

Presentan dos muestras de arte precolo

JULIO SÁNCHEZ

Dois exposiciones de arte prehispánico, *2000 años de arte precolombino en la Argentina* y *El oro de Colombia*, presentadas en la sede del Museo Isaac Fernández Blanco, incrementaron el caudal de público asistente a esta institución de tradición más conservadora. Muchos jóvenes se acercan por primera vez al Fernández Blanco para aprovechar una de las pocas oportunidades de apreciar arte prehispánico tanto del territorio argentino como del colombiano.

Fue en la década del 20 cuando el arquitecto Martín Noel construyó un palacio inspirado en la arquitectura limeña del siglo XVIII que, a partir de 1943, se inauguró como el Museo de Arte Prehispánico. Además de sus señeros valores arquitectónicos, el

histórico testimonial, pero para esta oportunidad se prefirió acentuar sus características estéticas. El arquitecto Alberto Perina, director del Fernández Blanco, aclaró en el prólogo del catálogo cuál fue el motor curatorial de la muestra: "La primera decisión adoptada fue la de privilegiar la calidad estética antes que el intrínseco



Jarro de cerámica de la cultura La Aguada.

En el pasado de la calle Suiyapa en un palacio inspirado en la arquitectura limeña del siglo XVIII que, a partir de 1943, se inauguró como el Museo de Arte Prehispánico. Además de sus señeros valores arquitectónicos, el

museo cuenta con la colección pública de piezas coloniales sudamericanas más importante de América. En estos momentos dos importantes muestras de arte prehispánico, *2000 años de arte precolombino en la Argentina* y *El oro de Colombia*, ocupan parte de las instalaciones del museo atrayendo a gran cantidad de público.

El Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, dirigido por José Antonio Pérez Gollán y dependiente de la Universidad de Buenos Aires, posee una colección de tejidos, cestería, cerámicas y otros, entre otros objetos que no siempre tuvieron las condiciones adecuadas de conservación. Parte de esa colección fue rescatada especialmente para *2000 años de arte precolombino en la Argentina*. Exponer un objeto que no fue bien como un objeto ritual, religioso o funerario es, de por sí, problemático, una cerámica de la cultura de La Aguada, por ejemplo, sigue manteniendo su valor

intrínseco estético. El arquitecto Alberto Perina, director del Fernández Blanco, aclaró en el prólogo del catálogo cuál fue el motor curatorial de la muestra: "La primera decisión adoptada fue la de privilegiar la calidad estética antes que el intrínseco valor arqueológico de las obras expuestas, como un modo de señalar, por un lado, la perspectiva artística del museo receptor -el Fernández Blanco- y, por el otro, con la intención manifiesta de cautivar a un público que tendrá su primer contacto con nuestro arte prehispánico o que, si ya posee alguna información sobre el asunto, probablemente esté fedido de prejuicios desafortunados". Efectivamente, sorprende ver en un museo de público más conservador, una multitud de jóvenes interesados por el poco difundido arte precolombino argentino. Las salas del museo fueron acondicionadas para esta exposición, especialmente en el sector de la capilla, que ha sido *desacralizada* por un color rojo de esta negra que repite los motivos escalonados tan frecuentes en los tejidos y cerámicos precolombinos.

El recorrido de la muestra permite al espectador tomar contacto con culturas como La Aguada, Conchabamba, Tobaquecura, La Candelaria o La Ciénaga, entre otras del territorio argentino. También se pueden apreciar objetos de las regiones boliviana, chilena y peruana, con culturas como las de Tiwanaku, Alacama o las de Misco, presentando esta última con valiosos vasos de cerámica policromada. Si bien son muchas las piezas notables, la *Urna Quimoy* es un ejemplo excepcional de la cultura Santa María, encontrada cerca de Amaluis, en Tucumán, su cuerpo principal está pintado en rojo, negro y blanco, y de un costado surge la figura de bulto de un personaje que toca una flauta de pan. De la misma cultura se exhibe un disco de bronce encontrado cerca de Pampa Grande, en Salta, con decoración de rostros humanos y serpiente bicéfala.

En el catálogo de la muestra, ilustrado con láminas color, se puede leer un prólogo de Pérez Gollán que le da sentido a palabras como *quero* (cerámica



Jarro de cerámica de la cultura La Aguada.

En el catálogo de la muestra, ilustrado con láminas color, se puede leer un prólogo de Pérez Gollán que le da sentido a palabras como *quero* (cerámica

valor estético antes que el arqueológico

Tras de arte precolombino



En el catálogo de la muestra, ilustrado con láminas color, se puede leer un prólogo de Pérez Gollán que le da sentido a palabras como *quero* (cerámica



Jarro de cerámica de la cultura La Aguada.

En el catálogo de la muestra, ilustrado con láminas color, se puede leer un prólogo de Pérez Gollán que le da sentido a palabras como *quero* (cerámica

En el catálogo de la muestra, ilustrado con láminas color, se puede leer un prólogo de Pérez Gollán que le da sentido a palabras como *quero* (cerámica

24 de mayo de 1998

Diálogo de las máscaras en la historia

Ocultar el rostro tras una forma paradójicamente reveladora es una práctica antiquísima. Una exhibición permite comparar la tradición precolombina y las obras de artistas contemporáneos.

Rostros de la máscara en la Argentina es una exposición que rescata y encarece la persistencia histórica de la máscara en la cultura argentina, desde el pasado precolombino hasta la actualidad.

Esta atractiva idea articula para el espectador varios planos de información, de conocimiento y de goce estético. No solo es factible apreciar la presencia mágica y utilitaria de la máscara en los ritos y mitos indígenas, sino también sus valores simbólicos, formales y conceptuales para un importante conjunto de artistas contemporáneos. El despliegue estimulante de docenas de máscaras, realizadas en los materiales más diversos y dentro de tradiciones visuales disímiles, promueve un diálogo provocativo entre el arte precolombino y el arte de fines del siglo XX, entre obras del llamado “arte popular” y obras del llamado “arte culto”.

El Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” presenta una muestra atractiva en su propuesta curatorial integral. Un montaje cuidadoso combina vitrinas, piezas en el espacio y obras colgadas en pared. Todas las piezas cuentan con su correspondiente iluminación puntual, que resalta el valor visual de cada una de ellas y la riqueza de sus materiales: piedras talladas, metal batido, fundido y repujado, lana, plumas y maderas trabajadas con policromía, además de técnicas mixtas más actuales.

