



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Los Cuadernos de Arte Americano de Grete Stern y Horacio Coppola

Aportes del fotolibro de vanguardia a la divulgación científica en la década de los cuarenta

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención de la Licenciatura en Historia del Arte con Orientación en Artes Visuales.

Tesista: Viviana Andrea Rossetti

DNI: 17800225

Legajo: 24166/8

Directora: Prof. y Mga. Marcela Andruchow

Co-directora: Dra. Leticia Barbeito

2021

Índice

Aspectos Formales	1
Descripción de la Tesis de Grado	1
Problema a Investigar	2
Casos de Estudio	2
Estado de Cuestión.....	2
Hipótesis.....	2
Introducción	3
Desarrollo	10
Divulgación Científica. La Socialización del Saber.....	10
Aproximación de Análisis del Texto de Divulgación Científica de los Fotolibros	15
La Búsqueda Vanguardista en los Fotolibros. Análisis de las Imágenes.	19
Los Fotolibros en el Contexto del Diseño Editorial Latinoamericano	24
La Escena Artística Durante la Década del Cuarenta	28
La Fotografía en la Vanguardia	33
La Fotografía de los Huaco Retratos en el Espacio Fotolibro.....	36
Conclusiones	41
Referencias.....	43

Aspectos Formales

Descripción de la Tesis de Grado

El presente trabajo trata la relación arte-ciencia en la divulgación del conocimiento científico en la década de los cuarenta del siglo XX, desde el análisis de la producción artística de dos *fotolibros* de vanguardia de Huaco Retratos de la cultura Chancay (1200 - 1476 d.C. S) y Chimú (1000-1470 d.C. S), realizados por los artistas Grete Stern y Horacio Coppola, con textos del antropólogo e historiador Fernando Márquez Miranda. El abordaje a los mismos se realiza en tanto espacios de lectura diseñados por el arte de vanguardia de la época que pretende a través de ellos, interpelar y trascender el carácter *objetivo* buscado por la ciencia como conocimiento verdadero, a través de un significado relacional - experiencial producido desde la episteme artística.

Problema a Investigar

¿Qué representa, en el paradigma científico de la época, la búsqueda estética en un cuaderno de arte de divulgación científica?

Casos de Estudio

Los *fotolibros* que hemos tomado como casos de estudio presentan dos modos de representación: el lenguaje visual y el lenguaje textual. Son obras realizadas interdisciplinariamente desde el arte, con las fotografías de Grete Stern y Horacio Coppola y desde la ciencia con los textos del antropólogo e historiador Fernando Márquez Miranda, con objetos de colecciones de dos museos argentinos, el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires y el Museo de La Plata. Se editaron en 1943 como las primeras obras de Ediciones de *La Llanura*, sello perteneciente a Horacio Coppola junto a Luis Baudizzone con comercialización de Domingo Viau e impresión de Guillermo Kraft. [Figura 1 y 2]

Estado de Cuestión

A través de la revisión bibliográfica del tema y objetos de estudio escogidos realizamos un proceso de búsqueda de antecedentes a fin de conocer qué se ha investigado en relación a los mismos y cuál es el conocimiento existente. El único material que hemos encontrado que toma el tema de los *Cuadernos de Arte Americanos*, vasos retratos precolombinos de la cultura Chancay y Chimú es el desarrollado por Álvaro Fernández Bravo en: *Los cacharros de Grete Stern. Archivos abiertos: Sonido, imagen y cosa en obras de Christian Boltanski, Oscar Muñoz y Grete Stern*. VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística (2013). La ponencia aborda el objeto de estudio desde la temática del archivo, desarrollando el cambio de estatuto del objeto huaco como pieza catalogada en el museo al régimen, a través de la fotografía, de reproducibilidad técnica. La operación de extraer del museo los huacos precolombinos, en el sentido de fotografiarlos y llevarlos a la escena de la reproductibilidad técnica, plantea otra relación entre pieza y archivo ya no inmóvil, como una norma que regula un tráfico de bienes simbólicos, sino contingente, mutante y dinámica (Fernández Bravo, 2013)

Hipótesis

La producción artística que crea y articula las fotografías, en el objeto fotolibro, repercute en la divulgación del discurso científico al construir un nuevo camino de generación y divulgación del conocimiento, que incorpora la dimensión epistémica del arte de

vanguardia proponiendo una experiencia receptiva-interpretativa, la lectura y una operatoria¹ constructiva-creativa, la relectura.

Introducción

Poco antes de la Primera Guerra Mundial, la fotografía formó parte de diferentes proyectos de ruptura con el arte hasta entonces conocido, centrados en la utilización de los medios de comunicación más actuales: fotografía y cine. El 18 de mayo de 1929 se inauguró la revolucionaria exposición *Film und Foto* en Stuttgart, Alemania, en la que se presentaron 1.200 obras de fotografía, cine y pintura. Fue la gran difusión de las corrientes fotográficas de aquella época: *Nueva Visión*, *Nueva Objetividad* Y *Fotografía Directa*, todas con objetivos claramente anti-pictorialistas. Al decir de Andrea Cuarterolo (2013), esta fue la primera muestra en subrayar el poder informativo y educativo de los nuevos medios de reproducción mecánica y circulación masiva y la importancia del carácter fotográfico de la imagen, así como también el primer intento importante de conectar² cine y fotografía a través de una comparación intermedial de temas, aplicaciones y recursos estéticos.

En la Argentina, a partir de los años treinta, fotógrafos³ argentinos en general, formados en Europa y extranjeros radicados en Buenos Aires, introdujeron en su disciplina, corrientes de vanguardia. Por otro lado, en esta década el “ser nacional” se cuestiona en relación a la unidad racial, cultural y lingüística propuesta en las visiones del Centenario. La búsqueda identitaria es uno de los signos del periodo atravesado por el desconcierto frente a un mundo con fuertes transformaciones políticas y económicas que implicaba la redefinición de los lugares de la intelectualidad y de la cultura. En este marco, Horacio Coppola, amigo de Victoria Ocampo (1890-1979), Xul Solar (1887-1963) y Jorge Luis Borges (1899-1986), acuerda con el ideario vanguardista de la revista *Sur* (1931- 1992). Es decir, con su elaboración de Buenos Aires como una ciudad moderna y las preocupaciones que esta realidad les planteaba. Esta modernidad se manifestó

¹ Tomamos el término desde la *Teoría Operatoria* de Jean Piaget que entiende al conocimiento como una construcción que realiza el individuo a través de su actividad con el medio y en su acepción general como toda pedagogía que promueva la reflexión.

² El libro "Pintura, fotografía, cine" del fotógrafo Laszlo Moholy-Nagy es el primer libro que vincula las tres disciplinas y deja asentadas las bases de la nueva visión fotográfica, en la que el motivo ha perdido importancia frente a las formas. En el libro aparece una selección de fotogramas y fotografías hechas por Moholy-Nagy y por otros con la intención de hacer de ellas obras de arte. Hay en ella fotografías astronómicas, fotomicrográficas, placas de rayos X, vistas aéreas, fotos periodísticas. Moholy-Nagy. Fue curador de la muestra Film and Foto. Disponible en: <https://www.moholy-nagy.org/>

³ Entre otros: Horacio Coppola, Grete Stern, Juan Bechis, José Costa, Alicia D'Amico, Juan Di Sandro, Gisele Freund, George Friedman, Manuel Gómez, Annemarie Heinrich, Alex Kein, Sameer Makarius, Hans Mann, Julio Maubésin, Rodolfo Ostermann, Pedro Otero, Humberto Rivas, Anatole Saderman, Ricardo Sansó, Fred Schiffer, Nicolás Schonfeld, Boleslaw Senderowicz, Augusto Ignacio Vallmitjana y Sivil Wilensky.

fundamentalmente con un avance inusitado en los campos del pensamiento y la imaginación, en que el descubrimiento del lenguaje como tema de reflexión y exploración será central y estará enmarcado en las tensiones entre la impronta europeísta y la pregunta por la argentinidad y lo latinoamericano. Puntualmente, la intelectualidad de *Sur*⁴ se pregunta acerca de quiénes somos y cómo se constituyó nuestra diferencia. Podemos tomar como una respuesta a este interrogante la invención borgiana de la *Ficción Especulativa*, o la síntesis entre lo vanguardista, lo criollo, lo autóctono y lo universal en la lengua el *Neo Criollo* o la *Panlengua* del poeta visual Xul Solar. Estas reflexiones sobre el lenguaje, sobre su capacidad representativa, muestra uno de los ejes de ruptura de esta vanguardia, lo que Ana María Barrenechea (1982) llama la *crisis del contrato mimético*⁵ ya que indica un replanteamiento de la relación entre literatura y mundo: el lenguaje no debe imitar al mundo sino crearlo. Desde este punto de partida, nos interesa destacar de esta vanguardia los límites de lo ficcional y lo real que son cambiantes y aleatorios; la idea de memoria como un lugar impreciso donde el recuerdo personal ordena los acontecimientos haciendo de aquella una ficción; la problemática identitaria como un proceso activo y la forma de leer como acción de vanguardia. En este sentido el libro de cuentos *Ficciones*⁶, de Jorge Luis Borges, publicado en 1944 es una obra que nos ha ayudado a comprender las marcas de este ideario Rioplatense en particular, respecto de cómo conocemos el mundo que nos rodea y que se configura como subjetivo. Decimos esto en primer lugar por la capacidad de su literatura para instalarnos en la perplejidad, en el estado de duda, en el inicio de la pregunta por el orden de lo verdadero. En sus textos a través de ambigüedades, paradojas, se compromete al proceso argumentador de la razón y se pone de manifiesto que la ficción, considerada propiedad de la literatura, es inherente a todos los saberes. Por ejemplo, la teoría de la caverna de Platón es ficción en el marco filosófico y opera inquietando, desafiando el principio de realidad. La literatura borgiana pone en evidencia

⁴ *Sur* es el nombre de una revista literaria argentina, que apareció en 1931, y también el de una editorial del mismo nombre que surgió dos años después. Ambas fueron fundadas por la escritora Victoria Ocampo. *Sur* fue un enlace con la intelectualidad y el pensamiento entre Argentina con Hispanoamérica, Europa y Estados Unidos que tuvo un impacto determinante en la cultura mundial entre las décadas de 1930 y 1970

⁵ La crisis del *contrato mimético* en el arte plástico se expresa desde el *Abstracionismo Rioplatense* en la década del 40 que manifiesta en la revista *Arturo*, en 1944 sus principios y las exposiciones tituladas *Arte Concreto Invención y Movimiento de Arte Concreto Invención*. Ambas organizadas en la casa del psicoanalista Pichón Rivière y de la fotógrafa Grete Stern, respectivamente, en 1945.

⁶ *Ficciones* es un libro de cuentos escrito por Jorge Luis Borges, publicado en 1944 y compuesto de dos partes: *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Artificios*; posee dos prólogos. En *El jardín de senderos que se bifurcan* se encuentran los siguientes relatos: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; *Pierre Menard, autor del Quijote*; *Las ruinas circulares*; *La lotería en Babilonia*; *Examen de la obra de Herbert Quain*; *La biblioteca de Babel*; *El jardín de senderos que se bifurcan*. En *Artificios*: *Artificios*; *Funes el memorioso*; *La forma de la espada*; *Tema del traidor y del héroe*; *La muerte y la brújula*; *El milagro secreto*; *Tres versiones de Judas*; *El fin*; *La secta del Fénix*; *El Sur*.

una razón que, frecuentemente, queda aprisionada en sus propias redes conceptuales. En segundo lugar, respecto de la identidad, en *Historia del guerrero y de la cautiva (El Aleph, 1949)* cuando cuestiona las esencias de la civilización y la barbarie al dar como elecciones valederas, de vivir en otra cultura, a la del *guerrero* que cambió de la barbarie a la civilización y a la de la *cautiva* cuyo cambio fue al revés. También destacamos su postura frente a la identidad respecto de nuestra tradición, que está en relación con la localización de la cultura y no sobre la historización de esta, es decir, habla de una lectura en sentido espacial que ejemplifica con el Aleph⁷ en tanto relato donde se expresa la idea de situar el lugar desde donde se conoce y específicamente cómo, desde un lugar lateral como lo son Argentina y Latinoamérica, se puede conocer. En este sentido hay que tomar una posición determinada para abordar esa cultura que se nos viene encima, la occidental europea. Así, para ver el *Aleph*, en el cuento se describe como condición la posición espacial:

“Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera (...) A los pocos minutos ves el Aleph” (J.L. Borges, 1945:7)

Respecto a la identidad argentina, Piglia (2013) plantea que el abandono del nacionalismo literario desarrollado en los años veinte por J.L. Borges, sería una respuesta al nazismo, en plena expansión en los primeros años de la década del cuarenta. Piglia cita y analiza las declaraciones⁸ que J.L. Borges había hecho sobre el nazismo en la SADE, en 1944:

“me he dado cuenta de que mi culto al coraje, a los héroes militares, a la tierra, a la sangre y al linaje lo mismo que lo que estaban haciendo los nazis (...) quiero añadir unas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres. La certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre (...) agravado por el fervor o disimulado por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de la literatura. No hay sin embargo que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas ahora es consentir o proponer una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión.” (J.L. Borges en Piglia 2013: 11’10’)

⁷ El Aleph es un cuento de Jorge Luis Borges publicado en la revista Sur en 1945 y en el libro homónimo en Buenos Aires en 1949 Argentina.

⁸ Estas ideas luego se manifiestan en relación al color local en la literatura argentina en “*El escritor argentino y la tradición*” una conferencia que Jorge Luis Borges dictó en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951. El texto se publica por primera vez en 1953 en *Cursos y conferencias*, la revista del Colegio Libre. En 1955 aparece en la revista *Sur* y finalmente, dos años después, la pieza pasa a formar parte de un libro de Borges: el volumen *Discusión*, publicado originalmente en 1932 y reeditado por primera vez en 1957.² Desde entonces, figura en las reediciones de ese libro de ensayos de 1932.

Desde lo expuesto acerca de la identidad⁹ entendemos, que para esta vanguardia si bien todo conocimiento puede estar localizado, nunca está fijado. Siguiendo lo argumentado decimos que la misma entiende el arte como un proceso relacional y situacional que se construye a partir de una red de sentido en la cual interviene el artista, la obra, el receptor, el espacio, el tiempo y por sobre todo la libertad creativa “Creo que, si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos” (J.L Borges, 1951:137). En cuanto a la lectura como acción de vanguardia podemos tomar como ejemplo *Pierre Menard, autor Del Quijote* donde resulta que hay tantos Quijotes como lectores del Quijote, abriendo el debate acerca de la autoría y poniendo en igual o superior jerarquía, al lector respecto del autor. A su vez propone en este cuento y en toda su obra, que el libro más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otras frases, que lo abren de manera infinita.

