

ERUDICIÓN Y ESCRITURA. APROXIMACIONES AL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO DE ADOLFO RIBERA.

Carla García.
Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

Este trabajo plantea aspectos relacionados a una investigación en curso centrada en los textos historiográficos de Adolfo Ribera (Buenos Aires, 1920-1990) dedicados a las producciones visuales en Argentina. Nuestra intención es acercarnos a ciertos rasgos específicos de su discurso, dado que si bien existen menciones sobre su método historiográfico, se soslayó una lectura más específica. En tal sentido y de acuerdo a los límites del presente escrito, nos detendremos en ciertos textos del autor con el propósito de abordar algunas problemáticas.

Burucúa señala que la emergencia de historiadores del arte con solidez científica en Argentina –vinculados a la actividad universitaria de Mario Buschiazzo y Julio Payró desde las décadas de 1940 y 1950-, surgiría del encuentro entre los trabajos de documentación sistemática y las reflexiones cualitativas de lo estético en torno a la obra de arte, manifiesto en “formas clásicas de la erudición y de la argumentación historiográficas” (1999: 25). Claramente el formato erudito unido al intenso abordaje de las fuentes documentales sitúa a Ribera como un referente de la historiografía histórico-artística en Argentina en el ámbito académico.

Como docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires durante casi cuarenta años, director de la carrera de Artes en la misma institución, miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires¹ entre otros cargos destacados, Ribera escribió diversos textos dedicados a la producción artística local. Desde *El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata* en coautoría con Héctor Schenone (1948b), los catálogos dedicados a la platería (1970) -tema objeto de su tesis doctoral-, las participaciones en los tomos de *Historia General del Arte en Argentina* publicados por la Academia Nacional de Bellas Artes (1983, 1984, 1985) y *El retrato en Buenos Aires* (1982), sus trabajos funcionan como un medio de consulta necesario por su densidad informativa y la abundancia de datos y documentación.

Aunque su formación de grado fue en la carrera de Historia², su perfil profesional lo presenta como un experto en temas vinculados a las artes plásticas, evidente en una intensa actividad académica en la que actuó –desde los ámbitos oficiales- como palabra de autoridad. Ya sea como asesor en museos, jurado en la selección de obras artísticas, en la participación de catálogos de exposiciones, en el dictado de cursos y conferencias o en peritajes sobre autenticidad de obras de arte, su presencia indicó por antonomasia la figura del especialista.

En el panorama de la historiografía artística argentina, creemos pertinente posicionar su obra junto a los estudios canónicos sobre historia del arte. Estas producciones se encuentran en general, sujetas a un formato cronológico, ligadas a un abordaje descriptivo de las imágenes y sobre todo muy vinculadas a la historia como disciplina, donde la objetividad del discurso histórico³ se aleja de una reflexión posible sobre las vicisitudes de las imágenes desde una perspectiva interdisciplinaria, algo que comienza a abrirse paso posteriormente: “Desde los años ochenta, tanto los marcos teóricos y metodologías como también los propios objetos de estudio han sido

¹ Durante el período 1977-1981.

² Egresado como Profesor de Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (1943) y como Profesor de Historia en la Universidad de Buenos Aires (1946).

³ De acuerdo a Barthes “el estatuto del discurso histórico es asertivo, constativo, de una manera uniforme; el hecho histórico está lingüísticamente ligado a un privilegio del ser: se cuenta lo que ha sido, no lo que no ha sido o lo que ha sido dudoso” (1967: 171).

sometidos a relecturas y renovaciones. En la actualidad, ya no se puede pensar en la pertinencia de un modelo de desarrollo cronológico, biográfico o de sucesión de estilos que sostuviera el enfoque de los precursores de la disciplina (...). (Baldasarre y Dolinko 2011: 129-130).

Al mismo tiempo, este tipo de trabajos que llamamos canónicos se relacionan no sólo desde aspectos metodológicos. En la selección de determinados artistas, obras, géneros, como lo más sobresaliente, representativo o emblemático del período en cuestión y en el establecimiento de determinadas lecturas y valoraciones estéticas, es también donde posicionamos a Ribera como continuador de una tradición historiográfica⁴ a la que responde desde sus elecciones discursivas.