La exposición presenta un sencillo pero riguroso soporte didáctico: textos explicativos, un mapa sobre la ubicación actual de las poblaciones indígenas en el territorio argentino y un panel con un texto ampliado de Silvia de Ambrosini, curadora de la muestra. La fotografía tomada por Enrique Palavecino sobre un carnaval chané en la década del treinta aporta una nota interesante.

Entre las diversas culturas indígenas representadas (toba, mapuche, chiriguanotapí, mataka, wichi, ona), se destaca sobre todo la cultura chané, que se despliega en varias de las vitrinas de la exposición. Menciones aparte merecen tanto el conjunto de máscaras de piedra procedentes de la cultura aguada y de otras culturas catamarqueñas, como los trabajos en plata, cobre, lana, madera y piedra de la cultura patagónica de los mapuches y, muy especialmente, las seis máscaras hechas por aborígenes fueguinos con corteza de lenga.

La selección de estas obras de arte indígena muestra también la existencia de importantes coleccionistas privados locales que se han especializado en este tipo de producciones culturales, frecuentemente olvidadas o cuestionadas por el prejuicio en contra de “lo artesanal”. Son para destacar la calidad y la cantidad de trabajos prestados, por ejemplo, por Nicolás García Urriburu y Eduardo Pereda.

El aporte del Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti confirma, una vez más, la importancia del patrimonio de este museo que depende de la Universidad de Buenos Aires. Entre los artistas contemporáneos la selección es variada. Hay obras realizadas especialmente para la exposición y otras que corresponden a años

anteriores. Entre los trabajos más interesantes sobresalen los de Clorindo Testa, Marcia Schwartz, Maria Causa, Alfredo Prior, Luis Wells, Aldo Sessa, Rogelio Polesello, Carlos Bissolino, Norah Correas, Felipe Pino, Jorge Pirozzi y García Uriburu.

Dos obras parecen no integrarse al conjunto: el óleo de Quirós y la obra sobre papel de Guillermo Roux. Estas imágenes remiten con demasiada claridad a la careta como elemento teatral y como parte del disfraz de los comediantes. En ese sentido, se separan visualmente de la propuesta general de las demás piezas, que permiten apreciar la persistencia del concepto formal y simbólico de la máscara en sus múltiples variantes (antropomórficas, zoomórficas y de principios más abstractos, en algunos de los ejemplos más actuales).

El catálogo de la muestra proporciona un completo material de reproducciones color de algunos de los trabajos expuestos. Los textos de Mario Corcuera Ibáñez, director del Museo, y de Silvia de Ambrosini explican el sentido general de la exposición y despliegan diferentes conceptos sobre estos rostros de la máscara y su tradición local.

Un dato adicional. La muestra inaugurada en abril estará abierta hasta el mes de junio. El criterio de exposiciones que duran tres meses y que permiten una fluidez mayor de público no es una decisión menor cuando, en los últimos años, algunos museos y salas de exposiciones porteñas parecen haber entrado en la variante del consumo rápido e instantáneo, inaugurando y clausurando exposiciones cada tres semanas.

La Maga, 6 de mayo de 1998



máscaras J. S.

Los rostros de la máscara en la Argentina es una muestra organizada por el Museo Fernández Blanco en la que se exhiben máscaras arqueológicas pertenecientes al territorio argentino de origen chané, wichí, tehuelche, mapuche y ona. Las piezas fueron creadas y utilizadas para fines religiosos y pertenecen al patrimonio del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y a colecciones privadas.



Máscara de la cultura chané perteneciente a la colección de Carlos Ojona.

Caminos sagrados de la arqueología prehispánica argentina

En la Fundación Proa y en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, valiosas piezas vinculan el arte primitivo con el actual e intentan mostrar, a la luz de recientes investigaciones, el origen de una nueva entidad arqueológica.

18 de abril de 1999

LA importante muestra de piezas arqueológicas con la que inauguró la temporada la Fundación Proa ayuda a comprender la manera de ver y de interpretar el mundo de las sociedades que habitaron nuestro territorio antes de la conquista. Aunque los indígenas no tenían un concepto de arte como el actual, su manera de tratar los materiales y de representar las formas, así como su poder de abstracción y su concepción de lo decorativo, determinaron los valores artísticos que encuentra en sus objetos el hombre de hoy.

Aproximadamente dos centenas de piezas de uso ritual y religioso recientemente adquiridas por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto conforman el conjunto, y las piezas exhibidas, que datan desde el año 500 a. C. hasta la primera mitad del siglo XVI, son discos de metal, jarrones, pipas, vasijas y vasos de las culturas Condorhuasi, Aguada, Belén, Río Diablo, San Francisco y Ciénaga. La curaduría estuvo a cargo del director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, José Antonio Pérez Gollán, quien acentuó los aspectos artísticos y religiosos del guión expositivo. De sus eruditas publicaciones extractamos las referencias que damos a continuación.

Las piezas provienen de sociedades indígenas de agricultores del noroeste andino y reflejan una idea del arte vinculada con la sacralización de ciertos seres. De ahí, en parte, el título que identifica la muestra, *Caminos sagrados*, título que alude también a las caravanas que viajaban en un área que abarcaba desde la cuenca del lago Titicaca, por el norte, hasta la actual provincia de Mendoza, por el sur, y desde la costa del Pacífico, al este, hasta la región del Chaco, en el oeste.

Abren la exposición cerámicas del estilo "Vaquerías", cuyo valor simbólico estriba en la suposición de que se trataba de objetos de carácter ritual y religioso que se intercambiaban. En general, las decoraban motivos geométricos, pero también las hubo modeladas y pintadas con la forma de figuras humanas o de animales.

Las pipas que se usaban ritualmente con alucinógenos para aproximarse al mundo sagrado eran a menudo de cerámica y mostraban la imagen del jaguar, al que se vinculaba con el sol. Ese felino, que aparece también en las esculturas de piedra y se asocia a veces con serpientes y seres humanos, forma parte de una zoología fantástica en la que se destacan las fauces y los colmillos.

En los metales, lo que interpretamos como motivos decorativos eran mensajes de identidad personal, social y cultural, o bien signos de unidad étnica.