Con estas ideas vanguardistas, en 1930 Coppola hace su primer viaje a Europa recorriendo Italia, Alemania, Francia y España. En el mismo año publica dos fotografías en la primera edición de *Evaristo Carriego*, de Jorge Luis Borges [Figura 3] y colabora en la revista *Sur*, donde aparecen fotos suyas bajo el título: *Siete temas de Buenos Aires* (Revista *Sur*, N°4 y N°5) [Figura 4]. En Europa lo impacta el arte moderno de entreguerras, en Berlín particularmente conoce el arte precolombino y en 1932 a Grete Stern con quien comparte, el primer semestre en la Bauhaus, al maestro de fotografía Walter Peterhans. De sólida formación filosófica y matemática desarrollaba sus clases de fotografía sobre la base de un conocimiento técnico riguroso que facilitara un control exacto de la escala cromática en la imagen blanco y negro, la iluminación y la composición. Fue en estos años de formación que surgió su interés por la escultura arcaica. Stern y Coppola, ya casados, arriban al país en 1935 encontrando un Buenos Aires con grandes procesos de transformación urbana, con una inmigración externa e interna que habían hecho de la capital una ciudad de mezcla y donde el lugar de la práctica intelectual y el de la cultura estaba atravesada por los formatos y mensajes de los medios de comunicación masiva. Específicamente para la fotografía es el período cuando esta crece como práctica artística y se perfilan los grandes nombres de la

⁹ Enmarcada en la revista *Sur* la identidad se entiende desde el pensamiento de José Ortega y Gasset, en la formulación de "yo soy yo y mi circunstancia" donde prevalece la idea de que los hombres deben alcanzar su verdadera identidad mediante el proceso de reconocer sus auténticas circunstancias y actuar sobre ellas, y que los intelectuales latinoamericanos deben buscar su razón vital analizando su propia sociedad en lugar de imitar modelos extranjeros

fotografía moderna, entre ellos y fundacionalmente en Argentina, Horacio Coppola y Grete Stern. La obra de estos artistas tiene relevancia internacional significativa por el desarrollo de la fotografía, el diseño gráfico y el cine en el contexto no solo de la vanguardia argentina sino también latinoamericana. En este marco también caracteriza la década, el esplendor del campo editorial argentino potenciado desde la vanguardia gráfica española, alemana, italiana y catalana que huyendo de los totalitarismos europeos se congregó en Buenos Aires. Esta situación confluye desde mediados de 1930, con un aumento de la tasa de alfabetización y escolaridad de la población, por lo que una mayor cantidad de personas estaba en condiciones de acceder, fuera de la experiencia, a otro instrumento de conocimiento. Consecuentemente las nuevas condiciones de la cultura urbana, de la ciudad de Buenos Aires, brindaron nuevas formas de percepción y de subjetividad con el surgimiento de un mercado editorial local caracterizado por una amplísima oferta de libros y revistas literarias, políticas y culturales.

Los Cuadernos de Arte, *fotolibros*, que nos proponemos investigar constituyen una propuesta de producción interdisciplinaria en la divulgación de conocimiento clave para considerar una nueva manera de organizar simbólicamente la percepción y la representación de lo real. Aquella que hizo posible legitimar otras producciones de sentido como la dimensión epistémica del arte. Las tensiones y encuentros que buscamos analizar entre disciplina arqueológica y arte se dan en un espacio: el *fotolibro* que, como libro, al decir de Jorge Luis Borges “es una extensión de la memoria y de la imaginación que hay que leer, pero sobre todo releer. (Borges, 1978. P:1-7) Para el escritor, la literatura es sustancialmente la escritura de una lectura y la lectura de una escritura, donde el autor y el lector tienen la misma importancia. Consecuentemente el análisis que de los *fotolibros* haremos pondrá en el centro a la experiencia de la lectura. Las fotografías en ellos, no son ilustraciones sino otro texto que hay que leer en su propio lenguaje, dando lugar a cruces de sentido entre obra fotográfica y texto arqueológico que nos permite suponer nuevas formas de generación y divulgación del saber, aquellas que propician la validación del arte como conocimiento.

Desde lo expuesto nos preguntamos: ¿Qué representa, en el paradigma científico de la época, la búsqueda estética para la divulgación científica? Desde esta pregunta inicial surgió la hipótesis de esta tesis. El objetivo principal fue examinar al fotolibro como un espacio de divulgación del saber, elaborado desde el arte y la ciencia, que posibilita al

conocimiento salir de la cultura científico-académica de la disciplina arqueológica. Diferenciamos tres objetivos específicos. En primer lugar, identificar la finalidad, en el marco de divulgación científica, que lleva a la realización de los *fotolibros*. En segundo lugar, detectar en los *fotolibros*, como objetos de diseño de vanguardia, las distintas disciplinas que en ellos se conjugan para su producción. En tercer lugar, indagar a los *fotolibros* como una intervención de ruptura del arte moderno, en la divulgación de las colecciones de museos y si como dispositivos de vanguardia, se ejerce la crítica al canon estético y científico imperante.

Respecto a la estructura de la tesis, la investigación se ha enfocado en tres temas que analizan los objetivos específicos:

1) La divulgación científica: en este apartado buscamos responder qué fines tiene un libro de divulgación científica arqueológica considerando que, si bien desde comienzos de la década de 1890 ya existían en el museo las secciones de Antropología, Lingüística, Etnografía y Arqueología, no había todavía una clara diferenciación en los temas investigados desde cada una. Así como también el carácter de "misión" científico-pedagógica de la universidad, situada en el proceso democrático de incorporación de todas las clases sociales al conocimiento científico.

2) La escena artística durante la década de los cuarenta: donde se conjuga la época de oro de la edición en Argentina: la práctica fotográfica como arte moderno y autónomo, aún en vías de consolidación y la búsqueda de un lenguaje artístico de identidad latinoamericana por parte de la vanguardia. En este punto situamos al objeto libro en su contexto histórico, en su escena productiva y estética.

3) La fotografía de los Huaco retratos de Grete Stern y Horacio Coppola en el espacio fotolibro: en este apartado profundizamos la relación entre el diseño de los *fotolibros* y su lectura. Buscamos conocer la concepción fotográfica de los autores a fin de comprender las capacidades narrativas de sus obras y la incidencia que tiene en esta lectura la arquitectura de los *fotolibros*. Trazamos a su vez las articulaciones entre artistas, editor, impresor y comercializador, en el momento de la producción de los mismos, la llamada época dorada de la edición en Argentina (1936-1956).

Desarrollamos la temática desde una investigación documental en la cual el recorte epocal que planteamos si bien nos sitúa no es limitante ya que acordamos con la teoría estética que entiende que la temporalidad de la obra de arte no puede pensarse en

términos diacrónicos, sucesivos o cronológicos. En consecuencia, el tema de nuestra tesis será explorado buscando la red de relaciones y desplazamientos, entre imágenes y discursos en su escenario inmediato, la década de los años cuarenta, en relación con el complejo entramado de tecnologías, lenguajes y temporalidades de lo visual en el período de entreguerras.

La tarea sistemática la llevamos a cabo a través de una recopilación tanto de fuentes textuales primarias como secundarias, así como también de fuentes visuales. Con el corpus obtenido realizamos el cruce interdisciplinario entre el fotolibro de vanguardia y las características discursivas y materiales de los libros de divulgación, en el marco científico del Museo de La Plata. En segunda instancia abordamos la materialidad desde los dos ejemplares, con los que contamos para su estudio. Al respecto cabe mencionar, que las obras más emblemáticas del arte y la ciencia arqueológica tienen un destino seguro a través del resguardo patrimonial, pero hay otros objetos, como es el caso de estos *fotolibros*, cuyo rastreo fue dificultoso por ejemplo el Museo de la Plata no cuenta con ningún ejemplar.

A fin de conocer los distintos procesos necesarios para la elaboración de los *fotolibros* se consultó a profesionales pertinentes para abordar su especificidad como piezas gráficas. Las consultas buscaron definir los aspectos más significativos de los distintos elementos que los componen. Con la información obtenida trazamos las articulaciones con los artistas, editor, impresor y comercializador, en el momento de la producción de los *fotolibros* (1943). A continuación, realizamos un tratamiento bibliográfico crítico de comparación y análisis de lo recopilado y una búsqueda de los fundamentos teóricos de la problemática con el objetivo de lograr aproximaciones argumentativas para la Hipótesis. Finalmente, seleccionamos imágenes anexas con el fin de ampliar las argumentaciones del cuerpo del texto. Estas instancias nos han permitido generar las bases para la reflexión sobre la hipótesis propuesta con el fin de arribar a una conclusión que la avale.

Desarrollo

Divulgación Científica. La Socialización del Saber

La socialización del saber¹⁰ se enmarca en el proceso democrático de incorporación de todas las clases sociales en la vida pública como factores influyentes en la opinión, en la acción social, económica y política del país. Desde principios del siglo XX las funciones culturales de la universidad adquieren una complejidad creciente en relación a su rol en el proyecto de nación. Dicha complejidad se manifiesta en la estrecha relación entre investigación, educación y divulgación que definió parte de las prácticas de los sectores científicos universitarios. En el programa fundacional de la Universidad Nacional de La Plata, creada en 1905, la socialización de la ciencia y la extensión de la educación a un público más amplio, que el de los alumnos universitarios, se presentaría como parte de la función social de las universidades modernas (García, 2003: 142). En este contexto la divulgación toma el carácter de una "misión" científico-pedagógica de la universidad. Desde este enfoque la misma fue asumida como parte de las funciones docentes, creando instituciones especiales y programas sistemáticos para el desarrollo de la propagación de sus enseñanzas a amplios sectores sociales. Es necesario señalar que este proceso no se hubiera podido desarrollar sin la generación de un público alfabetizado por las campañas de instrucción pública, el desarrollo de la industria editorial y las bibliotecas populares.

Al decir de Susana Valeria García, Joaquín V. González (1863-1923) describió cómo la extensión social de los conocimientos producidos en la Universidad de La Plata se podía llevar a cabo. Entre otras acciones incluyó la difusión, a través de publicaciones, de las conferencias y trabajos de los profesores; así como también la adquisición y reimpresión de obras antiguas o históricas. Sin embargo, el educador era partidario que la extensión educativa se diera en los mismos edificios y locales universitarios para hacer uso de los materiales de experimentación y observación que disponía la Universidad, y por ese medio ofrecer una enseñanza "objetiva" de acuerdo al método de la ciencia. (García, 2013:148). Esta idea de divulgación puertas adentro, responde al paradigma del siglo XIX ya que con el siglo XX todo lo relacionado con la ciencia y la tecnología no puede quedarse entre las paredes institucionales, sino que estas deben abrirse para crear la

¹⁰“En el II Congreso Internacional de Estudiantes Americanos, reunido en Buenos Aires en 1910, hubo una mesa especialmente dedicada a debatir sobre la "necesidad de elevar el nivel intelectual y moral del pueblo por la extensión universitaria" (García, 2003: 154)

posibilidad de un desarrollo cooperativo del conocimiento, en tanto proceso cultural fundamental de la ciudadanía inmersa en una sociedad cada vez más marcada por la ciencia y la tecnología.

En el marco de la profesionalización de la ciencia en la Argentina, el centro de organización y promoción de la investigación científica fue la Universidad. En este contexto como parte de la ampliación de su función pública, a través de propuestas científico-educativas, se integra a la Universidad de La Plata el Museo de Ciencias Naturales¹¹ y el Observatorio Astronómico. Consecuentemente el Museo con sus diversas colecciones, sus publicaciones y salas de exhibición se transformó en un escenario público para mostrar y difundir el trabajo de los científicos en la institución universitaria. Otro aspecto a considerar en la divulgación científica, es el proceso de laicización progresiva ocurrido en el país, que incluyó la divulgación de la palabra científica como una "verdad objetiva" superadora de la superstición y la "verdad dogmática" religiosa y por sobre todo la divulgación del "espíritu" de la ciencia para crear y educar mejores ciudadanos. En La Plata la construcción del culto público a la figura de Florentino Ameghino¹² como el "sabio argentino" y la santidad laica del científico demuestran este proceso. Cabe destacar que el mismo, contribuyó a una amplia difusión popular de la antropología y la paleontología.¹³ En este marco la dirección del Museo esperaba que los científicos, escribieran guías populares y catálogos para difundir públicamente el patrimonio de la institución y que periódicamente elevaran informes y trabajos científicos para publicar en la Revista del Museo (García, 2013: 177). La edición y distribución de publicaciones permitía ingresar a distintas redes de intercambio en el ámbito local e internacional, a fin de mantener una actualización en las discusiones e investigaciones que se estaban llevando a cabo. Al respecto, García entiende que, a través de las publicaciones¹⁴ no sólo se buscaba dialogar con el mundo científico sino también difundir su importancia dentro del contexto político nacional, donde se decidía la supervivencia económica de las instituciones estatales o los subsidios para el financiamiento de algún proyecto de investigación. Al iniciarse el siglo XX comenzó a

¹¹ "el Museo de La Plata al incorporarse al contexto universitario no perdió su dimensión museológica, hecho que se vio reflejado por el mantenimiento de su organización interna en secciones y por la preocupación en la conservación, estudio y exhibición de colecciones..." (García, 2013: 176)

¹² En este sentido, en 1951 Márquez Miranda, publicó *Ameghino/ Una Vida Heroica Historia*.

¹³ "los fósiles y los restos arqueológicos se transformaron en los "monumentos" materiales de la ciencia y la historia natural del territorio, así como en un motivo para solicitar al Estado la protección de las instituciones encargadas de velar por ese patrimonio" (García, 2013: 156)

¹⁴ Las publicaciones institucionales fueron la Revista del Museo y la de los Anales, cuyos primeros números habían aparecido en 1890 con un tiraje de 1000 ejemplares cada una.

operar la divulgación desde la *extensión universitaria* que produjo la popularización científica, promovida por socialistas, librepensadores y grupos de estudiantes universitarios y la presentación a un público general de los trabajos de investigación y enseñanza científica que se llevaban a cabo dentro de la institución universitaria. (García, 2003:3). Paradójicamente en esta realidad de auge de la ciencia, la institucionalización de la Arqueología en Argentina tuvo dificultades debido a una serie de causas que, al decir de Irina Podgorny (2004), fueron principalmente: el escaso apoyo estatal a la disciplina, circunscripto puntualmente a los congresos internacionales, a la cultura del banquete y a los acontecimientos conmemorativos. Así como también, en el ámbito universitario, las cátedras con escaso número de alumnos que, al decir de la autora, tenía su origen en la incapacidad de establecer una tradición heredable, por parte de los profesores y a la falta de canales para integrar a los egresados en la investigación y en el trabajo rentado. Consecuentemente en la década de 1930 se intenta intervenir a través de la promoción de un conjunto de disciplinas que, como la arqueología estaban en crisis, constituyendo la *Comisión Nacional de Cultura*. La comisión fomentó la arqueología, el folklore y las investigaciones regionales. Destacamos que, la promoción y consolidación de la arqueología tiene lugar, de una manera supletoria a la esfera estatal, al cobrar un importante lugar en la industria del turismo, en el mundo editorial y en la promoción de las riquezas regionales ligadas al consumo de bienes simbólicos de la clase media (Podgorny 2004:177). En este sentido María Alejandra Pupio, citando a Podgorny, expresa que el cinematógrafo, las ediciones dominicales ilustradas de los diarios y la incorporación de los monumentos y lugares a los circuitos turísticos del Automóvil Club Argentino formaron parte de los nuevos medios a través de los cuales se realizaba la implementación de la promoción a la disciplina y un plan educativo. (Podgorny en Pupio, 2011:274).

En el contexto anteriormente desarrollado se desenvuelve el autor de los textos, de los *fotolibros* estudiados, el profesor Márquez Miranda (1897-1961) a quien podemos considerar como un gran divulgador de la disciplina arqueológica, siendo uno de los que primero utilizó los nuevos medios para la tarea divulgativa. En 1939 formó parte de la audición *Hombres de hoy* de Radio *El Mundo* y en 1941 dictó la conferencia *Viaje arqueológico* en "Radio Nacional", tipos de divulgación que siguió realizando, además en televisión hasta 1961. A partir de 1942 Márquez Miranda fue jefe titular del

Departamento de Arqueología¹⁵ y designado profesor de Arqueología y Etnografía, cargos que conservará hasta 1947¹⁶. El profesor realizó frecuentes viajes de estudio a Perú y Bolivia estableciendo fluidas relaciones con los cuerpos consulares y con distintas instituciones de investigación, donde dictó conferencias, cursos, y participó en congresos como delegado de la Universidad Nacional de La Plata. A su vez en 1940 y 1941 visitó Chavín, Sechín y Callejón de Huaylas, guiado por Julio C. Tello, en ese momento director del Museo de la Magdalena de Lima, con el que presentó luego un proyecto para la creación del Instituto Panamericano de Arqueología Andina. En todos esos viajes Márquez Miranda obtuvo piezas cerámicas y textiles, para su colección particular, que donó posteriormente al Museo de La Plata y que fueron destinadas a la *Sala Peruana* [Figura 5] inaugurada el 10 de octubre de 1940. La misma fue un proyecto expositivo que tuvo como objetivo mejorar el carácter pedagógico de lo exhibido. Los Huaco retratos fotografiados en los *fotolibros* pertenecen a la sección peruana de la colección arqueológica Muñiz Barreto que formó parte de la sala en cuestión. Destacamos que el plan de investigación científica de Márquez Miranda se centró en la colección Muñiz Barreto que cuenta con doce mil objetos arqueológicos obtenidos principalmente de la excavación de tumbas en sitios de culturas antiguas del Noroeste argentino, entre los años 1919 y 1929. La colección fue documentada con parámetros que buscaban dar valor científico a la misma ya que contextualiza el material colectado indicando por ejemplo, en las libretas de campo un dibujo en planta y corte de donde se obtenían los objetos (sepulcros o viviendas) siendo estos además numerados cronológicamente y registrando el evento en muchos casos, fotográficamente [Figura 6]. Esto nos permite situarnos en un momento de la historia de la arqueología argentina donde se comienza a institucionalizar la disciplina, siendo uno de los temas de discusión la autenticidad de los objetos que ingresaban a los museos. Entre los diversos trabajos que constituyeron el proyecto de la *Sala Peruana* mencionamos el estudio tipológico de las colecciones, por medio del fichaje y la reproducción gráfica sistemática de los objetos, como base para la publicación de monografías. (Mariano Bonomo y Luciano Prates, 2019:15) así como también, la difusión y divulgación de su propuesta. Respecto

¹⁵ La disciplina arqueológica en la universidad platense fue desarrollada por Alejo Milcíades Vignati y Fernando Márquez Miranda con la participación de Enrique Palavecino, hasta el ingreso de Alberto Rex González y Osvaldo Menghin en la década de 1950. (Pupio, 2011:273) Recién en 1958 se crea la primera licenciatura en Antropología del país, en La Plata, con un curso regular de cinco años. Márquez Miranda, además fue el primer director de la flamante carrera de Antropología de la Universidad de Buenos Aires (1958-1961).

¹⁶ Fue separado de sus funciones en la universidad durante el gobierno peronista. En octubre de 1955 recuperó tanto ese cargo como sus funciones docentes hasta 1961 Además, en 1955 fue nombrado Decano de la Facultad de Ciencias Naturales y director del Museo.

a lo primero María Alba Bovisio plantea que los estudios sobre arte prehispánico fueron, en el marco de la arqueología científica, catálogos de tipologías cerámicas, secuencias estratigráficas y que los estudios iconográficos se redujeron a descripciones estilísticas (Bovisio, 2014:176). Para el arqueólogo las técnicas de registro debían diluir la importancia del objeto como pieza de colección para transformarlo en un elemento del conjunto de relaciones espaciales surgidas de las anotaciones realizadas en el campo (Podgorny, 2004: 151). La disciplina arqueológica buscaba el registro de la presencia del investigador y la recuperación de los materiales a través de planos y fotografías para determinar la autenticidad de las piezas y distinguirse de los saqueadores y traficantes. Por otro lado, según sostiene Bovisio, la concepción sobre los estudios de arte prehispánico que imperaron en la disciplina hasta la década del sesenta, se sustentó en la existencia de dos dimensiones inconciliables: la estética o artística, identificada con la cuestión de la belleza y la interpretación de las imágenes y la científica, asociada a la clasificación de las piezas. En particular, citando a Serrano, señala que las cerámicas son consideradas *fósiles guías*¹⁷, como documentos para el conocimiento de aspectos económicos y sociales del núcleo étnico al que pertenecieron (Bovisio, 2014).

Desde el punto de vista de la divulgación de la Sala Peruana, analizaremos en primer lugar, el día de su inauguración [Figura 7] como primera difusión de los fines de la propuesta. Se organizó para la misma una ceremonia que contó con los representantes de las principales instituciones y sociedades científicas del país. Fue presentada con un discurso de Márquez Miranda como un propósito firme de renovación y superación, un archivo de tesoros valiosos y auténticos, que hasta hace poco era una muestra de calcos esculturales centroamericanos. Es interesante como destaca el paso logrado, gracias a la disciplina arqueológica, de la mera metonimia dada por los calcos, a la autenticidad de las piezas exhibidas. Se promovió también como muestra de la vuelta del Museo de La Plata a su misión y como principio de la renovación de sus exhibiciones. En el discurso, en referencia a la labor del proyecto expositivo, leemos: “Quiso seguir, en cambio criterios precisos. Desde el triplice punto de vista cultural, científico y artístico” (Márquez Miranda en Revista del Museo, 1940: 120). Respecto a los objetos expuestos en la Sala, expresa:

“Los grandes artifices preincaicos, escultores y pintores admirables, tejedores insuperados, no solo alcanzaron en América este grado sumo de evolución progresiva de la materia y de la psique, sino también, influyeron de una manera poderosa y benéfica

¹⁷ Señala el carácter descriptivo y taxonómico de la tarea del arqueólogo, quien debe registrar el sitio de donde provienen las piezas (“sitio-tipo”), la materia prima, los tipos de pastas, las técnicas de elaboración, las morfologías, el tamaño, la decoración y la distribución. (Bovisio, 2014:176)

en el desarrollo de las culturas del resto del continente (...) Para interpretar correctamente el espíritu y el carácter de las demás civilizaciones americanas debemos partir del estudio de las culturas Nazca, Chimú y Trujillo” (Márquez Miranda en Revista del Museo, 1940: 121)

Por otro lado, podemos situar las motivaciones de la Sala en el marco del Americanismo al leer: “Secundando así el espíritu de nuestra América que cada vez más se adhiere y se concentra en el concepto de una patria grande y única” (Márquez Miranda en Revista del Museo, 1940: 121). Consideramos que otro medio de difusión para la Sala Peruana, fue la realización de los *fotolibros* que, si bien como sabemos, no son editados por el Museo¹⁸, creemos que Márquez Miranda estima como importante su realización a fin de llegar a un público cuyo interés sea, al igual que con la propuesta expositiva de la Sala: cultural, científico y artístico. Entendemos que a su vez los *fotolibros* se piensan como un medio para activar el interés por la temática arqueológica que como mencionamos, necesitaba estimularse. En el texto del *fotolibro* de la cultura Chimú se expresa:

“El mejor ejemplo de la capacidad modelística y de potencia única de revitalización del modelo (...) Es un vaso desgraciadamente muy fragmentado, que pertenece a las más viejas colecciones del Instituto del Museo de La Plata, y que es hoy joya y prez de la “Sala Peruana”, que he tenido el placer y el privilegio de organizar” (Márquez Miranda, 1943: 13).

Observamos en estas líneas como se articulan los ejes de divulgación-promoción de la Sala Peruana: la pieza única, la colección, la disciplina arqueológica y la Institución Museo. Al llegar a esta instancia de la investigación, creemos necesario profundizar en el análisis de los textos que Márquez Miranda, desde la ciencia arqueológica, generó para los *fotolibros*.

Aproximación de Análisis del Texto de Divulgación Científica de los Fotolibros

El primer acercamiento al texto fue abordarlo, como un proceso de recontextualización de los conocimientos elaborados dentro de la institución científica, proceso que lo define como un texto de divulgación científica. Como señala Daniel Cassany:

“Se trata de un proceso complejo, que incluye la (re)conceptualización semántica del conocimiento científico, su textualización en una forma discursiva nueva, mixta, que integra recursos procedentes tanto del discurso especializado como del habla corriente y coloquial, y la (re)denominación de la terminología técnica de la disciplina correspondiente” (Cassany, 2003:16)

¹⁸ Para la década de 1940 la institución se transformó en el Instituto del Museo y Escuela Superior de Ciencias Naturales, que en 1949 pasó ser la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, al tiempo que se produjo un cambio en el que se pasó a privilegiar la función educativa.

La arqueología como disciplina científica, posee un lenguaje especializado, un entramado conceptual propio de su campo de saber que debe hacerse accesible a interlocutores no especializados. En segunda instancia, lo analizamos como un texto arqueológico que no es un producto inocente del conocimiento científico, sino una construcción interesada en producir determinados efectos sobre los destinatarios y sus representaciones. Al leer los textos de los *fotolibros*, uno es receptor de un discurso desarrollado desde las reflexiones teóricas del investigador y el aparato crítico que cita, en la búsqueda de la objetividad del discurso científico. Sin embargo, en términos generales los textos de los dos ejemplares presentan una oscilación entre expresiones muy específicas o formales al lado de otras formas generales o coloquiales que llegan hasta la metáfora como, por ejemplo: “Hoy melancólicos y vastos arenales (...) Como un opresivo testimonio del auge de una vida que fue (...) Son las “huacas”, templos escalonados (...) que se alzan, pese a su moderna decrepitud, como en un secular esfuerzo de perennidad” (Márquez Miranda, 1943:5). En contraposición a estas, observamos conceptos y cuestiones léxicas que consideramos dificultan la comprensión a un lego, por ejemplo, en el libro de la cultura Chimú leemos: “En la hoy llamada “Sección Uhle” de las ruinas, hay adobes de “tipo mochica” debajo de los de tipo “chimú” ”(Márquez Miranda, 1943:5); “Hay también una antinomia manifiesta entre el arte parietal de los muros de adobe de estilización avanzada y el carácter verista de la decoración antropomorfa o zoomorfa modelada”(Márquez Miranda, 1943:8). Como posicionamiento en la disciplina arqueológica, al comenzar el texto escribe: “Para valorar la vida de un agregado humano (...) es menester comenzar por conocer el marco geográfico en que vive. Este determina, por influencia del medio sobre el hombre, más de una modalidad íntima.” (Márquez Miranda, 1943:3). Este párrafo demuestra como persiste el esquema causal determinista de la tradición positivista que, con diferentes matices, entiende a los factores geográficos como modificadores y limitadores de la cultura. Respecto a la dimensión artística, Márquez Miranda acuerda con el discurso del arte y la etnología del momento donde los valores artísticos de las piezas se estiman en tanto respondan al canon occidental. Solo a través de las correspondencias con las obras de las grandes civilizaciones occidentales logran un lugar destacado en la arqueología y la historia del arte americano:

“Formando estados primitivos de honda vida intelectual y sensible, a la manera de las ciudades-estados de Grecia durante la Antigüedad Clásica. Frente al poderío político, estatal y fiscal, de los Incas- que son los romanos del nuevo mundo (...) esos viejos reinos preincaicos representan el primer gran esfuerzo de que se tenga noticia, sobre la costa del Perú, por crear una cultura y construir belleza” (Márquez Miranda, 1943:4)

Observamos también en la dimensión artística, la valoración decimonónica del arte como pieza única e irrepetible:

“En los tipos de piezas de factura inferior, el molde suele ser usual...se muestran algo repetidos, con acaso ligeras diferencias de la pintura superficial final. Pero las buenas piezas no admiten esa repetición, que parece contraria a su característica esencial de representaciones individuales intransferibles(...)todo moldeado (seriado) pierde ese algo de toque vibrante y personal que solo la mano concede a la obra que realiza...La interposición de la técnica mecánica del moldeamiento(...)resta fuerza expresiva y sugestión de vida el empleo del molde, que siempre coincide, además, con la presencia de ejemplares de baja calidad, de una delatora pesadez y desarmonía” (Márquez Miranda, 1943:13)

Detectamos una concepción del arte desde la estructura clásica que valora la verosimilitud y el naturalismo. Creemos que esta aproximación desde el arte moderno al arte antiguo americano, no considera que el posible “realismo” de las figuras puede estar materializando otro tipo de relatos o la propia cosmovisión:

“Los “vasos retratos”. Ellos, como su nombre lo indica, no son la representación humana “in genere” sino, por lo contrario, la reproducción, intransferible, tergiversable, de “un” hombre, con sus detalles particulares personalísimos. Arte verista, llevado a un extremo sin concesiones. Allí aparece cada hombre con su rictus, con su aspecto físico peculiar (...) con su parecido buscado hasta la minucia, hasta sus cicatrices y sus taras físicas” (Márquez Miranda, 1943:8)

“Nada hay en ellos que se identifique con la máscara; no nos impresionan con gestos terroríficos o grotescos. Son naturales, son exquisitamente humanos, porque flota en la extensión que ocupan y un efluvio espiritualidad inconfundible” (Márquez Miranda, 1943:9)

Citando a Valcarcel: “Estas figuras viven más cerca de nosotros, porque ha desaparecido en ellas la expresión primitivista: no nos separa ya el espeso muro que delimita los dominios de lo arcaico y primordial” (Márquez Miranda, 1943:8-9)

Esta mirada se afirma con la utilización de términos específicos del campo del arte occidental en la descripción de las piezas: “presenta un tratamiento diferente de la cabeza humana, una “esfumatura” que no es la manera frecuente (...) eso da a la pieza un aspecto visual de lejanía y amortiguamiento, que casa bien con la expresión velada, cansada de la mirada (Márquez Miranda, 1943:9); “su finura y esbeltez, la armonía de su curvamiento (...) asas más finamente elaboradas y de más elegante diseño” (Márquez Miranda, 1943:9). Otro aspecto que resulta evidente, son las referencias acerca de la consolidación de la arqueología como disciplina científica. Por ejemplo, en la búsqueda del registro de la presencia del investigador y la recuperación de los materiales, a través de planos y fotografías para determinar la autenticidad de las piezas: “La mayoría de ellas ha sido profanada (...) en una casi exhaustiva labor de despojo hecha por “Huaqueros” (...) son por lo general indígenas iletrados (Márquez Miranda, 1943:6); “No hay publicado ningún buen plano orientador; dentro de

esas inmensas ruinas” (Márquez Miranda, 1943:7) y la cita permanente de científicos que han investigado el tema en cuestión: “Rivero y Tschudi interpretan como sepulcros o cuartos de mujeres secundarias y Squier supone prisiones” (Márquez Miranda, 1943:7); “Philip Ainsworth Means les llama primitivo (early) y” cercano” (late); el Dr. Julio C. Tello (...), les bautizó “muchik” (Márquez Miranda, 1943:5) Desde el mismo aspecto se manifiesta en el texto, el valor del documento en las piezas:

“El vaso no ha perdido nada, o casi nada, de su condición de documento” (Márquez Miranda, 1943:8)

“lo que realmente devuelve toda su importancia documental a esta reproducción del rostro humano, son los estigmas que presenta y que le muestran con avanzada lesiones ulcerantes de nariz y de labios...Piezas de este carácter ...han permitido otrora a Lehmann-Nitsche plantear el problema de la existencia o no existencia de la lepra y de la sífilis como enfermedades originarias de América” (Márquez Miranda, 1943: 9)

“como suele ser habitual en los museos en los que respecta a esas bellas piezas incorporadas en la época heroica e inicial de estos estudios, de tan maravilloso vaso no poseemos ms que una vaga indicación de procedencia sin ningún otro dato que aclarara su asociación con otras piezas” (Márquez Miranda, 1943:13)

La disciplina estuvo atravesada hasta 1930 por la veracidad de la evidencia y el descontrol de las antigüedades arqueológicas. Como expresa Podgorny (2004), la autenticidad de las piezas para definir y construir a estas culturas antiguas era el problema más acuciante de la ciencia arqueológica y los métodos de la disciplina eran los únicos que posibilitaban resolver el problema. De acuerdo a lo analizado, como lo señalan Bovisio & Marta Penthos (2010), acerca del texto de Debenedetti de 1931: *Ars Americana L' Ancienne Civilisation Barreales La Ciénaga Et La Aguada*, el texto de los *fotolibros* expresa la visión dicotómica entre arte y ciencia, al destacar el doble valor de las piezas: científico en tanto documentos del pasado y artístico en tanto, objetos bellos, desde la perspectiva del arte occidental. Durante la primera mitad del siglo XX los objetos del arte antiguo americano estuvieron anclados en la categoría de arte primitivo que caracterizó el desarrollo del arte de vanguardia y la Etnología. Dicha categoría fue inventada y desarrollada por Franz Boas (1858 - 1942) en su libro *Arte primitivo (1927)*, en el cual plantea tres aspectos en el arte de los pueblos antiguos americanos: el formal; el representativo y el simbólico, al margen de lo histórico. Márquez Miranda en sus textos, afronta la dicotomía entre la pieza como documento inscripto en la disciplina arqueológica y la pieza como objeto pasible de belleza, desde la categoría de arte primitivo, que la saca del contexto de origen describiéndola desde valores ahistóricos. Al crear un texto de divulgación arqueológica que dialoga con el lenguaje plástico de las

fotografías de los Huaco retratos, sin suspender o poner en segundo plano, ni la dimensión histórica ni la artística, se genera un espacio de apertura que suponemos, posibilita producir porosidades en el conocimiento disciplinar arqueológico como dogma laico. En este punto nos preguntamos qué ocurre con la búsqueda vanguardista que fotografía los Huaco retratos y produce los *fotolibros* que analizamos.