El objetivo de la exposición es mostrar las fuentes que nutrieron una parte del arte de este siglo; por lo tanto, se complementa con proyecciones de diapositivas que señalan las analogías entre las manifestaciones artísticas contemporáneas y las primitivas.

El origen de la Aguada

La exposición temporaria que exhibe el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco es en cierto modo complementaria de la anterior. Está compuesta por piezas de las culturas Aguada, Ciénaga y Condorhuasi del Museo Etnográfico, del Instituto Nacional de Antropología, del Museo del hombre, del propio Museo Fernández Blanco y de colecciones particulares como las de Mario Brodersohn, Nicolás García Urriburu, Héctor Tombari, Diego Outes Coll, Liliana Madrid de Zito Fontán y Ruth Quiroga de Corcuera.

La muestra procura mostrar, a través de las colecciones, algunas de las raíces que nutren el origen de la Aguada. En otras vitrinas se exhiben diferentes piezas, entre las que se destacan por su significación las de alfarería. Un catálogo ilustrado reseña las características de esa entidad arqueológica del N.O. argentino, definida y nombrada por Alberto Rex González en 1955, aunque su estudio comenzó a fines del siglo pasado. En aquella época se identificaban como d+6 algunas piezas de alfarería de estilo diferente a los conocidos hasta entonces. Gran parte de esa cultura se denominaba "draconiana" o "de los barreales", aunque esos términos incluían componentes culturales que después se separaron en entidades distintas, como Ciénaga y Condorhuasi.

La exposición muestra también croquis y fotografías de las excavaciones hechas en el sur del Valle de Catamarca, cerca de Capayan, en el sitio que se denomina arqueológicamente Choya 68, donde se descubrió un montículo artificial de forma troncocónica, con una cúspide plana que medía más de 6 metros de altura y 25 de diámetro. Era una "pirámide escalonada" de base circular (la primera que se halló en el N.O. argentino) que se utilizaba como centro ceremonial. Frente a ella había un espacio abierto y plano, donde se realizaban las ceremonias. Allí se encontró un esqueleto de adulto, probablemente resultado de un sacrificio, y, en el montículo, numerosos fragmentos cerámicos, en su mayoría desconocidos. Parte de esas piezas, que no están en los museos, se exponen en esta muestra por primera vez.



Sabia intuición

LOS papeles del Registro civil y las referencias bibliográficas dicen que Alberto Rex González, el más grande arqueólogo vivo de la Argentina, nació en Pergamino (provincia de Buenos Aires) en 1918. El dato lleva a imaginar un señor de 81 años, disfrutando un placido retiro en su casa, rodeado de recuerdos y anécdotas de expediciones. Pero nada está más alejado de la realidad.

Para prueba, basta con tratar de ubicarlo: es casi imposible. Puede estar dando una charra en Washington D.C., visitando ruinas seculares en la lejiana Camboya o recorriendo las cuevas sudáfricanas, donde sus colegas están desenterrando a los más antiguos representantes de la raza humana. Eso sí se excluye la posibilidad de que el científico esté excavando en alguna zona remota de nuestro Noroeste.

En ese caso, hay que verlo con el cineal y el pincel, bajo un sol de 40 grados, dando una apasionante explicación de cada pieza de alfarería que toma entre sus manos, puliendo y escuchando atentamente las opiniones de cada miembro de la expedición, incluso las de los más jóvenes... Hay que participar de su buen humor sólo un instante para descubrir que cultiva un arte extraño: el del abuelo bueno y sereno que todos tuvimos.

A Rex González no le basta con realizar búsquedas arqueológicas desde 1938, ni con haber participado de la misión franco-argentina para el salvamento de los sitios arqueológicos y monumentos de Nubia (Sudán), como dicen los papeles. Tampoco con llevar más de 130 libros científicos publicados. No. El hombre sigue perfectamente activo.

Los papeles también dicen que Alberto Rex González primero se recibió de médico en la Universidad Nacional de Córdoba, en 1945. Pa-

saron unos años, hasta que 1952 lo encontró con un título de antropólogo, de la Universidad de Columbia, Estados Unidos.

Apenas tres años después, González realizó un aporte fundamental a la arqueología de nuestro país y de América del Sur: estudió los estratos restos que aparecieron en el noroeste de la Argentina y que no encajaban con las conocidas culturas Conchaburá y La Ciénega. Entonces llegó a la conclusión de que se trataba de una entidad distinta: otra cultura. La llamó La Aguada. Sus integrantes vivieron durante la segunda mitad del milenio último, y resultó ser la más avanzada de todas las culturas que habitaron nuestro país, antes de la llegada de los españoles. Desde ese momento, la vida de Rex González se rodeó de cerámicas con dibujos geométricos de círculos, ranas, serpientes y jaguares; entre otros, los diseños preferidos de La Aguada.

La vida lo golpeó duro en 1991, cuando perdió a Ana Elías Mooren, su esposa y además compañera de expediciones. Pero él se sobrepuso y unos años más tarde retomó las salidas de campo gloriamente.

"La cultura de La Aguada tiene que haber dejado algo más importante, más monumental", repitió durante décadas. Y tenía razón.

Cuando volvió a las expediciones, excavó una estructura común de nueve metros de altura, ubicada en un paraje remoto de Catamarca, una pirámide escalonada en forma de pétalo y una compleja estructura interna. Algo extraño. No existe otro monumento parecido ni en la Argentina ni en el mundo. Y lo construyó la cultura de La Aguada. Claro, como predijo Rex González.

Fernando Hülperin

03/04/1999 / Clarín.com / [Sociedad](#)

CULTURA / ARTE: MUSEO FERNÁNDEZ BLANCO

Una muestra que permite entrever un mundo remoto

Las piezas de La Aguada, del norte argentino, tienen la fascinación de un planeta recién descubierto. La figura del jaguar, que encarnaba las fuerzas naturales, fue centro de esa cultura de más de un milenio.

El hallazgo de lo que nos es desconocido —una estrella, una galaxia, una cultura sumergida— da nueva vida a esa cosa. Y, ahora, los argentinos somos partícipes de algo que tiene, posiblemente, un millar de años y que está volviendo a nacer, para nosotros. Hay un protagonista en esta aventura científica y humana: Alberto Rex González, el hombre cuyas investigaciones marcan un antes y un después en la arqueología argentina. En 1997, próximo a cumplir 80 años, Rex González volvió al trabajo de campo en una región que durante más de medio siglo concentró sus afanes: el noroeste argentino. Meses y meses de excavaciones dieron sus frutos y en la localidad catamarqueña de Capayán ha comenzado a emerger una gran pirámide de base circular y ocho metros de alto, la primera de esas características que se ha encontrado en nuestro territorio. Ahora, en el Museo Fernández Blanco se muestran los primeros pasos de este apasionante trabajo, minucioso, paciente, en el que los científicos avanzaron centímetro a centímetro, con cepillo y cucharín. Y lo que está saliendo a la luz es un momento de la existencia humana, que el tiempo y el olvido preservaron casi como un mensaje cifrado para el futuro. Más allá de toda racionalización, es lo primero que impacta y emociona. Titulada *La Aguada: un jalón en la arqueología y el arte del Noroeste argentino. 800 años antes de la conquista*, la exhibición fue preparada, además, para la presentación del libro *Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*, donde Rex González resume sus investigaciones y conclusiones teóricas sobre una de las culturas más ricas de nuestro pasado precolombino. Ese volumen marca, sin duda, un hito. Se explica. Hasta no hace mucho, décadas apenas, el mundo prehispánico del NO era presentado como una difusa categoría de pueblos sin mucha historia para atrás y sin demasiada personalidad propia ya que, a lo sumo, conformaban una destañada periferia: la de las grandes culturas andinas de Bolivia y el Perú. Un universo, el nuestro, que estaba en los bordes de la historia y de la geografía americana. Desde sus iniciales excavaciones a fines de los años cuarenta, Rex González fue identificando y armando

un esquema de periodización impresionantes. Ante el impulso de Rex González, surgieron pueblos, horizontes culturales, señoríos, que habían evolucionado en un largo período histórico, desde antes de la era cristiana. Sus posteriores estudios en el valle de Hualfín, Catamarca, en el corazón de lo que se llamaba área diaguita, permitieron definir uno de los mayores centros arqueológicos, el de La Aguada. Una cultura rica y compleja, reconocible, sobre todo, por sus representaciones artísticas que recrean la metáfora del felino con un refinado sentido plástico, señala en el catálogo de la muestra José Antonio Pérez Gollán, director del Museo Etnográfico de Buenos Aires. La figura del hombre-jaguar (o uturunco) era arquetípica de la cultura de La Aguada y aparece obsesivamente dibujada en máscaras, vasijas y objetos ceremoniales (hachas, pipas, pectorales). Enhebrada con otros especímenes del panteón andino (serpientes, aves y vampiros), era un símbolo que encarnaba todas las fuerzas de la naturaleza y que el chamán (o sacerdote) de la tribu empleaba como tránsito hacia la gran deidad solar, Punchao. Por su recurrencia, la imagen del jaguar sería el eje para desentrañar la historia y entender el intrincado mundo simbólico de los antiguos pobladores del noroeste. De ello dan cuenta, ahora, en el Museo Fernández Blanco (Suipacha 1422), casi un centenar de piezas provenientes de museos y colecciones particulares, que sirven de introducción a los flamantes hallazgos en Capayán. Como recuerda Pérez Gollán, a fines del siglo pasado Samuel Lafone Quevedo fue el primero que dio a conocer piezas que hoy se atribuyen a la cultura de La Aguada, y fue él quien identificó esa figura central de aquel mundo remoto —la del jaguar— con el tema casi universal del dragón o la medusa. Pero se trataba en realidad de una categoría andina muy precisa. Vasijas antropo y zoomorfas de gran realismo y expresividad llevan estampadas, con dibujos incisos, ese referente ancestral y primigenio, del orden local, que aparece trazado con una fina caligrafía y una imaginería sorprendentes. Porque si algo maravilla en estas piezas es la capacidad de aunar lo sensorial y lo abstracto en un único lenguaje de signos. El *hommus* estético trasciende, así, su propia circunstancia y brilla en toda su creatividad. Y si hay una virtud adicional en esta muestra es la sensibilidad con fue armada, conjugando el conocimiento y la información a la necesaria percepción de lo estético.

22/07/1999 / Clarín.com / [Sociedad](#)

CULTURA: MUESTRA SOBRE LOS ANTIGUOS TEJEDORES

La seducción del arte textil andino

Exponen 80 piezas de gran calidad en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

Los ponchos de vicuña que hoy deslumbran a los turistas europeos y norteamericanos son apenas la continuidad de miles de años de laboriosa creatividad. La muestra *Arte textil andino*, montada en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (Suipacha 1422), reconstruye la historia de los tejedores del Perú, Bolivia y norte de Chile, desde el siglo III antes de Cristo hasta el siglo pasado. La antropóloga Ruth Corcuera, curadora de la exposición, trabajó durante un año para poder reunir y exponer 80 piezas que sorprenden por su variedad y su calidad. La

mayoría proviene de colecciones particulares, mientras que otras pertenecen a museos de distintas ciudades argentinas.

Maravillas de la paciencia, estos hilados sirvieron para vestir a pastores de la Puna y a altos personajes de la nobleza inca. Con dedos ágiles, las hilanderas afinaron sin imperfecciones los capullos de algodón y, sobre todo, los vellones de llama, guanaco, alpaca y vicuña, esta última destinada a la gran alcurnia. En primitivos telares verticales, los tejedores lograron tramas apretadas y parejas para protegerlos del frío. “Una cultura no se trunca y se muere en un período”, subraya Corcuera. Ya en los tejidos más antiguos aparecen los motivos andinos: la tríada del felino (el jaguar), la serpiente y el ave. A partir de 1450, la estrella de ocho puntas se convirtió en el logotipo del imperio inca, símbolo de una cultura agrícola vinculada con la observación del cielo. Con la llegada de los conquistadores, los tejedores cuzqueños trataron de imitar las puntillas e incorporaron la seda, sobre todo en bordes y cordones. Las primeras mujeres españolas les encargaron sábanas y prendas de algodón. Y se cree que fue por la influencia de los esclavos africanos que en el Alto Perú surgió la moda de bandas de 20 centímetros unidas entre sí, formando mantas o ponchos. Deslumbran los plumarios de 300 a 400 años d. C., ropa de gran ceremonial que incorpora a la trama pequeñas plumas de pájaros selváticos. En los siglos VII y VIII, los artesanos de la cultura chancay ya aplicaban la técnica del *pachtwork* y dibujaban los motivos con la técnica del batik. Asombra el terciopelo logrado para un gorrito de niño. Enternece la prolijidad de una guarda confeccionada por una madre para el unku o camisa de su hijo. Gracias a la sequedad del clima y a las condiciones minerales del suelo se han conservado brocados, gasas, tejidos similares al crochet, otros hechos con más de dos agujas y guardas con volumen. El medio ambiente también preservó los vistosos colores, así como las mostacillas que adornan una chuspa (bolsa), confeccionadas con conchillas de spondilus y patas fosilizadas de pájaros. Al menos doce siglos tiene el magnífico tocado tejido con plumas, del que cuelgan trencillas de cabello humano sujetas por lanas multicolores que, al desplegarse, conforman una guarda. Ya de la época colonial es el enorme tapiz que ilustra la escena bíblica de *La creación de Eva*, combinando la tradición inca con la de Flandes.