La Búsqueda Vanguardista en los Fotolibros. Análisis de las Imágenes.

Las imágenes de los *fotolibros* son fotografías de vasijas con forma de cabeza humana, producidas hace unos 1500 años, por la cultura Chimú y Chancay conocidas con el nombre de *Huaco retratos*. Desde comienzos del siglo XX, cuando la arqueología de los Andes Centrales se iniciaba, estos objetos únicos atrajeron el interés de los especialistas de varias disciplinas. En el campo científico, se inició con ellos una discusión de carácter antropológico que continúa prácticamente hasta hoy día, en torno a los motivos que provocaron su surgimiento, los contenidos simbólicos que podían llevar y las funciones que posiblemente desempeñaron. En cuanto a su dimensión estética, al decir de Janusz Z. Woloszy, la interpretación realista de los huacos retrato, que veía en los personajes de estos cerámicos la representación naturalista del rostro de los gobernantes o miembros de la élite, se consolidó en la literatura científica y de divulgación gracias a la enorme autoridad de su autor, Rafael Larco (Woloszy 2008:147). Sin embargo, situarse en la dimensión estética de estas piezas posibilita otras miradas más allá del retrato naturalista, como las de Grete Stern y Horacio Coppola que no solo desde la fotografía sino además desde la edición de los *fotolibros* que estudiamos, generan un modo de representación del mundo capaz de ser incorporado a los procesos mediante los que la ciencia social, el arte, produce conocimiento. De acuerdo con lo que venimos argumentando, los *fotolibros*, podemos vincularlos en torno a las prácticas de divulgación científica antes descritas, en particular a un tipo de divulgación a la manera de los *Cahiers d'Art*¹⁹, para la difusión de la *Sala Peruana* y a un contexto de tráfico, de movilidad de la cultura material en América Latina, sustancial en el campo del conocimiento antropológico y en la conformación de una identidad latinoamericana. En relación a los cruces interdisciplinarios entre arte y ciencia, Alvaro Fernández Bravo (2016) presenta dos antecedentes, uno en 1928 donde Georges-Henri Rivière (1897–

¹⁹ Cahiers d'Art es una revista artística y literaria francesa fundada en 1926 por Christian Zervo. Deefinida por su combinación de tipografía y diseño llamativos, abundante fotografía y yuxtaposición de arte antiguo y moderno. También fue una editorial homónima que ha publicado numerosas monografías sobre artistas que vivieron en Francia durante la primera mitad del siglo XX.

1985) y Alfred Métraux, (1902–1963) curaron, en el museo del Louvre, la primera exposición de arte americano realizada en Europa: *Les Arts Anciens de l'Amérique* [Figuras 8] con catálogo prologado por Raoul d'Harcourt (1879-1971) y editado por la editorial *Van Oest*, donde reunieron más de mil doscientos objetos americanos. Esta exposición concentró la tensión existente entre estética y etnografía, siendo la primera muestra que puso el acento en los aspectos estéticos de las piezas exhibidas, pero en un conjunto sin tiempo donde objetos de diferentes culturas antiguas coexistían como si fueran un conjunto homogéneo. Sólo desde el canon occidental eran reconocidas como "obras de arte" entendido este como la expresión más elevada de la evolución y paradigma de lo civilizado. El otro antecedente es una publicación en 1929, *L'Art Précolombien*, que reúne nuevamente a Rivière esta vez con George Bataille (1897-1962) donde al decir del autor, quedan interconectados el arte, la ciencia, y las letras. Destacamos que a estos primeros lugares concedidos al arte precolombino se suma en 1931 en París, la publicación de la colección *Ars Americana* y como parte de esta, la obra del arqueólogo argentino Salvador Debenedetti, prologada por Paul Rivet: *Ars Americana L' Ancienne Civilisation Barreales La Ciénaga Et La Aguada* [Figura 9], sobre la colección arqueológica de Muñiz Barreto. Desde nuestra investigación sumamos a estas experiencias, publicaciones²⁰ que desde 1920 con una clara vocación interdisciplinaria conjuraron arqueología, etnología e historia del arte y en las cuales, desde los primeros números el tema *precolombino*²¹ fue objeto de artículos. Puntualizamos que las mismas actúan en resonancia con los pasajes disciplinarios organizados en las exposiciones de este período en los museos. El mercado comenzó a interesarse así por el pasado americano desde una perspectiva artística y abrió las puertas a un coleccionismo por fuera del arte occidental pero dentro de la categoría²² de obras primitivas o de las artes decorativas. La relevancia de esta situación es que el arte de los pueblos antiguos a pesar de su categorización de arte primitivo, sale del museo etnológico, de ciencias naturales y toma un sitio en el museo de arte, actividad considerada solo para pueblos de desarrollo superior de la cual estaban ausentes los pueblos antiguos americanos. Al decir de Bovisio (2013), el destino de los objetos define

²⁰ Ejemplos de estas publicaciones son: *L'illustration, Beaux-arts, Bulletin de la vie artistique Gazette des beaux-arts* (publicada en 1859) y *Art et Décoration* (publicada en 1897), *La Renaissance des arts français et des industries de luxe, Vogue, L'Art vivant*, entre otras.

²¹ Decimos *precolombino* en relación al abordaje conceptual-epocal del tema. Concepto que surge en 1875 en el primer congreso americanista. El concepto impone un mundo antes y después de Europa.

²² "Las categorías pretenden "definir", es decir "ordenar" el mundo (...) este orden implica siempre una ficción en el sentido de una "construcción/invencción", motivada y fundada en una diversidad de intereses y supuestos" (Bovisio-Penthos, 2010:33)

los modos de construir la memoria histórica. Puntualmente respecto a nuestro caso de estudio, el interés por las representaciones no occidentales se produce a partir de la divulgación de los hallazgos arqueológicos en Siria y en Irak entre fines de los años '20 y '30. La figuración de las obras de Mesopotamia, la escritura cuneiforme y la influencia de los mitos mesopotámicos, como la torre de Babel o el Poema de Gilgamesh entran a formar parte del imaginario del arte occidental, convirtiéndose en fuente de inspiración para los artistas modernos. Al decir de Pedro Azara²³, las excavaciones arqueológicas pusieron al descubierto a los orantes, figuras de ojos desmesurados y manos juntas que parecen indicar plegarias o respeto, las cuales llamaron mucho la atención de investigadores quienes las publicaron no sólo en revistas de arqueología sino también en las de arte moderno. Estas publicaciones permitieron el estudio y la apreciación de artistas de la época, entre ellos Miró, acerca de la manera en que se componían estas esculturas, en las expresiones que denotaban, en los mitos que materializaban. Así, entiende el curador, fueron fuente de inspiración a través de la mediación de publicaciones ilustradas por grandes fotógrafos que supieron, a través de dichas fotografías, potenciar o manifestar algunas de las características que, en los años 30 y 40, llamaron la atención del arte moderno. Uno de los grandes fotógrafos que publicó su obra en estas publicaciones fue Horacio Coppola. En 1935 el artista, viaja a París donde comienza una relación laboral con el editor Christian Zervos; quien le encargó fotografiar obras²⁴ mesopotámicas de los Museos del Louvre en París y British Museum en Londres, para una de las primeras monografías sobre arte del Próximo Oriente pensada para el gran público, publicada en 1935: *L'Art de la Mésopotamie* [Figura 10]. Acerca de este encargo y la influencia en el arte moderno de dichas publicaciones, Coppola expresa:

“Fue muy especial para mí cuando Henry Moore presentó el libro *L'Art de la Mesopotamie* en Londres, y el mismo Moore en un periódico le dedicó dos páginas al libro y un párrafo bastante interesante al fotógrafo. Luego yo lo visité y él me confirmó que en mis fotos encontraba detalles que él mismo no había visto antes” (Fredy Massad, 2012, s. p)

²³ Curador de *Sumer y el Paradigma Moderno* (2018) disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=J7_jpGZHNsU&feature=emb_logo&ab_channel=Fundaci%C3%B3JoanMir%C3%B3%2CBarcelona 15/11/2020

²⁴ Las fotografías, nunca expuestas, se hallan en los archivos de las ediciones *Cahiers d'Art* donados a la Biblioteca Kandinsky del Museo de arte Moderno. Centro Georges Pompidou de París. En 2018 fueron exhibidas en *Sumer y el Paradigma Moderno* que la Fundación Joan Miró de Barcelona preparó. La exposición *Sumeria y el paradigma moderno* puso en conversación la creación mesopotámica y la obra de artistas modernos, sobre todo durante el período de entreguerras (1918-1939). Disponible en: <https://www.fmirobcn.org/es/exposiciones/5727/sumeria-y-el-paradigma-moderno> 15/11/2020

Fernández Bravo sostiene que la antropología ocupó en la primera mitad del siglo XX, un lugar desestabilizador de las fronteras disciplinares ya que se comparte una posición colaborativa entre la etnografía, los estudios de arte y la literatura. Son ejemplo de ello antropólogos e intelectuales como Paul Rivet, Michel Leiris, George-Henri Rivière, Alfred Métraux, Georges Bataille y los miembros del Collège de Sociologie, así como también escritores y artistas como María Rosa Oliver, Victoria Ocampo y los miembros de la revista *Sur*, entre otros. El investigador afirma que la red interdisciplinar permite vislumbrar la movilidad de conceptos y objetos en torno al tráfico de cultura material en América Latina y a su impacto, tanto en el campo del conocimiento antropológico como en las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. Lo interdisciplinar en el autor, alude a la categoría de red cultural como comunidad epistémica articulada por la circulación de objetos, conceptos y la emergencia de formaciones discursivas como el latinoamericanismo, que se consolidó en esos mismos años. En relación con la desestabilización de fronteras disciplinares, sumamos el caso del *arte total* de la Bauhaus donde el diseño gráfico, industrial y las nuevas tecnologías impusieron la interdisciplina como método en su desempeño: “Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura” (Walter Gropius, 1919, s. p.). El paso por la Bauhaus y su pedagogía revolucionaria, no resultaba indiferente para ninguna personalidad creativa y de espíritu vanguardista como lo fueron Grete Stern y Horacio Coppola. En este sentido creemos que el material impreso de la Bauhaus (Bauhausbücher) [Figura 11], constituye un antecedente que se vincula con los *fotolibros*. Específicamente, los libros de Moholy-Nagy que fueron experimentaciones impresas que posibilitaron no solo la divulgación de ideas, sino también su análisis y puesta a prueba. Fueron críticos no solo a través de los textos sino también visualmente, desde la selección de las imágenes, la tipografía como una herramienta fundamental y la experimentación con nuevos medios de reproducción y representación mecánica. Es ejemplo de ello su libro de 1929: *Painting, Photography, Film (Pintura, Fotografía, Film)* [Figura 12]. La escuela, desde el diseño y el valor de uso - la forma sigue a la función - propuso una acción desmitificadora de la obra de arte que privilegió otros usos y consumos por fuera del museo.

Horacio Coppola, casado con Grete Stern, llegó a Argentina en 1935 con especial interés por la búsqueda de un lenguaje artístico latinoamericano que provocó la reanudación del estudio del patrimonio arqueológico, histórico y artístico local. Estos

estudios dan como resultado final la creación de *Ediciones de La Llanura* y la edición de *los fotolibros que nos ocupan entre otros*. Grete Stern y Horacio Coppola se convierten rápidamente en protagonistas de la vanguardia de la imagen impresa en Argentina y Latinoamérica. Los *fotolibros* se enmarcan en la categoría de *Cahiers d'Art* pero como edición monográfica²⁵, trascendiendo el género y la tipología textual para buscar un discurso conceptual y estético. Como ejemplo claro de las nuevas ideas sobre la edición en Argentina en 1942, la *Imprenta López* edita y regala a sus clientes *Cómo se imprime un libro* [Figura 13] una publicación de ruptura en el Buenos Aires de la época, con una diagramación asimétrica, con grandes áreas de blanco en contraste con sólidos bloques de texto y fotografías a toda página. La publicación exhibe el necesario y clave trabajo interdisciplinario para la difusión de las nuevas ideas a través del diseño de Attilio Rossi²⁶; las fotografías de Horacio Coppola; los fotomontajes de Grete Stern; la destreza del impresor y la última tecnología de la época. Los años cuarenta es un período conocido como “época dorada de la edición” en Argentina durante el cual: tipografía, litografía y fotograbado fueron las tres principales técnicas de impresión empleadas por los artistas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. En relación a este periodo leemos:

“El orden que nuestros artistas y técnicos estudian para cada obra es también una creación gráfica, con sus emociones estéticas sutiles. El estilo coherente de la tapa, del frontispicio, del formato de la caja y del volumen, del tipo de letra y de la luz del interlineado, sugerirá la índole espiritual del libro” (*Cómo se imprime un libro*, 1942, s. p.)

En este marco nuestros objetos de estudio fueron diseñados de manera integral, atendiendo conjuntamente su contenido, sus procesos de diseño y fabricación y sus materiales. Son uno de los formatos editoriales característicos del siglo XX, iniciando una transformación en la escena artística al situarse como una manifestación más de las artes visuales. Desde esta perspectiva, fueron una de las primeras rupturas con la sentencia kantiana que define el arte como aquello que no compromete a la forma con ningún tipo de función o situación extra artística. De hecho, hoy los fotolibros se encuentran en galerías, museos y se exponen en categorías paralelas a las de pintura, escultura y demás disciplinas tradicionales.

²⁵ Previo a los *Cahiers d'Art* el proyecto editorial de Christian Zervos fue una lujosa colección de monografías periódicas *L'Art d'aujourd'hui* (París, 1924-1929). (Mañero Rodicio, 2009:281)

²⁶ Con Rossi, editor de la revista *Campo Grafico*, la pareja trabajó en el diseño tipográfico y la fotografía de promoción. La revista, de estética y de técnica gráfica fue fundada en 1933 junto al diseñador publicitario Carlo Dradi (ambos habían asistido a la Scuola del Libro de Milán ciudad sede de la industria editorial italiana) .