Para montar la muestra, Patricio López Méndez supo conjugar los criterios didácticos con la delicadeza que se merecen estas anónimas obras de arte. La exposición estará abierta hasta setiembre inclusive, de martes a domingos entre las 14 y las 19. La entrada es gratis los jueves, y los fines de semana a las 16 hay visitas guiadas.

Museo Nacional de Bellas Artes

El arte del oro en Córdoba

Piezas colombianas en el Museo Caraffa

Una importantísima muestra se albergará desde hoy, a las 10, en las salas del Museo Caraffa de Plaza España: se trata de la exposición de joyas y objetos de oro provenientes de Colombia, una selección de 300 piezas pertenecientes a la colección del Museo del Oro de ese país.

Colombia es el lugar de América en el que se hallaron más piezas de oro de culturas prehispanicas. Muchas de ellas pertenecen a los tiempos: quince siglos de la era cristiana, pero otras son aún más antiguas y su edad se remonta al primer milenio antes de Cristo. Los nativos, que en su mayoría vivían muy organizados social y políticamente, conocían técnicas como pueden ser muchas de la actualidad y hay quien cree que aquellas tuvieron origen asiático.

El Museo del Oro de Colombia es hoy el más grande del mundo en su género y guarda casi 30.000 objetos: entre brazaletes, pectorales, narigueros, orejeras, adornos, bastones, vasijas, cacerías, figuras antropomorfas y reproducciones de animales. La muestra fue presentada recientemente en Bs. As. como parte de los festejos de los 400 años de su fundación y partirá, una vez que termine en nuestra ciudad, hacia Madrid, Caracas, y Los Angeles. Con la compañía de técnicos especializados entre los que se encuentran María Cristina Gast, diseñadora gráfica del Museo del Oro. Las dos valijas diplomáticas aterrizarán en el aeropuerto de Córdoba y desde allí, severamente escoltadas, viajarán hasta el Museo Caraffa, su lugar de residencia durante la semana que durará la exhibición.

"Al hacer la selección de las piezas que serán mostradas alrededor del mundo, se trató de elegir aquellas más representativas —dice M. Cristina Gast— de las siete regiones arqueológicas de Colombia y también las que, por su estilo, tecnología y dedicación, serían mejores muestras de épocas que se remontan en sus orígenes, a varios siglos antes de Cristo".

Estos 300 adornos y objetos de oro fueron, asegura, para su traslado, en cinco millones de dólares. Es difícil entonces preguntarse cuánto valen las treinta mil figuras del museo. Pero su valor es tan incalculable como su importancia arqueológica.

"A través de procesos como el del carbono 14 —explica la diseñadora Gast— se ha podido establecer que los hallazgos de orfebrería precolombiana en la costa occidental del país tienen una antigüedad que varía entre los 800 años antes de Cristo, y el siglo XV de la era cristiana. Los primeros son, por lo general, figuras planas hechas con martillo y yunque; los más modernos tienen vo-

lutas y fueron realizados con técnicas como la de fundición a la cera perdida, que por sus características puede considerarse una de las más desarrolladas, aún en la actualidad".

La mayoría de las piezas que podrán verse en esta muestra están hechas con oro de 24 quilates, con una ley de 0,999 a 0,994, aunque hay otras que contienen hasta un 60 por ciento de oro de 14 quilates.

Las siete regiones arqueológicas de Colombia fueron clasificadas según su grado de desarrollo cultural, costumbres y actividades de sus habitantes. Ellas son las siguientes: la Cauca, la Guanía, la Tolima, la Tolima y la Quimbaya. La Tolima y la Guanía. La orfebrería Cauca era espectacular por el tamaño de los objetos, como los narigueros, pectorales, brazaletes, diademas. Los indios muiscas obtenían el oro sin elaborar entregando a cambio esmeraldas, zafiro y mantas de algodón. Los Tolima tenían importantes conocimientos

de ingeniería y arquitectura y la técnica y belleza de su cerámica y orfebrería (indican un alto sentido artesanal): son frecuentes las estatuillas de reptiles y aves. Algo parecido ocurre en la región Sinú, cuyos habitantes eran famosos por sus trabajos en oro: se conservan vasijas con figuras femeninas esculpidas, orejeras copas de base alta y reproducciones de animales. Tanto en los Quimbaya como en los Sinú, cuyos habitantes eran famosos por sus riquezas en joyas de oro, predominando las vasijas, las figuras antropomorfas y los collares. En cuanto a la zona arqueológica Tolima, sus habitantes, los Indios Pijao, eran agricultores sedentarios que se dedicaban por su tradición orfebrería: sus piezas eran elaboradas con oro de buena ley y casi todas por el método de la cera perdida.

La muestra "El oro de Colombia" permanecerá abierta al público con entrada libre, hasta el miércoles 13, pudiendo ser visitada diariamente en horario especial de 9 a 21.

figuras antropomorfas y reproducciones de animales. La muestra fue presentada recientemente en Bs. As. como parte de los festejos de los 400 años de su fundación y partirá, una vez que termine en nuestra ciudad, hacia Madrid, Caracas, y Los Angeles. Con la compañía de técnicos especializados entre los que se encuentran María Cristina Gast, diseñadora gráfica del Museo del Oro. Las dos valijas diplomáticas aterrizarán en el aeropuerto de Córdoba y desde allí, severamente escoltadas, viajarán hasta el Museo Caraffa, su lugar de residencia durante la semana que durará la exhibición.

"Al hacer la selección de las piezas que serán mostradas alrededor del mundo, se trató de elegir aquellas más representativas —dice M. Cristina Gast— de las siete regiones arqueológicas de Colombia y también las que, por su estilo, tecnología y dedicación, serían mejores muestras de épocas que se remontan en sus orígenes, a varios siglos antes de Cristo".

Estos 300 adornos y objetos de oro fueron, asegura, para su traslado, en cinco millones de dólares. Es difícil entonces preguntarse cuánto valen las treinta mil figuras del museo. Pero su valor es tan incalculable como su importancia arqueológica.

"A través de procesos como el del carbono 14 —explica la diseñadora Gast— se ha podido establecer que los hallazgos de orfebrería precolombiana en la costa occidental del país tienen una antigüedad que varía entre los 800 años antes de Cristo, y el siglo XV de la era cristiana. Los primeros son, por lo general, figuras planas hechas con martillo y yunque; los más modernos tienen vo-

LOS FINANCIEROS

6 de agosto de 1980.-

Una apasionante muestra del arte y la cultura precolombina

Llega hoy al Caraffa el Oro de Colombia



Una de las valiosas orfebrerías expuestas en el Museo Caraffa, que vienen precedidas de elogiosos comentarios tanto por su valor antropológico como estético.

Será inaugurada hoy en el Museo Caraffa la anunciada muestra de El oro de Colombia, valiosísimo aporte cultural que en contadas ocasiones se pone al alcance del gran público.

Integran la exposición trescientas piezas de oro provenientes del Museo del Oro del Banco de la República de Bogotá, el más importante en su género, poseedor de casi treinta mil obras de arte que pertenecen a las distintas etapas culturales del pueblo colombiano. Junto a estas obras maestras de la orfebrería, se exponen unos 12 mil objetos de cerámica asociados al proceso de fundición. Y son precisamente estos moldes, trabajados en terracota cruda y cera

de abejas, los que fueron sometidos a las pruebas de Carbono 14 y revelaron una antigüedad que oscila entre los 800 años antes de Cristo y el siglo XV de nuestra era.

Collares, colgantes, pectorales, imágenes de animales y plantas, talismanes y cientos de piezas decorativas o rituales, artísticas o utilitarias, no sólo configuran un admirable conjunto estético sino que permiten acceder a una cultura en la que se enraza el espíritu más genuino de Sudamérica.

La muestra permanecerá abierta al público hasta el 13 de este mes en horario especial de 9 a 21 hs. y con entrada libre.

bia, en el Museo Nacional de Bellas Artes, hasta fin de mes. El metal que deslumbró a los conquistadores españoles fue, desde más de 1.500 años antes de Cristo y hasta el siglo XVI, la materia prima por excelencia de las dos grandes familias indias de Colombia: los andinos y los caribes. Toda su orfebrería, objetos mágico-rituales o adornos, salvo excepciones, fue realizada en oro. En el Museo del Oro del Banco de la República de Bogotá hay unas 3.000 piezas clasificadas, de las que a su vez forman parte las 300 seleccionadas para ser exhibidas en Buenos Aires, y unos 12.000 objetos de cerámica asociados al proceso de fundición. Y son precisamente estos moldes, trabajados en terracota cruda y cera de abejas, los que permiten, mediante la aplicación de carbono 14, establecer la edad de las piezas. Según Alicia Lobo - Guerrero de Iriarte, jefa de extensión cultural del Museo del Oro y responsable del montaje de la muestra en Bellas Artes, "las sofisticadas técnicas de los muiscas, entre otros nativos, demuestran que entre ellos existía una verdadera especialización del trabajo y una larga y compleja tradición cultural que in-

Revista *Somos*, 11 de julio de 1980

Ar
Ve



SE INAUGURO EN BELLAS ARTES UNA MUESTRA COLOMBIANA

Aquel oro primitivo

El rescate de Atahualpa, el saqueo del Cuzco y del tiempo de facturas más proporcionó a los conquistadores más de cinco toneladas de oro que, cuidadosamente resaca a lingotes y marcados, entró a jugar su rol en la economía de la época. Para los españoles ese oro significó el enriquecimiento, la retribución material de la conquista. Para los Incas, y en general para los pueblos autóctonos de América, los metales preciosos, y especialmente el oro, merecían un juicio de valor muy distinto al de los europeos. El carácter sagrado del oro se manifestaba en su aspecto simbólico: era la expresión material del dios supremo, al que se tributaba luego en ofrendas o se fundía en imágenes que lo representaban y del que solo el inca, podía disponer, reservándose totalmente su monopolio. En forma secundaria se usaba el metal precioso para fabricar las joyas que engalanaban al monarca o la vajilla real, o de aquellos a quienes el Inca donaba en casos muy especiales. Esa enorme cantidad de oro acumulada por los conquistadores era el producto del fundido y de la despartición definitiva de millones de objetos, cuya gran mayoría, por lo que hoy sabemos, debieron poseer una alta jerarquía artística. Solo de tarde en tarde, algún cronista sensible, nos deja alguna frase de admiración sobre la belleza de estas obras, desconectadas e ignoradas bajo la crueldad de unas cifras que solo traducen su valor material en pesos.

En otros países de América las obras de arte de la orfebrería precolombiana sufrieron un paraje distinto. En Colombia, en las primeras épocas de la conquista, se exploraban las tumbas y se saqueaban las joyas y alhajas encontradas en las ruinas de verdaderas minas a las que, incluso se aplicaba el pago del quinto real. En nuestro N.O. argentino, hasta hace pocas décadas, una joyería de Tucumán disponía que un empleado recorriera periódicamente los valles calchaquies comprando las piezas de oro que los lugareños excavaban en los sitios arqueológicos, piezas que eran inmediatamente fundidas.