Los Fotolibros en el Contexto del Diseño Editorial Latinoamericano

La época dorada del diseño editorial latinoamericano durante el pasado siglo y especialmente en la década de los cuarenta, experimentó un gran desarrollo con el nacimiento de editoriales como Losada; Emecé; Espasa-Calpe Argentina; Kraft, Viau y Zona; Peuser, entre otras. El dúo Stern-Coppola publicó en este período varios fotolibros [Figura 14]: *Buenos Aires Visión fotográfica* (1936); *Historia de la calle Corrientes* (1937); *La Plata a su fundador* (1939); *Cómo se imprime un libro* (1942). A partir de 1943 y bajo el propio sello de Coppola –*Ediciones de La Llanura*– se editan *Huacos: Cultura Chancay*, *Huacos: Cultura Chimú* (1943) y *O Aleijadinho*. Coppola, Stern y Atilio Rossi, entre otros, fueron propulsores de la renovación estética del libro en la Argentina de los años cuarenta. En particular esta renovación se dio a partir de nuevas formas de producir sentido entre texto e imagen y desde los cruces interdisciplinarios entre artistas, científicos y editores que buscaban nuevas formas en la producción de conocimiento. En este sentido asociamos esta renovación del libro con las nuevas pretensiones de comunicación para la divulgación científica de Márquez Miranda, que hemos descripto anteriormente, considerando que es el punto que los conecta conceptualmente para el trabajo en conjunto de los *fotolibros*.

Si hablamos de diseño editorial latinoamericano no podemos dejar de plantear la impresión y la comercialización de los *fotolibros*. La primera estuvo a cargo de Guillermo Kraft²⁷ quien, a partir de la década de 1940 hasta el cierre de la editorial, a fines de los sesenta, diversificó la producción bibliográfica, destinándola a un amplio público nacional e hispanoamericano y es considerado, junto a Jacobo Peuser, como auténticos pioneros en la introducción de adelantos tecnológicos para las artes gráficas. La empresa se caracterizó por la temprana introducción del offset –hacia 1910– y la importación de rotativas tipográficas. Particularmente, la técnica del fotograbado le aportó a la ilustración de libros tres aspectos fundamentales: la transferencia de la representación visual, la independencia de la escala y la corrección o el mejoramiento de la reproducción. Sus talleres eran multigráficos, realizaban todo el proceso industrial de producción de impresos, desde la composición hasta la encuadernación. La imprenta *Kraft* dominó la producción de obras de lujo en los años 20 con ediciones muy elaboradas desde la materialidad, con extremo cuidado tipográfico y la incorporación de

²⁷ La Litografía, Imprenta y Taller de Encuadernación Guillermo Kraft comenzó a funcionar el 4 de mayo de 1864 y perduró durante un poco más de una centuria. Alcanzó los 1.750 trabajadores a mediados de 1940

gran cantidad de imágenes. En los años cuarenta la empresa diversifica los textos publicados en libros de bolsillo y libros de lujo, pero se posicionó en el mercado del libro ilustrado que podríamos denominar de “semi-lujo”, destinado a los sectores medios y altos de la población. Al decir de María Eugenia Costa (2012), en los casos de Domingo J. R. Viau (comercializador) en los años 30, y luego de Guillermo Kraft en las décadas del 40 y 50, se planteó como política editorial una amplia inclusión de imágenes en el cuerpo del texto, así como también conciliar los propósitos de difusión de obras literarias ilustradas con la comercialización a precios accesibles, a través de la reproducción con procedimientos fotomecánicos. Estas transformaciones en las prácticas gráficas fueron acompañadas por profundas reflexiones y debates en el sector, principalmente desde revistas especializadas²⁸ como *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, que comenzaron a configurar un conjunto de intereses y enfoques específicos que fueron consolidando el diseño gráfico moderno. En este período se comienzan a suceder cambios en la diagramación, el diseño del paginado y los recursos tipográficos, que evidencian interesantes exploraciones visuales y también conceptuales en mano de grandes maestros, tipógrafos y académicos como Ghino Fogli, Domingo Viau, Francisco Colombo, Kraft, Amorrortu, Peuser, Mercatali, entre otros.

Nos interesa puntualizar que los *fotolibros* no forman parte de ninguna colección de Kraft, sino que como proyecto colaborativo solo son impresos desde sus talleres, siendo *Ediciones La Llanura* quien edita a los mismos tomando a su cargo la diagramación, elección de papeles, tipografía, todo lo relacionado al diseño y finalmente el acuerdo con los impresores para lograr la fidelidad a la propuesta artística. Cabe destacar que, con el equipo de *Kraft*, Coppola se encuentra con colaboradores que aportan ideas y tienen recursos creativos y técnicos que como editor sabe aprovechar. Sin embargo, esta práctica no es solo una necesidad productiva, sino que se enmarca en una red de vinculaciones entre la intelectualidad, la ciencia y la política que promueve intereses comunes. Como expresa Costa, la editorial *Kraft* tenía en la década de 1940 interés por la divulgación de problemáticas de actualidad, así publicó desde 1943 hasta 1948 la *Biblioteca de Difusión Cultural*, a quien la editorial publicita como una “obra de

²⁸ Además de las revistas locales ya mencionadas circulaban en el Instituto otras publicaciones como las norteamericanas *El Arte Tipográfico* de Nueva York e *Inland Printer* de Chicago; europeas como las francesas *L’Imprimerie* y *Arts et métiers graphiques*; las alemanas *Archiv für Buchgewerbe*, de Leipzig, y *Typographische Jahrbücher*; *Britishy Colonial Printer*, de Londres; italianas como *Risorgimento Grafico* y *Archivio Tipografico*; españolas como el *Boletín del Instituto Catalán* de las Artes del Libro, de Barcelona; y también las primeras publicaciones latinoamericanas, como *Noticias Gráficas* de Santiago de Chile y *Fraternidad* de Montevideo. (Andrea Gergich, 2018: 373)

vinculación espiritual americana”, a fin de accionar un “panamericanismo efectivo” (Costa, 2012: 102). Entendemos que el trabajo colaborativo implicado en los *fotolibros* tiene como sostén el capital simbólico aportado por ambas partes. Por parte de Coppola, que los *fotolibros* fueran impresos en los talleres de *Kraft*, los posicionaba como publicaciones de alta calidad al ser impresos por este prestigioso sello del mercado y por el lado de *Kraft*, el capital simbólico está en relación a reproducir una obra de un autor sobresaliente de la intelectualidad vanguardista del momento. Podemos deducir, de acuerdo a lo que venimos exponiendo, que Coppola aportaba valores en relación a la modernidad tan buscada en la época y a la temática de divulgación americanista que la multigráfica venía desarrollando. Al entender de Costa, hacia 1940 se inició la etapa moderna del libro ilustrado, momento en el cual *Kraft* lanza la colección *Itinerario Poético Argentino*. La serie presenta cierta unidad estética, dada por el formato grande, en su mayoría miden 32 cm de altura x 27 cm de ancho, la puesta en página y la ilustración. Cada uno de los títulos poseía láminas intercaladas fuera de texto, impresas en sistema hueco offset a seis o siete colores. La cantidad de imágenes, en cada libro ilustrado de la colección, oscilaba entre trece y veintidós. (Costa 2012: 105). Las características de esta colección y particularmente las de un Catálogo de auto-representación de la editorial Kraft con motivo de sus 80 años en el mercado, al compararlas con las de los *fotolibros*, arrojan similitudes tales como la utilización de tamaños grandes, 27 cm de ancho por 36 cm de altura y las veinte láminas fuera de texto impresas en offset [Figura 15]. Tal cuestión nos habla de la equiparación de la imagen y el texto como lenguajes autosuficientes en el discurso del libro moderno.

En el campo editorial otro lugar decisivo es el ocupado por el comercializador que, en el caso de los *fotolibros*, fue Domingo J. R. Viau (1884-1964). Considerado editor, pintor, dibujante experto en artes plásticas, *marchand* y librero de famosas librerías y salones de exposición en la calle Florida. A decir de muchos, uno de los más excepcionales y legendarios hombres del libro del siglo XX. Nos interesa en particular, su especialización en libros de arte y su afán por cultivar y difundir diferentes expresiones artísticas en Buenos Aires. Max Velarde (1998), cita una nota referida a Viau, en la revista *Martín Fierro* de 1925, dando cuenta del valor que las artes del libro despertaban en esta vanguardia literaria:

“El gusto por el libro desde el punto de vista artístico está todavía en pañales (...) Hoy hemos dado un paso adelante. Nos interesa el libro en sí mismo, como manifestación especial del arte de una época, manifestación comprensiva, pues en ella se refleja la

evolución de todo arte (...) Lanzado como está ahora nuestro público en la difícil senda de la bibliofilia (sic) hablaremos en adelante en esta sección de temas relacionados con artes del libro” (Velarde, 1998:50-51)

En 1925 Viau y Alejandro Zona, abren una librería bajo el nombre de *Zona y Viau* en la calle Florida. La revista *Martin Fierro* realiza una nota al respecto aclarando que se ubica en la parte más elegante de Florida y que se consagrará con especialidad al libro de lujo. En el mismo año, la librería anexó un salón de arte y una biblioteca para el bibliófilo con catálogos y manuales de librerías destacadas. En 1936 cambia la firma al asociarse Viau con los hermanos Antonio y Ramón Santamaría, abriendo una galería-librería en Florida 530 que en los años cuarenta sería muy frecuentada por intelectuales como Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), Jorge Luis Borges (1899-1986), Adolfo Bioy Casares (1914-1999). Viau está relacionado a la intelectualidad del momento no solo en Buenos Aires sino también en Europa. El grupo *Mantinfierrista*, en línea y anterior a *Sur*, es asiduo partícipe de sus convocatorias artísticas-literarias. Como ejemplo de ello mencionaremos lo expresado por Velarde con respecto a que, con todo el material que se encuentra en la *Revista Martín Fierro* puede seguirse paso a paso la evolución del trabajo de Domingo Viau y sus variados proyectos. (Velarde 1998:62).

No hemos obtenido fuentes que nos brinden testimonio del acuerdo comercial entre *Ediciones La Llanura* y Domingo Viau pero, entre los años 1941 y 1944 - los *fotolibros* se editaron en 1943 - Viau fue designado Director del Museo Nacional de Bellas Artes²⁹ lo que da nota de la alta consideración de Viau en el campo del arte y por consiguiente el prestigio que representaba ser comercializado en su librería. De acuerdo a lo expuesto, el caso de los *fotolibros* se produce cuando de forma paralela a la consolidación del circuito de ediciones populares aparece el interés en escritores, artistas y bibliófilos por las ediciones artesanales, con un especial cuidado en la selección de la tipografía, del papel, de las ilustraciones y de los autores. Creemos que por su devenir formativo y profesional Coppola y Stern generaron estos libros de lenguaje de autor, cuya búsqueda se orienta en la construcción de sentido desde el arte. No menor en esta decisión, es como se sitúan como principio de autoridad desde dos disciplinas en colaboración, textos de divulgación científica: Márquez Miranda y Fotografía: Grete Stern y Horacio Coppola. Claramente hay autoría en ambos campos,

²⁹Entre 1941 y 1944, fue el período durante el cual se remodeló y amplió el edificio y la institución adquirió carácter público.

por lo tanto, principio de autoridad en cada uno de ellos. Destacamos a su vez que los *fotolibros* no están respaldados por la institución museo, sino por un sello editorial independiente -*Ediciones La Llanura*- y un sello Impresor y Comercializador, del que ya hemos expuesto su capital simbólico.

Como cierre a este punto señalamos, que al ponerse en relación el texto de divulgación científica con el efervescente contexto editorial de la década se produce una apertura de los actores tradicionales del sistema, es decir científicos y /o docentes y entran en juego los artistas, diseñadores gráficos, fotógrafos, editores, etc., que la comunidad científica incluye en ella para promover el interés por la ciencia. Si bien desde entonces hasta hoy restan batallas en relación con las conexiones entre el arte y los procesos de producción científica, esta multiplicación de actores fue importante al acrecentar las prácticas de escritura y lectura de divulgación científica a través de la renovación estética del libro y desde una mirada más amplia con la constitución de una visualidad moderna.

La Escena Artística Durante la Década del Cuarenta

A pesar que la edición en Argentina atravesaba un proceso de gran desarrollo tanto en lo estético como en lo técnico, la práctica fotográfica como arte moderno y autónomo todavía se encontraba en vías de consolidación. En octubre de 1935, dos meses después de llegar a la Argentina desde Europa, Grete Stern y Horacio Coppola exhibieron sus trabajos fotográficos en una muestra conjunta realizada en los salones de la *Editorial Sur* [Figura 16], por invitación de su directora Victoria Ocampo. Jorge Romero Brest (1905-1989), en un extenso artículo que le dedicó en la revista *Sur*, la consideró la primera manifestación seria de arte fotográfico en Buenos Aires a la vez que se preguntaba: “¿Tiene la fotografía una realidad que le sea específica?; ¿Es una copia de la naturaleza?; ¿Hay creación en la fotografía?; ¿Hay expresión en la fotografía?; ¿Qué importancia presenta la utilización de medios mecánicos?” (Facundo Zubiría, 2019: 91-102) Tales preguntas demuestran que la reflexión teórica de la fotografía como arte era incipiente en Argentina. Los principios teóricos de las fotografías expuestas fueron redactados en un folleto-manifiesto por Stern y Coppola en la presentación de esta muestra:

“La imagen fotográfica es la resultante de dos actos: la preparación de la toma (...) Y el proceso fotográfico. La primera está condicionada y dirigida por la actividad subjetiva y libre del fotógrafo sobre el conocimiento exacto del proceso fotográfico. En esa primera parte el fotógrafo hace una selección de valores fotogénicos del objeto. Esta selección

no es mecánica El fotógrafo expresa en ella su intuición del objeto y su comprensión, su conocimiento del objeto (...) Este acto de preparación subjetiva y libre termina en el momento de efectuar la exposición, la técnica fotográfica es un proceso óptico- químico (...) anular este proceso o modificarlo con un tratamiento manual posterior, significa privar a la técnica fotográfica de sus propiedades específicas” (Coppola & Grete Stern en Andrea Cuarterolo, 2013: 245)

Podemos decir que este breve texto fue el primer documento sobre fotografía moderna publicado en el país. Fue también en estos primeros años en Buenos Aires que Stern y Coppola trabajaron en la documentación fotográfica de la colección de Huaco retratos Chimú-Chancay, del Museo de La Plata. En su libro *Imagema* así lo relata Coppola:

“Durante semanas viajo cada mañana por la ruta a La Plata: su Museo me ofrece horas de intimidad con sus huacos peruanos. En 1943 inventó “Ediciones de la Llanura” y editó con Luis M Baudizzone³⁰ y Fernando Márquez Miranda, dos cuadernos: “Huacos-Cultura Chimú” y “Huacos-Cultura Chancay”. (Coppola, 1994:14)

Particularmente Greta Stern en este período, se relaciona con editoriales y comenzó a diseñar tapas de libros, un trabajo que haría regularmente durante toda la década. Entendemos que la obra de la pareja se inserta en el campo de lo interdisciplinario y multimedial ya que ambos experimentaron y se formaron en varias disciplinas como cine, publicidad, dibujo, diseño gráfico, tipografía, lógica, filosofía, lingüística como forma de acceder a la mayor libertad creativa. Las fotografías de los Huaco retratos pueden ser tomadas desde la reflexión teórica que buscó además de la identidad americana, los orígenes de la abstracción en las culturas no-europeas estudiando las formas de las culturas antiguas americanas. Respecto a esta búsqueda, siguiendo a Bovisio (2013) la posibilidad de esta proyección-apropiación radica en la ontologización de la idea de obra de arte:

“cuando se definen como “obras de arte” objetos de otras culturas, ya sean del pasado o del presente, el mecanismo de apropiación radica en los mismos criterios, el de propiedades plástico-formales compartidas. Cuando las vanguardias habilitan nuevas formas de arte descentradas de lo “bello clásico” posan sus ojos en las producciones no occidentales que serán ahora definidas como arte a través de una operación que también se basa en definiciones de carácter ontologizante” (Bovisio,2013: 3)

Esta postura cuestiona principalmente el carácter unívoco de las definiciones que cierran lo estético desde el paradigma etnográfico del “arte primitivo”. Coincidimos respecto a que las vanguardias europeas generaron definiciones ontologizantes acerca de las obras de arte de otras culturas. Las búsquedas de experimentación de la forma que

³⁰ Intelectual, abogado y fundador de la editorial Argo. Forma parte de las redes y políticas culturales del exilio gallego en el campo editorial argentino de la década del cuarenta, nucleados en torno a las figuras de Luis Seoane, Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y Rafael Dieste. Es cofundador de Ediciones de la Llanura.

estas llevaron a cabo, contribuyeron a la estetización del arte de los pueblos antiguos cerrando en ello el sentido y generando propuestas cargadas de contenidos etnocéntricos, evolucionistas, ideológicos y políticos. Sin embargo, entendemos que esta situación no se define de igual modo en la vanguardia latinoamericana pues, al vivir en carne propia las consecuencias de las circunstancias históricas de la conquista y colonización de su territorio de pertenencia, abren el camino para resituar culturalmente al llamado arte primitivo. En este sentido Coppola expresa “un criterio descargado de prejuicios ajenos a la cosa juzgada, el espíritu moderno, de hoy, atiende a lo antiguo-no más viejo-sometiéndose al encanto de su íntegro sentido humano” (Coppola en Zuviría, 2019: 22) Vemos en estas palabras la necesidad de la trama para comprender la inserción del objeto en el *íntegro sentido humano*, que implica superar el desguace que las disciplinas producen a los mismos y a sus problemas. Desde lo expuesto creemos importante tener en cuenta para nuestra reflexión crítica, una aproximación a los *fotolibros* por fuera de las categorías dadas por la estética filosófica basada en los estilos y con definiciones de carácter ontologizante. Consecuentemente creemos que la herencia intelectual de Aby Warburg (1866-1929) quien pensó el vínculo entre imágenes, textos e historia, indagando sobre los modos en que el presente invoca el pasado y lo reinventa es el camino para entender a los *fotolibros*. Este abordaje permite reflexionar sobre las diferentes maneras en que las imágenes interpelan y constituyen identidades en cada época. En el arte de vanguardia de los años cuarenta en Argentina y Latinoamérica podemos observar una sintonía compartida entre su lenguaje plástico moderno y el americano antiguo [Figura 17] En física se habla de sintonía como una igualdad de frecuencia o de tono entre dos sistemas de vibraciones, así entendemos esta búsqueda plástica vanguardista que se compromete con el legado del arte antiguo americano. En este sentido, cabe señalar que reconoce la valía de aquello que se acomoda a sus expectativas de lo relevante en materia de arte. Sin embargo, esta selectividad se produce tanto con el arte de occidente como con el de las culturas antiguas americanas tal como lo expresa la analogía de Borges en *El escritor argentino y la tradición*, desde la cual los latinoamericanos actuarían en la cultura occidental sin sentirse atada a ella, como los judíos en Occidente o los irlandeses en Inglaterra y por ello pueden tratar todos los temas europeos sin supersticiones y con irreverencia. Este punto, es contundente

en el *Manifiesto Antropofágico*³¹ (1928) donde la identidad³² latinoamericana se expresa en la frase *Tupi or not Tupi*, como proceso creativo que devora, que mezcla, que contamina, que se asume no desde cualidades objetivas excluyentes -raza, cultura- sino como potencia de creación. En la actualidad el nuevo relato - 2021- de la Colección Malba: *Latinoamérica al Sur del Sur. El salón y las vanguardias*, aborda la identidad latinoamericana como proceso en tanto actividad creativa. El mismo inicia su recorrido con una pintura de Joaquín Torres García - *Composición simétrica universal en blanco y negro*, 1931 [Figura 18] que dialoga entre otras obras con uno de los *fotolibros* que estudiamos, iniciando la pregunta por la fuente creativa del arte latinoamericano. En esta búsqueda identitaria del lenguaje plástico, el Museo de La Plata fue un espacio de investigación no solo en la década de los años cuarenta para Horacio Coppola, cuando realiza las fotografías de los Huacos retratos junto a Grete Stern, sino también a fines de los años sesenta para César Paternosto (La Plata, Argentina, 1931) cuyas visitas a la colección son de gran influencia en su obra. Estos artistas, entre otros³³ rescataron la dimensión artística de las piezas de arte antiguo americano, su singularidad estética y simbólica e hicieron visibles las relaciones entre el arte moderno y el conocimiento abstracto de las formas puras en América. La relectura se produce, en las obras de arte antiguo americano, desde un artista situado en el momento en el que vive, en la sociedad de la que forma parte, consecuentemente no busca eternizar las formas sino realizar una reflexión crítica del arte antiguo americano, donde la colección y por ende el Museo es el dispositivo que lo posibilita. El punto sensible de esta relectura es que los artistas realizan su reflexión a partir de las piezas apartadas de su valor de uso y por lo tanto de su historia y contexto, ya que los objetos ingresados en la colección museal adquieren un nuevo significado, el de pieza arqueológica proveniente del registro arqueológico, donde el valor del logo está por encima del valor del mito. Al decir de Fernández Bravo, esta es una discusión profunda sobre la exhibición de objetos rituales que no fueron creados para ser expuestos del modo que son exhibidos en los museos. El autor plantea así, la idea de fetiche que borra las huellas que pretende preservar y

³¹ Entre los años veinte y treinta marcan las ideas de la cuestión nacional y el arte latinoamericano los manifiestos Pau-Brasil (1924), Antropofágico (1928), (Martín Fierro 1924), Escuela del Sur de Torres García (1935).

³² "Tanto para Mário de Andrade como para Borges, la tradición está determinada no solamente por la continuidad, sino también por la ruptura, por una relación de tensión; no es algo dado y acabado, sino un movimiento, un sistema que debe ser constantemente cuestionado, recreado, reinventado y transformado" (Assunção Ronaldo 2005: 248)

³³ Podemos enriquecer la lista de artistas que en su búsqueda hacia la abstracción estudiaron las formas de las culturas amerindias con: Paul Klee, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Líbero Badii, Helmut Federle, Anni Albers, Lenore Tawney, Anni Albers. y más.

las reemplaza por la articulación del subalterno con la cultura hegemónica. (Fernández Bravo, 2016:164-165).

Bovisio entiende, que el objeto “primitivo” deviene arte por la similitud estética con la obra vanguardista, pero arte de segunda mano, arte de imitadores. (Bovisio, 2013:2) Sabemos que, por circunstancias históricas de colonización, la dominación impuesta caló profundo haciendo de experiencias bien intencionadas como la de Torres García un ejemplo de ello, al ceñir colonialmente la geometría incaica a una matriz occidental como la proporción áurea. Sin embargo, como proceso identitario creemos que no hay una relación subordinada o periférica en la concepción de esta vanguardia latinoamericana sino relacional ya que los objetos son vitales, no están fijados en el pasado, por consiguiente, no hay un único contexto verdadero del objeto, sino que en su devenir histórico ocupa lugares diversos en relación con diferentes aprehensiones. Es desde lo relacional desde donde se imbrican las tendencias de arte occidental con las raíces del arte antiguo americano, asumiendo y desarrollando un arte latinoamericano específico y diferente que se vincula en consecuencia con el arte internacional, desde una identidad propia. A su vez creemos que, desde estas nuevas aproximaciones a las obras del arte antiguo americano, generadas por la vanguardia latinoamericana, comienza a socavarse la categoría de *arte primitivo* ya que estas relecturas se realizan ya no como una apropiación de un Otro que desconocemos y subestimamos, sino como una búsqueda por comprender y construir lo identitario. Creemos que pensar lo americano tuvo siempre por obstáculo la dualidad del pensamiento occidental europeo, lo racional y lo irracional, lo moderno y lo primitivo, que como incidencia colonialista dificulta pensar lo propio. Por supuesto que los *fotolibros* no resuelven esta dualidad y su tensión, sin embargo, creemos que el modo de lectura que proponen, intertextual y abierto, posibilita la pregunta *desde un criterio descargado de prejuicios* en una sociedad de carácter multiculturalista donde se genera un cruce diario de lenguas, símbolos y temporalidades, donde se conjugan contradicciones, asimilaciones y rechazos a modo de montaje, de collage que generan el trayecto de apropiaciones de los objetos. Así la construcción de sentido parte de la pregunta y la contingencia y desarrolla un proceso que va al encuentro de lo propio involucrando objetos, espacios y sujetos sin creer en esencias fijas, así como tampoco en el sentido de carácter definitivo. El protagonismo dado a la pregunta indica que la realidad se entiende como construcción, donde la torsión, el pliegue, rompe el límite que

produce cierres y en consecuencia conclusiones dogmáticas. Creemos, desde el punto de vista del conocimiento, que este proceso posibilita superar lo axiológico, es decir, el juicio de valor ya sea positivo o negativo del arte antiguo americano desde el que operó el eurocentrismo, al dar inicio a un proceso que entiende que la vida de los objetos es *siendo*, que no tienen una identidad unívoca sino conformada en una trama relacional.

La Fotografía en la Vanguardia

Como hemos mencionado Stern y Coppola compartieron en la Bauhaus, al maestro de fotografía Walter Peterhans. De sólida formación filosófica y matemática, desarrollaba sus clases de fotografía enseñando iluminación y composición trabajando particularmente con naturalezas muertas. Grete Stern refiriéndose a su pedagogía, al decir de Luis Priamo, expresó:

“Principalmente, me enseñó a crear una visión de lo que quería reproducir, antes de usar la cámara; a descubrir los valores fotográficos, o sea la proporción de blancos, negros y grises, las partes nítidas y no nítidas, la perspectiva, los valores morfológicos que definen el objeto y su materia: a ‘intuir’ seres o cosas que deseaba fotografiar” (Grete Stern para Luis Priamo, comunicación personal, 19 de julio de 2020)

Este principio de trabajo, ver fotográficamente, es central para la búsqueda artística en ambos artistas como así también la herencia Bauhaus respecto a transferir al arte los procedimientos del trabajo científico, su exactitud. En este tiempo de aprendizaje Grete Stern potenció su inclinación profunda hacia la representación no figurativa a través de naturalezas muertas, como por ejemplo *Glass With Leaf*, (1931) [Figura 19]. Horacio Coppola tomó dieciocho naturalezas muertas buscando texturas abstractas, analizando cuidadosamente diferentes tejidos y superficies y poniéndolos en conexiones inesperadas para darles un nuevo significado como en la fotografía *Winter Hilfe* de 1932 [Figura 20]. Otro de los ejercicios era el logro del extrañamiento en los objetos cotidianos como en *Ejercicio nro. 2* [Figura 21] donde una muñeca pierde su condición bajo los infinitos volados de su vestido. La *Nueva Objetividad* impartida por Peterhans, más allá de la búsqueda de la perfección técnica, incitaba a una nueva mirada sobre lo real. Así, utilizando el procedimiento de la fragmentación y jugando con las texturas desnaturalizaba los objetos cotidianos otorgándoles una nueva lectura. Por otro lado, resulta importante observar lo fundamental que es *la idea* en la obra fotográfica de Stern y Coppola ya que, las decisiones que se definen previas a la toma son sustanciales en la obra de estos artistas que proponen un realismo que busca la expresividad del objeto en tanto objeto, siendo su conocimiento previo fundamental. En este sentido Damián

Tabarovsky expresa que para Coppola el fotógrafo es quien sospecha de la espontaneidad, quien descrea del azar y define: “En el límite con el arte conceptual, Coppola trabaja sus fotografías a partir de una idea” (Tabarovsky, 2011). El exhaustivo estudio previo del objeto a fotografiar, demuestra que estos artistas no admiten que intervenga el azar y tratan que en sus fotos todo sea producto de una determinación técnico-artística previa a la toma.

Los retratos conformaron el trabajo más recurrente en la producción fotográfica de Stern. Nos preguntamos qué características comparten sus retratos con las tomas estudiadas, de los a su vez Huaco retratos³⁴ de la cultura Chimú y Chancay. Si comparamos estos retratos con otros de su producción³⁵ como el Brecht (1934), María Elena Walsh (1947) u Hombre Wichi (1964), [Figura 22] podemos decir que su denominador común es el estudio del rostro en tanto objeto de experimentación plástica, con especial interés en la morfología en contraposición a los recursos como el *flou*³⁶ y el retoque, habituales en los retratos de la época. Consideramos a su vez en estos, su dimensión testimonial desde donde observar procesos de construcción y transmisión de memorias y principalmente de identidad latinoamericana. En este sentido no solo lo plástico morfológico se amplía como experiencia de percepción sino además la experiencia del *punctum* que al decir de Barthes (1997) nos apela, nos punza y extraña conduciéndonos a profundizar en la lectura de estos retratos esfinge. Durante toda su carrera, Stern fotografió especialmente a gente de la cultura argentina y extranjeros exiliados. Los retratos de Grete, como define Luis Priamo, tenían su fuente en la línea de los maestros clásicos, como Hill o Nadar y en el estilo severo de los retratistas alemanes del Renacimiento. En los retratos de los Huaco retratos vemos como estos, al modo de una composición retratística, están separados del medio natural y ubicados sobre fondos neutros e iluminados de manera de lograr una clara caracterización de cada uno de ellos, una exaltación de las formas y las texturas. La dimensión estética de estas imágenes excede el registro científico ya que no es una representación tautológica de la realidad sino la intensificación de la experiencia de atención y de percepción, donde

³⁴ Esta clase de piezas vienen siendo encontradas en emplazamientos precolombinos como templos, sepulcros y enterramientos. Estos emplazamientos, especialmente si se les supone un significado sacro, reciben el nombre genérico de huaca (de la voz nativa *waqa*), de donde es probable que los huacos tomarán su nombre.

³⁵ Intelectuales de toda clase fueron capturados por su cámara: Manuel Ángeles Ortiz, Horacio Butler, Arturo Serrano Plaja, Marie Langer, Amparo Albajar, Norah y Jorge Luis Borges, Juan Ramón Jiménez, entre otros muchos.

³⁶ Flou o floue (foco suave) es un término de origen francés que tuvo gran éxito en el siglo XX, especialmente en la fotografía de retrato. Es un efecto artístico que consiste en un desenfoque, suavizado o pérdida de definición en la fotografía logrando un efecto pictórico.

se subrayan las formas y la estructura. Nos detenemos en Stern ya que su dedicación al retrato nos permite de mejor manera, el análisis de las fotografías que nos ocupan frente a la temática urbana a la que se dedicó mayormente Coppola. Sin embargo *La nueva Objetividad*, teoría fotográfica compartida por ambos, es sin duda la que sustenta la exactitud y precisión en las tomas de las piezas. En cada una de ellas podemos observar sus postulados por ejemplo, en el análisis minucioso del modelo, la ausencia casi total de fondo o decorado, la búsqueda de un carácter neutro en las composiciones, la utilización de una iluminación natural que evita los efectos de claroscuro pronunciados, así como también la graduación de tonos para la reproducción absolutamente correcta de las formas. En este discurso visual, la representación del objeto en términos fotográficos, es sustancial saber mirar, comprender, conocer el objeto a partir de una aproximación técnico artística. Uno de los primeros *fotolibros* realizados desde La Nueva Objetividad es *El mundo es hermoso* (1928) de Albert Renger-Patzsch (1897–1966) [Figura 23] quien fue considerado uno de los fotógrafos más influyentes del siglo XX y uno de los máximos representantes de esta tendencia alemana. En Argentina uno de los primeros fotolibros que representa esta mirada es *Maravillas de nuestras plantas indígenas* de Ilse von Rentzell, con fotografías de Antole Saderman [Figura 24] donde se destaca la búsqueda de la geometría natural de las plantas en cada toma.