Se necesitaban muchos años, mucho esfuerzo y dedicación de arqueólogos y estudiosos para que, a través de nuevos



Figura antropomorfa, Colgante. (zona de Sinú).

hallazgos, podemos ahora valorar el nivel artístico de aquella orfebrería precolombiana de Colombia, pertenecientes al Museo del Banco de la República, que por iniciativa de una empresa privada se exhibe desde hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Hajo un común denominador de idénticos orígenes, técnicas y materiales y pese al inevitable intercambio que debió existir entre las distintas regiones, pueden apreciarse una serie de variantes en el lenguaje y el vocabulario artístico que se traducen en visibles diferencias de los estilos entre sí. Así podemos apreciar el equilibrado juego de volúmenes que caracteriza a los recipientes Quimbayas, o a sus figuras humanas buacas, pequeñas copias realistas, destinadas a contener el polvo de los alucinógenos utilizados en el ritual sagrado, o a las cenizas veneradas de los jefes. Estas piezas se contraponen profundamente en su concepción general y en su elaboración a las severas y esquemáticas figuras planas de los "unjos", piezas volutas y rituales del estilo Muiscas. Las que están reducidas a un máximo de elementos descriptiva, al simple contorno del rostro y el cuerpo y a unas pocas líneas en relieve que indican someros accidentes ana-



Orejera (zona de Nariño).

tómicos y en las que, sin embargo se reproducen como detalles individualizados, los instrumentos que portan o los adornos que las virginianas. Destinados a ser utilizados como ofrendas o las diosas, en estas piezas interesantes, fundamentalmente, el material y la forma del conjunto. Poca importancia tenía la terminación final del espécimen, el que a menudo, presenta follajes y aspersiones en franca sintonía con la terminación de la superficie brillantemente pulida que presentan los objetos de adorno personal.

La expresión almbólico-religiosa vuelve a reaparecer en el estilo Tolima, con sus magníficos pectorales de oro en forma de figuras rectilíneas donde, de nuevo, el mundo de la zoología mezcla sus rasgos con los humanos. Los miembros, reducidos a líneas rectas, en profusos ángulos, muestran una decoración geométrica calada de gran belleza. Muy distintas a esas piezas, los gorrales barrocos del estilo Cuzco nos

muestran rostros humanos a los que realizan atenuadas enriquecidos por agrigados de discos milímetros resoldados a dar un curioso efecto de somnio o luz refleja.

El conocimiento de la metalurgia y sus distintas técnicas es de larga data en América. En Perú, los vestigios más antiguos de trabajo en metal, que los arqueólogos han podido fechar, corresponden a 1.800 años a. C. Es posible que las técnicas metalúrgicas americanas se desarrollaran completamente independientes de las del Viejo Mundo. De Perú el conocimiento del trabajo en metal irradió hacia Ecuador y Colombia. En este último país los arqueólogos sitúan las piezas más antiguas conocidas entre el 500 y el 200 a.C. Desde el norte de América del Sur, y en épocas posteriores, al comienzo de la e.Cristiana, las técnicas metalúrgicas se irradiaron hacia Centroamérica y México, donde llegan recién en el siglo VIII d. e. c.

En sus comienzos las técnicas utilizadas para trabajar los metales fueron muy sencillas. Se usaba el simple martillado sobre el cobre o el oro en estado natural, es decir casi puro. Posteriormente se introdujeron el fundido y luego las aleaciones. Una técnica muy importante fue el de la cera perdida, procedimiento que usó Benvenuto Cellini en el Renacimiento y a cuya utilización se debe la gran mayoría de las piezas colombianas de la muestra.

Para los arqueólogos argentinos esta exhibición tiene un significado muy especial. No sería difícil que la rica y temprana metalurgia de las culturas autóctonas del N.O. haya recibido sus impulsos principales de fejeras influencias nacidas en los Andes del Norte. Algunos de sus más acabados ejemplos de objetos de metal, como el famoso disco de Lajante Quevedo y similares, poseen detalles técnicos y estilísticos que lo vinculan más a los estilos y técnicas de Colombia que a piezas de orfebrería peruana.

Para el lego, sencillamente inquieto y sensible a las creaciones del espíritu, las obras exhibidas se imponen de por sí, más allá de las consideraciones que la historia nos sugiere en el tiempo o la geografía en el espacio.

Alberto Rex González

Gacetilla

Arte originario: diversidad y memoria
Del 5 de mayo al 3 de julio
Museo Nacional de Bellas Artes
Planta Baja - Pabellón
martes a viernes de 12.30 a 20.30,
sábados y domingos de 9.30 a 20.30
Entrada gratuita

Resulta imposible interesarse por el arte originario de América sin percatarse de la enorme carga de tiempo que encierra. Desde la segunda mitad del siglo XX la arqueología, en tanto disciplina científica y académica en la Argentina, ha ampliado los difusos límites de nuestra historia hasta los trece mil años antes del presente. Hoy sabemos que en esas remotas épocas la Patagonia ya había sido ocupada por sociedades indígenas que, entre otras muchas destrezas, habían desarrollado un complejo arte rupestre que expresaba su cosmovisión. Asimismo, la cultura material de estos grupos de pobladores iniciales no sólo se presentaba como el resultado de una refinada tecnología, sino que también revelaba valores simbólicos y la tenaz construcción de una memoria colectiva.

El tema central de la exposición *Arte originario: diversidad y memoria* son las sociedades aborígenes que habitaron el rincón noroeste del actual territorio argentino y que comprende las provincias de Jujuy, Salta, Catamarca, La Rioja, Tucumán, Santiago del Estero y hasta San Juan y Mendoza. El período que nos interesa es el que va desde el primer milenio antes de la era cristiana hasta aproximadamente la mitad del siglo XV AD.

Desde el punto de vista geográfico el NOA comprende las siguientes regiones naturales, determinadas por la altitud sobre el nivel del mar y las precipitaciones pluviales:

- la porción occidental de la llanura seca del Chaco;
- las laderas boscosas y selváticas (las *yungas*) de las sierras subandinas, valles, quebradas y bolsones áridos entre las sierras subandinas y el macizo andino;
- el altiplano andino (la puna) por arriba de los 3.500 m.n.s.m.;
- la cordillera de los Andes.

La variedad del paisaje incentivó, por una parte, la explotación de los diversos recursos naturales y, por otro, el desarrollo de un intenso tráfico a larga distancia a través de las *puacas* o de llamas. Estas redes de intercambio distribuyeron bienes utilitarios y simbólicos de crucial importancia para las sociedades andinas: productos agrícolas de distintas altitudes (papas, maíz, yuca, quinua y tubérculos altiplánicos), pieles, frutos, miel, plantas medicinales y tintóreas, alucinógenos (cebil y achuma), pieles, vegetales (chuno) y carnes (charqui) deshidratadas, lana, tejidos, fibras, maderas, objetos y herramientas metálicas, piedras semipreciosas, sal, plumas y colorantes, animales, etc.