En fotografía como expuso Benjamín en 1937, la mano humana ya no será la ejecutora de la imagen recayendo en el ojo la responsabilidad. Así la tecnología es un instrumento que el artista define en relación a su obra. En el período de entreguerras, las máquinas fotográficas avanzan hacia modelos livianos, portátiles y con lentes de gran calidad. Las *Leica* son las máquinas por excelencia del fotógrafo moderno, en 1930 Horacio Coppola compra una de ellas. Grete Stern utiliza una máquina *Linhof*, una cámara plegable de fuelle que representa una calidad técnica y óptica de excelencia y una *Rolleiflex doble réflex* que tiene más de cuatro veces el área de 35 mm, garantizando una resolución superior para los detalles. En este sentido y teniendo en cuenta que la artista siempre prefirió fotografiar con trípode, a fin de tomarse el tiempo necesario para componer la imagen buscada, deducimos que las fotografías de los Huaco retratos fueron tomadas con alguno de los equipos de Stern, a pesar de no haberlo podido comprobar. En consideración con la importancia que presenta la utilización de los medios mecánicos en la fotografía, Romero Brest, al hablar de la obra de Stern y Coppola, plantea que lo

mecánico es un factor ínfimo en la creación de las mismas siendo lo importante el largo proceso de preparación de la toma donde no basta colocar la máquina frente al objeto, sino el estudio de las cualidades de diverso orden del mismo y las elecciones que de ellas se hacen para ser puestas en valor. Así, en el acto de elección hay un acto de creación. El crítico plantea que practican un realismo crítico que busca la máxima expresión de los seres y las cosas y no la expresividad anecdótica de estas, ni menos aún el parecido natural. No representan la realidad de la naturaleza sino otra realidad, la específica de su arte. (Zubiría, 2019: 32-33). Conocer la concepción fotográfica de los autores nos ayuda a comprender las capacidades narrativas de sus obras. Sin embargo, el hecho de que las imágenes forman parte de un *fotolibro* hace que los elementos de análisis mencionados sean insuficientes para abordarlas. El *fotolibro* como un discurso de autor, con diferentes capas de significación a través de recursos visuales y textuales, las sitúa en un espacio indicador de ciertos fines que amplían la narrativa fotográfica. Consecuentemente en el siguiente punto desarrollaremos este aspecto.

La Fotografía de los Huaco Retratos en el Espacio Fotolibro

El fotolibro como un discurso de autor es un espacio posible desde donde pronunciarse artísticamente a través de su diseño gráfico-editorial. La arquitectura del *fotolibro* posibilita una manera de leer en el momento de su recepción, que transgrede las relaciones dominantes entre palabra e imagen caracterizadas por formatos que subordinan un medio al otro. De acuerdo con esta, los *fotolibros* nos animan a interpretar el texto más allá del horizonte de expectativas marcado por el género de divulgación científica ya que trasciende la pregunta sobre la verdad científica, al ofrecer una polisemia de sentidos en la confluencia significativa entre *texto+imagen+dispositivo libro*. Cabe decir, en los *fotolibros* la experiencia de lectura de las fotos como imagen autónoma, se enriquece con la propuesta editorial ya que las mismas son un *insert* [Figura 25] en el cuerpo del libro. Las veinte fotografías que tiene cada uno de los ejemplares, no están encuadradas al cuerpo del *fotolibro* por lo que no hay secuencia de lectura dirigida por el editor sino, de manera absolutamente libre, por el lector. Podemos hablar entonces de una propuesta abierta de lectura basada en la intertextualidad. Especificamos que cada imagen, en el reverso de la lámina, se encuentra numerada, indicada su procedencia y número de pieza, así como también sus medidas, pero a lo fines de un control en el número total de las mismas que se evidencia en el índice. [Figura 26]

Los *fotolibros* enfrentan la referencialidad tautológica de la fotografía valorada por la ciencia. A través de su diseño integral priorizan la imaginación³⁷ de los lectores ya que la narrativa que ofrecen es pasible de reflexión crítica, incorporan la duda y la incertidumbre en el proceso de conocimiento. Las fotografías libres de su sujeción al encuadrado pueden movilizarse como una obra de arte exponible, agruparse en distintos conjuntos y ser liberadas del anclaje textual escrito. El lector elige en qué orden y sobre qué escenario leerlas, podemos hablar de una recepción multisensorial ya que el lector no sólo lee y ve también toca, manipula y juega con el libro [Figura 27]. Las imágenes fotográficas al ser móviles se vuelven objeto de múltiples interpretaciones por medio de diferentes tipos de ensamblajes. La imagen significa a través de la interacción con otras imágenes y elementos, en la relación con el espacio que las enmarca, a través de la co-existencia dialógica con el texto. Si bien en cada fotografía la realidad y su huella en el papel fotosensible se perciben como lo mismo, su carácter de obra de autor y la intertextualidad del formato libro amplía la categoría de la imagen como documento y conducen a una lectura abierta que propicia la polisemia de sentidos. Este diseño asocia a los *fotolibros* con el cine, matriz visual de Coppola, desde el montaje donde cada articulación entre imágenes genera nuevos *storyboards*, comprensiones y recepciones. En el caso de Stern su matriz visual se inscribe en el collage tal cual lo muestra su obra gráfica y editorial, cómo búsqueda del despertar del espectador a través de una dialéctica de oposición en la que al unir dos elementos inconexos se rompe con el sentido unitario de la obra. Confrontar una foto de los Huaco retratos expuesta en la colección Malba, con la utilización que de la misma hace Stern en su collage: *Sueño, Nro. 8* de la revista *Idilio* y a su vez con otra foto, pero del mismo Huaco, utilizada en el libro *Historia de América, tomo II*, de Ricardo Levene permite comprobar la polisemia y lo migratorio de la imagen [Figura 28]. Al respecto Borges entendía que tomar un libro y abrirlo guarda la posibilidad del hecho estético ya que al leerlo ocurre algo raro, *cambia cada vez*. (Borges, 1978: 9)

Como señala Barthes, las fotografías se asimilan como neutras al presentarse como un *mensaje sin código*, funcionan como análogos perfectos a la realidad. Desde esta condición, esconden su singularidad como productos de un tiempo y una cultura específica. Debido a su *objetualidad* mecánico-automática la foto parece imponer y no

³⁷ En relación a la imaginación del lector, la entendemos según lo expuesto por Pintor Iranzo, respecto de lo concebido por Goethe, Baudelaire o Benjamín, en tanto órgano de conocimiento relacional bien diferenciado de la fantasía.

crear significado, como se entiende como "real" hace innecesaria cualquier posible interpretación. En este tipo de recepción de la imagen fotográfica está el peligro de un sometimiento social ligado a una actitud acrítica ante las imágenes técnicas.

En este proceso desaparece todo indicio de causalidad histórico-cultural al mismo tiempo que reaparece una conducta mágica en torno a las imágenes. En definitiva, se deja de pensar. El aparato —la cámara-- piensa por el hombre y éste renuncia a la experiencia directa. En lugar de ver la foto como lo que es -un concepto expresado a través de un código visual- la ve como documento de la realidad, memoria. (Barthes, 2005: 31)

Respecto a ello entendemos que la posibilidad de montaje de las fotografías hace que su lectura, además de estar estructurada por el mismo sistema discursivo de producción, circulación y recepción que las sitúa en su tiempo y espacio, varía de acuerdo a la ubicación histórica y social de su observador y su modo de leerlas, en este sentido las imágenes viven constantes migraciones. Al respecto Pintor Irazo, sostiene que esto constituye uno de los nexos comunes que Warburg comparte con Benjamin, Eisenstein o Bataille en la gestación de un modelo de comprensión histórico y cultural fundado sobre la idea de corte, sacudida y discontinuidad (Pintor Irazo, 2017: 158). Desde lo expuesto queremos destacar que la episteme que define a los *fotolibros* es artística, tal como lo indica el nombre de su serie: *Cuadernos de arte* y que, como la vanguardia literaria que encabeza Borges, convoca a una postura crítica sobre lo real. En referencia a ello leemos en *Utopía de un hombre que está cansado*: “Recuerdo haber leído sin desagrado —me contestó— dos cuentos fantásticos. Los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica” (Borges, 1975: 2). En los *fotolibros*, este cuestionamiento se produce desde una lógica asociativa por medio de su arquitectura y desde la importancia de la idea en la obra fotográfica. No buscan transmitir verdades universales, sino posibilitar preguntas sobre cuestiones que se van reformulando continuamente [Figura 29] Esta posición acerca de la obra como discurso susceptible de interpretación y de interpelación, es expresada por Coppola (1994) desde el concepto de *imagema* desde el que manifiesta que su obra es imagen óptica de lo real transcripta por la cámara y contenida en la imagen final transformándose en testimonio de su identidad de autor. Su obra desde este concepto “testimonia un fragmento de la realidad, pero, “como criatura de su visión, ahora liberada según un orden para vivir su propia vida” (Coppola, 1994: 19). La imagen es liberada según un orden – la obra- para ser leída en múltiples direcciones. Al ser la obra una criatura de su visión, ahora liberada, forma parte de un proceso de valoración y aprendizaje cultural. Al arribar a este punto de la

argumentación nos interesa exponer algunas reflexiones respecto a lo planteado por Fernández Bravo (2013) acerca los *fotolibros* de Huaco retratos cuando expresa:

“Las piezas resultan integradas al régimen de la reproductibilidad técnica y publicadas en un libro de fotos. Stern, (...) interviene junto a Coppola para mover y transportar los huacos fuera de la economía del museo para integrarlos en un archivo fotográfico y editorial “abierto” que multiplica y emancipa a los huacos-retratos de su aura cultural” (Fernández Bravo, 2013: 13)

Entendemos, que analizar el libro desde la idea de archivo³⁸ como lo entiende Foucault desde su condición móvil, lo opone a la idea de inventario, de estructura fija propia del museo en la época. Consecuentemente, desde este marco teórico, el autor sitúa a los *fotolibros* como un ejemplo que sale de la relación poder-saber que postula la modernidad, es decir, los mecanismos utilizados para calificar, medir, clasificar y jerarquizar. En última instancia, la necesidad de normalizar³⁹. Consideramos en el marco de nuestra investigación, que podemos asociar lo dicho por Fernández Bravo (2013) acerca del cambio de estatuto sufrido por los Huaco retratos, del régimen museal al de reproductibilidad técnica, como una modificación en el sistema de relaciones del discurso que la vanguardia rioplatense, encabezada por Borges, realizó en el sistema de jerarquías de la lectura cambiando el modo de leer al hacer del comentario, la nota, la glosa, la cita, la traducción, elementos de peso que transformaron la lectura en una experiencia nueva basada en lo intertextual. Respecto a lo expuesto anteriormente, sobre el cambio en el sistema de relaciones en el discurso, situamos a los *fotolibros* como ejemplo de este en tanto: la idea de la mirada fotográfica como una visión orientada que trasciende lo documental; la igualdad de jerarquía entre creador y lector al plantear una conversación en la que se distinguen y confrontan posturas, a través de las secuencias o guiones posibles, para cuestionar y enriquecer el conocimiento. Así como también la relación no subordinada entre texto e imagen; la movilidad de la imagen respecto del cuerpo del libro; la utilización de dos disciplinas como principio de autoridad, el capital simbólico como aval dado por *las artes del libro* -editores, comercializadores e impresores- y no por una institución académica. Consideramos que, desde el arte como uno de los principios de autoridad de los *fotolibros*, se

³⁸ La noción de archivo formulada por Foucault supone al archivo no como colección de evidencias detenidas (cuerpos, documentos u objetos) sino cómo régimen discursivo. Me interesa aquí el término “régimen”, ya que enfatiza la condición móvil del archivo, su afinidad con el movimiento, tal como lo intervienen algunos artistas modernos y contemporáneos

³⁹ Entendemos que la ciencia moderna, natural del siglo XVII/XVIII es rígida en sus formulaciones, no así la contemporánea que tiene su propio derrotero y asume la caducidad de sus formulaciones, por lo cual el establecimiento de saberes es temporal.

transforma la referencia textual científica y su narrador omnisciente, que supone que la historia no podría ser narrada de otro modo. Si bien tanto el registro textual y el visual, podrían funcionar de manera paralela, es un guion posible, el modo de leer propuesto por el diseño de los *fotolibros* genera un proceso relacional y situacional que lleva a una experiencia interpretativa-creativa donde ya no leemos con pasividad desde la recepción de un discurso científico que se pretende objetivo y universal sino, desde la recepción de un discurso que trasciende la presencia objetiva porque convoca a una comprensión de lo no dicho. En este sentido podemos asociar la propuesta a las ideas críticas de las categorías modernas de progreso, razón y universalidad de Heidegger⁴⁰ que invocan a recuperar la pregunta por el ser. Desde su filosofía entiende que es propio del arte develar la verdad, decir otra cosa al preguntarse por el ser, por el sentido. La obra de arte funda un mundo que es original, no es verdadera por atestiguar o reflejar la realidad. En este sentido rompe con la idea de verdad como adecuación. No es que se muestre la verdad que existe en otro lugar, sino que ella aparece por primera vez en la obra. El lenguaje artístico propone un doble movimiento de desocultar y revelar, por un lado, y del ocultamiento y el retiro por otro⁴¹. Lo interesante es que, en esta dialéctica, el mostrar pone de manifiesto un permanente ocultar que determina su polisemia ya que la obra es una reserva permanente de sentidos que nunca podrán agotarse en enunciados. En este punto es importante considerar la idea de *Dasein*⁴², la dimensión humana del “ser en el mundo”, desde la que comprendemos no desde lo meramente subjetivo, sino como una experiencia que surge de la mediación entre pasado y presente. Desde lo expuesto se manifiesta la tensión central entre la perspectiva metodológica de la ciencia moderna y sus ideas de saber por demostración y fundamentación y el problema de la verdad en el ámbito de la experiencia estética, que presuponía que quienes hacen ciencia son neutrales, regidos por la razón y la prueba y quienes hacen arte no pueden serlo ya que se rigen por la subjetividad individual. En el siglo XX se va a ir evidenciando el reduccionismo de tal postura ya que ninguno de estos procesos se desarrolla en estado puro en tanto no son exclusivos de la ciencia o del arte. A su vez, debemos considerar los cambios en las relaciones en el discurso dados

⁴⁰ Es interesante señalar que Horacio Coppola en 1933 presenció, en la universidad de Friburgo, una clase de Martin Heidegger sobre la verdad del arte (Coppola 1994:12)

⁴¹ Para analizar esta dialéctica entre lo oculto y lo desoculto que exhibe la obra de arte el filósofo parte de los conceptos de *mundo y tierra*.