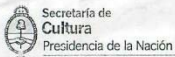

Desde el milenio anterior a la era cristiana las sociedades indígenas del noroeste de la actual Argentina desarrollaron una multiplicidad de manifestaciones artísticas que

sorprenden por su belleza y expresividad. El dominio de las distintas técnicas — cerámica, tejido, metal, escultura en piedra y madera— es testimonio de la notable destreza con la que los pueblos originarios representaban su cosmovisión. A través de estas creaciones descubrimos, por una parte, el complejo mundo simbólico de fuerte arraigo en las tradiciones históricas del mundo andino, pero cuyas manifestaciones poseen rasgos de una inconfundible personalidad propia. El análisis de fuentes arqueológicas, etnohistóricas, etnográficas e históricas de los Andes nos ha permitido avanzar en la interpretación de algunas de estas manifestaciones artísticas. Así las placas y discos de bronce, por ejemplo, se vinculan estrechamente a la representación antropomorfa de la deidad solar (*Punchao*): un culto extendido por amplias regiones de los Andes y cuyo centro más importante de veneración se situaba en el lago Titicaca. Asimismo, la reiterada representación de félidos (preferentemente jaguares) sobre distintos soportes, admite que se considere a este animal mítico como un elemento crucial en el culto al sol. La figura del jaguar aparece en los tejidos, tallas de madera, esculturas en piedra, grabados y pinturas rupestres o en objetos metálicos. Un tema recurrente es referido al culto de los antepasados y que se plasma en esculturas en piedra: tal el caso de los llamados *«ajungaites»* y de los menhires o *huancas*. Este arte habla del origen —muchas veces mítico— de los linajes y de las identidades colectivas como marcas de la memoria en el paisaje. En este contexto simbólico, la representación del poder no está ausente y problemáticamente nos habla desde el arte del desarrollo y afianzamiento de las desigualdades sociales hereditarias.

Desde la perspectiva del patrimonio cultural, es necesario un análisis crítico del proceso de modernización de la Argentina, que en la segunda mitad del siglo XIX abrió el debate sobre la construcción de una memoria nacional y, si bien no hubo opinión unánime al respecto, las poblaciones originarias americanas quedaron al margen de la ciudadanía y relegadas como mano de obra barata en el mercado capitalista. Si bien a comienzos del siglo XX, se destacan Ricardo Rojas y Joaquín Torres García por sus trabajos referidos al arte de indígenas y mestizos, es en la década de 1960 que se percibe una fuerte y creciente curiosidad por la cultura y, en particular, por el arte de las poblaciones originarias de la actual Argentina. En esta revalorización de lo americano fueron de gran importancia, por una parte, los estudios y escritos del arqueólogo Alberto Rex González sobre el antiguo NOA y, por otra, las obras y texto de los artistas César Paternosto y Alejandro Punteo.

Divididas en ocho núcleos temáticos, las piezas proceden de la Cancellaría Argentina: Colección Hirsch, del Museo Nacional de Bellas Artes; Colección Guido Di Tella, y de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Plata. La muestra ha sido curada por José Antonio Pérez Collán.



Presidenta de la Nación: Cristina Fernández
 Vicepresidente de la Nación: Julio César Cobos
 Secretario de Cultura de la Nación: Jorge Coscia
 Director Ejecutivo del Museo Nacional de Bellas Artes: Guillermo Alonso
 Consejo Consultivo del MNBA: Sergio Alberto Baur, Silvia Marta Fajra, Alberto Petrina, Martín Redrado, Miria Adriana Rosenberg, Hugo Sigman, Nelly Arrieta de Baquer
 Directora Artística: María Inés Stefanoni

Créditos exposición

Coordinación: Álvaro Seda-Reyda / Candelita Gómez
 Diseño Museográfico: Valeria Keller, Mariana Rodríguez
 Documentación y Registro: Paula Casajus
 Gestión de Colecciones: Mercedes de las Carreras
 Diseño Gráfico: Susana Prieto

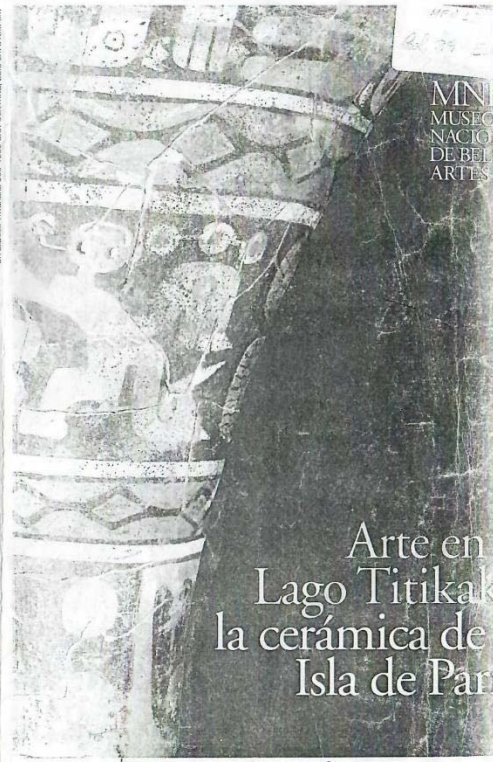
Créditos MNBA

Montaje: Daniel Galán, Carlos Avasolo, Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez, Pedro Osorio, Gastón Arismendi
 Documentación y Registro: María Rosa Espinoza
 Gestión de Colecciones: Raúl Alsoni, Jimena Velasco
 Prensa: Eleonora Waldmann, Florencia Vellarino

Noviembre 2009
 Avenida del Libertador: 1473
 Teléfono 54 11 5228 9900

Horario
 Martes a viernes de 12:30 a 20:30
 Sábados, domingos y feriados de 9:30 a 20:30

Entrada libre
 secretaria@mnba.org.ar
 www.mnba.org.ar



Chalchaco. Tumbado: 900-1000 d.C. Cuzco, Perú. 20,5 x 15,5 cm

MNBA
 MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Arte en
 Lago Titikaka
 la cerámica de
 Isla de Parí

Embajada del Estado Plurinacional de Bolivia

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA

MINISTERIO DE CULTURA

Ministerio de Desarrollo Productivo y Economía Plural
 MINISTERIO DE LA INDUSTRIA DEL TURISMO
 Estado Plurinacional de Bolivia

PRESENCIA
 ANDREANI