⁴² “Según el “giro ontológico de la hermenéutica”, iniciado por Martin Heidegger (Alemania, 1889-1976), todo lo que es tiene un componente fundante de interpretación y la comprensión constituye un elemento de la estructura fundamental del *Dasein* (ser-ahí) en cuanto ser en el mundo” (Belén 2016: 10)

por los medios de representación, comunicación y difusión, tradicionalmente considerados secundarios, entre ellos el libro, respecto de los géneros clásicos del gran arte -la pintura y la escultura- que las vanguardias, que podemos condensar en la Bauhaus aplicaron para sus ideales de transformación social. Estos cambios conllevan a su vez la ruptura del concepto de obra de arte como objeto creado por un productor especializado, el artista, que circula en espacios también especializados -colecciones, museos, salones- y destinada, principalmente, a la contemplación estética más allá de las otras funciones políticas, religiosas, sociales que puedan atravesarla. Frente a estos quiebres decimos entonces, que la intervención del arte de vanguardia, a través de estos *fotolibros*, cambia la estructura inmóvil de saberes, discursos y conocimientos de la divulgación científica de la época por una abierta y dialógica. Para finalizar hago eco de las palabras de Pintor Irazo cuando destaca la necesidad, en los estudios de Warburg, de paliar la disociación que la cultura occidental impone entre palabra poética y palabra pensante, a la que Warburg alude como “esquizofrenia de la cultura occidental” (Pintor Irazo, 2017: 163). En este sentido, los *fotolibros* acuden a la conciliación de estos opuestos ya que no existe un pensar que no aspire a engendrar emoción ni una creación artística que no contenga conciencia de sus procedimientos y del mundo.

Conclusiones

Nuestra perspectiva acerca de los *fotolibros* los afilia a diferentes, pero a la vez complementarias propuestas de vanguardia que abordan lo real de modo crítico. El análisis que se realizó tomó en particular la vanguardia rioplatense desde la escena intelectual de la revista Sur, en relación a los aspectos comunes en las letras, las artes plásticas y el cine, enfocando sus propias concepciones sobre el sentido del arte. Así, desde la convergencia de diferentes idearios, su diseño como *obra total*, incorpora los principios de la *Bauhaus* con los consecuentes cambios en las relaciones jerárquicas en el discurso. La fotografía desde la *Nueva Objetividad*, en las tomas de Grete Stern y Horacio Coppola ponen como centro de la disciplina el *mirar fotográficamente* como un acto de elección que es en sí mismo un acto de creación que implica la intuición, la comprensión, el conocimiento del objeto. Desde el dadaísmo, el constructivismo y el cine, la estructura de los *fotolibros*, propone un modo de leer en relación a la yuxtaposición que activa un efecto: *el extrañamiento*. Este tipo de lectura abre temporalidades y produce tensiones significantes que dan como resultado una lectura

polisémica de la imagen que permite aliviar el peso que la tradición estética occidental ejerce sobre el sentido y significado del arte, dando lugar a nuevas concepciones. En este sentido, representan un modelo de comprensión histórico y cultural fundado en la discontinuidad donde se produce la pregunta. En torno a estas consideraciones entendemos que la búsqueda de los *fotolibros* no está únicamente orientada hacia el goce estético, al gusto del observador sino al propósito de producir nuevas preguntas incluso sobre los objetos, donde el gesto vanguardista hace hincapié en las posibilidades de relectura de lo real a través de una reflexión constructiva-creativa. En el marco de este carácter relacional y situacional, desde el cual esta vanguardia entiende el arte, emerge un proceso reflexivo que plantea un modelo de divulgación diferente hasta el entonces generado, que trasciende la divulgación de saberes científicos.

Desde el aspecto de la divulgación científica en la década de 1940, detectamos la asociación de la palabra científica con la verdad objetiva superadora de la superstición y la verdad dogmática religiosa y por sobre todo la divulgación del "espíritu" de la ciencia para crear y educar mejores ciudadanos. Al respecto, consideramos que este paradigma del siglo XIX se transforma en el siglo XX ya que el conocimiento comienza a entenderse como un proceso cultural fundamental de la ciudadanía para actuar en una sociedad cada vez más marcada por la ciencia y la tecnología, pero a su vez descreída, a partir de este período de entreguerras, de la autoridad absoluta de la razón y en consecuencia de la aspiración de la verdad inamovible y universal de la ciencia. Desde esta posición frente al conocimiento, se crea esta colaboración entre ciencia y arte dada en los *fotolibros*. Ellos concilian dos dimensiones hasta entonces absolutamente separadas: la estética o artística identificada ahora a través de ellos, no solo desde la cuestión de la belleza sino como episteme dadora de sentido y la científica, pero ya no desde la idea de conocimiento absoluto, sino pasible de relecturas. Vemos a los *fotolibros* como una de las primeras experiencias donde se inserta la pregunta sobre la identidad del objeto, no desde una identidad unívoca, sino desde una trama relacional en la cual, como describe Borges en *El Aleph*, hay que ser conscientes del lugar desde donde se conoce. El tipo de lectura al que invitan, nos permite ampliar la mirada y ver la vida de los objetos, los sujetos que hay detrás y así comprender que la herencia intelectual con la cultura de la América antigua permanece aún sin resolver. En este sentido, creemos que estas piezas marcan un nuevo desafío en la divulgación científica, el desafío de educar no

como una concentración ilustrada de conocimientos que no admiten reflexión crítica sino desde espacios abiertos de lectura diseñados para evidenciar correspondencias y rupturas. Cuando los leemos, su contenido no llega a nuestro presente a partir de las connotaciones que el paradigma científico desea que recordemos significativamente, sino con una narrativa vital que nos permite crear un saber inédito. Desde el extrañamiento, la sorpresa, el desconcierto frente a lo visto, podemos reflexionar en relación con los marcos de lectura que utilicemos reconociendo en consecuencia, la existencia de una multiplicidad de subjetividades y por consiguiente la mirada de un otro cultural. La fotografía está disponible para ser usada al modo de un *ready made* que el lector manipula, generando una forma de pensamiento en imágenes o imágenes-pensamiento. Desde este modo de abordar lo real, no hay representaciones objetivas de la realidad, sino distintos modos de construir la experiencia. La vanguardia desde la que operan Coppola y Stern busca desde el arte, un conocimiento emancipador capaz de desestabilizar verdades establecidas al poner en jaque el orden tradicional de la mirada, enfrentando a los lectores a un nuevo modo de percepción visual, donde lo estético no está separado de la historia y desde el cual se confirma la increíble potencia del arte como conocimiento.

Referencias

Assunção Ronaldo (2005). *Mário de Andrade y Jorge Luis Borges poesía urbana y vanguardia en la década de 1920*. Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, ISSN 1396-0482, N° 19, 2005, págs. 243-257. Disponible en: <https://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/4/html>

Antelo, Raúl (2018) *Encuesta al ensayo crítico*: Revista la Posición. Letras. Cultura. Política. Disponible en: <http://laposicion.blogspot.com/2008/01/ral-antelo-encuesta-al-ensayo-crtico.html>

Arel-Arte (2012): *Henry Moore: Materia, Volumen, Vacío*. Disponible en: <https://arelarte.blogspot.com/2012/11/henry-moore-materia-volumen-vacio.html>

Barthes, Roland (2005) *La cámara lúcida*: Paidós Comunicación. Español

Barrenechea, Ana Maria (1982) *La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos*: Revista Iberoamericana. Vol. XLVIII, Núm. 118-119, Enero-Junio 1982. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3704/3874>

Belén, Paola (2016). *Fundamentos estéticos: reflexiones en torno a la batalla del arte*. Paola Sabrina Belén ... [et al.]; coordinación general de Silvia García; Paola Belén. -1a ed adaptada. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2016. Disponible en:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52470/Documento_completo_.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Bovisio, María Alba & Marta Penhos (2010) *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*. Facultad de Humanidades de Catamarca, 2010. Encuentro Editor, 2010.

Bovisio, María Alba (2013) *El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas*. En CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 3 (2013) Disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/BOVISIO,%20Maria%20Alba.pdf>

Bovisio, María Alba (2014) *Supuestos y conceptos acerca de la imagen precolombina del noroeste argentino en la obra de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti*: ISSN 0329-8256 (impresa) / ISSN 2362-2482 (en línea) 151 [151-185] *Estudios sociales del noa /14* (2014)

Bonomo, M. & L. Prates. 2019. *Historias de la Arqueología en el Museo de La Plata. Las voces de sus protagonistas: Ediciones de la Sociedad Argentina de Antropología y la División Arqueología del Museo de La Plata*, FCNyM, UNLP, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.saantropologia.com.ar/wp-content/uploads/2020/03/2019-Bonomo-y-Prates-Historias-de-la-Arqueolog%C3%ADa-en-el-Museo-de-La-Plata-1.pdf>

Borges, Jorge Luis (1945) *El Aleph*. Disponible en: <https://bcn.gob.ar/uploads/posts/El-Aleph.pdf>

Borges, Jorge Luis (1951) *El Escritor argentino y la tradición*. Disponible en: <https://assets.una.edu.ar/files/file/rectorado/2017/cino/2018-re-cino-lya-fase-1-dad-borges-el-escriptor-argentino-y-la-tradicion.pdf>

Borges, Jorge Luis (1975) *Utopía de un hombre que está Cansado*: Ediciones La Cueva. Disponible en: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxyaw5jb25kZWxsdW1ub3xneDo0YmFkYjkzYzA4OTNiNTVI>

Borges, Jorge Luis (1978) *Borges oral*: Alianza Editorial. Disponible en: <https://eac.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2020/04/EL-LIBRO-Borges.pdf>

Burlando Bravo, Giannina (2015) *Un análisis interno del dasein ontológico de Heidegger: críticas externas de Edith Stein*: Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages, ISSN-e 1676-5818, N°. 20, 2015 (Ejemplar dedicado a: Art, Criticism and Mysticism). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5180531>

Cassany, D. (2003) "Análisis de la divulgación científica: modelo teórico y estrategias divulgativas": ponencia plenaria en el XIV Congreso de la Sociedad Chilena de Lingüística, Universidad de Los Lagos, Osorno, 9/11-10-01. En: *Texto, Lingüística y cultura*. XIV Congreso de la Sociedad Chilena de Lingüística. Comunicaciones seleccionadas. Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos, 57-80, 2003. ISBN: 956-7533-64-4. Disponible en: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22471/Cassany_textlingcult.pdf?s

Coppola, Horacio (1994) *Imagema. Antología Fotográfica. 1927 -1994*: Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 1994.

Costa, María Eugenia (2012). *Tradición e innovación en el programa gráfico de la editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-59)*: Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 2012; La Plata, Argentina, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012. ISSN 2314-2995 Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1927/ev.1927.pdf.

Cuarterolo, Andrea Laura (2013) *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840- 1933)*: CdF Ediciones. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/114592>

Fernández Bravo, Álvaro (2013) en: *Los cacharros de Grete Stern. Archivos abiertos: Sonido, imagen y cosa en obras de Christian Boltanski, Oscar Muñoz y Grete Stern*: VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística. La Plata. 2013. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42297>

Fernández Bravo, Álvaro (2013) *El etnógrafo como contrabandista. Tráfico de imágenes, propagación de conceptos y usos de la cultura material en la obra de Alfred Métraux*: Cuadernos de literatura VOL. XVII nº33. 2013. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228459>

Fernández Bravo, Álvaro (2017) *El Museo Vacío. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas Argentina y Brasil 1880-1945*: Eudeba. Buenos Aires

García, Susana Valeria (2003) *El Museo de La Plata y la divulgación científica en el marco de la extensión universitaria [1906-1930]*: Trabajo de tesis para optar al grado de Doctor Facultad de Ciencias Naturales y Museo Universidad Nacional de La Plata. Directores de Tesis: Dra. Laura Miotti, Dra. Irina Podgorny. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/4601/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Gergich, Andrea (2018) *En torno a la Imprenta de Buenos Aires*. Ares Fabio (compilador) Disponible en: https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/en_torno_a_la_imprensa_en_buenos_aires.pdf

Gropius, Walter (1919). *Manifiesto Bauhaus*. Disponible en: <https://www.sf23arquitectos.com/2018/10/manifiesto-fundacional-de-la-bauhaus.html>

Lafón, Ciro Rene. (1969) *Recordación Del Doctor Fernando Márquez Miranda*. Palabras pronunciadas por el director del Departamento de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, profesor doctor Ciro René Lafon, en el homenaje tributado al profesor Dr. Fernando Márquez Miranda, al cumplirse el IV aniversario de su fallecimiento en diciembre de 1965. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/4522>

Mañero Rodicio, Javier (2009-2010) Christian Zervos y Cahiers d'Art. La invención del arte contemporáneo: Locus Amoneous Nro 10. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v10-manero> (16/11/2020)

Márquez Miranda (1940). *Discurso del jefe del Departamento de Arqueología y etnografía del Museo de La Plata. Doctor Don Fernando Márquez Miranda*. Inauguración de la Sala peruana: Revista del Museo de La Plata (1940). Nueva Serie. Sección oficial > *Frenquelli*. Disponible en: de file: <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1601/987>

Massad Fredy (2012) *Fabricante de Imágenes*, entrevista a Horacio Cópola, por Fredy Massad: publicado originalmente en Summa+ 23, Buenos Aires, 1996. Disponible en: <https://arqa.com/actualidad/entrevistas/fabricante-de-imagenes-entrevista-horacio-coppola.html> (16/11/2020)

Peltier-Caroff, Carine & Sevilla Claudia. (2016) *Les objets de l'exposition Les arts anciens de l'Amérique, 1928: de nouvelles sources iconographiques et documentaires*. La Revue Des Musées De France. Revue Du Louvre 2016 – No 3. Disponible en: <https://www.academia.edu/37668037>

Ricardo Piglia. (2013) *Piglia Borges, por Piglia - Clase 4 - 28-09-13 (2 de 4)*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=MUXFMRM7Jx0&ab_channel=Televisi%C3%B3nPublica

Pintor Iranzo, Ivan (2017) *Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gest*. Universitat Pompeu Fabra. 2017. BRAC - Barcelona Research Art Creation Vol. 5 No. 2 June 2017 pp. 156-188 Hipatia Press ISSN: 2015-8992 DOI: 10.4471/brac.2017.2684. Disponible en: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/36539/Pintor_bra_form.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Podgorny, Irina (2004) *Tocar para crear". La arqueología en la Argentina, 1919-1940: Anales del Museo de América* 12, pp. 147-182. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1180458>

Príamo, Luis (1995) *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*: Fondo Nacional de las Artes, 1995, Buenos Aires, Argentina.

Pupio, María Alejandra (2011) *Coleccionistas, aficionados y arqueólogos en la conformación de las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata, Argentina (1930-1950)*. Capítulo 21. Disponible en: [file:///C:/Users/Guillermo/Downloads/Coleccionistas aficionados y arqueologos en la con.pdf](file:///C:/Users/Guillermo/Downloads/Coleccionistas%20aficionados%20y%20arqueologos%20en%20la%20con.pdf)

Pellizzari, Julieta A. & Couso, M. Guillermina & Yoma, Laura A. & Besa, Yamila C. & Teijido y Matto Carmen & Preti, M. Inés. *Conservación y contextualización de las acuarelas de la Colección Benjamín Muniz Barreto (Museo de La Plata)*: Revista del Museo de La Plata (2020). Volumen 5, Número 1 (enero-junio): 285-298. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/104610>

Romero, Juan Alberto (2016) *La idea de museo en Georges Henri Rivière*. Disponible en: <https://www.thelightingmind.com/la-idea-de-museo-en-georges-henri-riviere/>

Tabarovsky, Damián (2011). *El Caminante Inmóvil Horacio Coppola y El Viaje Vanguardista*: Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Disponible en: <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=446>

Velarde, Max (1998) *El editor Domingo Viau y otros escritos*: Alberto Casares Editor. Buenos Aires, 1998.

Woloszyn, Janusz Z (2008) *Los rostros silenciosos. Los huacos retrato de la cultura Moche*. Colección Estudios Andinos: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/173157>

Zuviría, Facundo (2019) Mundo Propio. Fotografía Moderna Argentina 1927-1962:
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.