De acuerdo a de Certeau, mientras el proceso de investigación en el que se encuentra un historiador es ilimitado, lleno de incertidumbres y de hipótesis, la instancia de escritura establece un límite que ordena y oculta las lagunas inherentes a toda investigación, signada por la carencia: “En efecto, al separarse del trabajo cotidiano (...) el discurso se sitúa fuera de la experiencia que lo acredita, se disocia del *tiempo que pasa*, olvida el transcurso de los trabajos y de los días, para proporcionarnos 'modelos' en el cuadro 'ficticio' del *tiempo pasado*” (1978: 112). De este modo, mediante la puesta por escrito, se establece la autoridad de un saber que supone una 'verdad' garantizada por operaciones controlables y verificables (Chartier 1992).

En base a estas problemáticas, nos interesa de qué manera Ribera articula el aparato documental resultado de su trabajo en archivo -algo que consideramos característico de sus textos historiográficos-, y el estatuto que le otorga al mismo en la construcción de un relato en apariencia exhaustivo sobre el arte en Argentina. Los modos de organización de su bagaje erudito, de sus hallazgos documentales y la convivencia con selecciones historiográficas propias y precedentes, es lo que se pretende poner en primer plano en estas páginas, pensando los textos históricos como el resultado de formas de investigación y los argumentos que conforman el aparato crítico (Grafton 1998).

Historia de un género. *El retrato en Buenos Aires* (1982).

El libro se dedica al género retratístico exclusivamente en Buenos Aires, tomando como límites temporales la fundación de Juan de Garay en 1580 y la muerte de “nuestro máximo retratista” (Ribera, 1982: 9) Prilidiano Pueyrredón en 1870. El propósito fundamental expresado por el autor en el prefacio, es el de documentar a través de un género la actividad pictórica porteña.

Consciente de su tendencia a la transcripción de notas periodísticas en exceso, se disculpa ante el lector con el pretexto de acercarle documentos que no se encuentran al alcance del público común, reforzando de este modo el carácter didáctico de su discurso⁵ y estableciendo desde el primer momento la seriedad de la investigación.

Los primeros capítulos están destinados al retrato durante el período hispánico, mientras que la segunda parte encara la producción del género desde la época independiente. Esta división que presenta el libro es muy significativa, e inhabilita un diálogo posible entre el retrato virreinal y el retrato decimonónico. El hecho histórico que está mediando es tan determinante que apremia al autor a considerar el género desde dos realidades totalmente distintas y las obras en cuestión pasan a ser entendidas como documentos históricos emblemáticos de cada período en particular,

⁴Entendemos el concepto de tradición como *selective tradition*, en el sentido en que lo hace Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* (1977).

⁵ Al introducir al lector en una relación entre un saber y un no-saber, produce un contrato enunciativo, funciona como un discurso didáctico. (de Certeau, 1978).

tomando partido por la idea de causalidad (Preziosi, 1998)⁶ y por pautas metodológicas especiales para cada caso.

Es en la primera parte -el retrato durante la dominación española- donde se presenta de manera más clara su propensión a la datación rigurosa de las obras. Pone en escena su arduo trabajo de archivo y despliega con el virtuosismo del investigador erudito una red de filiaciones entre documentos de distinta índole (intercambios epistolares, catálogos museográficos, actas capitulares, donaciones), los articula con breves biografías que en algunos casos tienen un carácter orientador y en otros resultan funcionales para ubicar la situación de producción de un retrato en particular, discute dataciones, realiza atribuciones, compara obras detectando diferencias y similitudes.

Apela a un riguroso análisis formal atento a los aspectos fisonómicos de los retratados, los detalles iconográficos, los pormenores del vestuario, el soporte material del cuadro. Se plantea problemas de datación y los resuelve ante el lector como muestra de su entrenamiento visual⁷. Este tipo de intervenciones en primera persona son recurrentes y también están orientadas a emitir su opinión sobre el estado de conservación y la necesidad de restauraciones.

Establece valoraciones en base a la calidad artística pero fundamentalmente sobre la autenticidad de las obras que estudia, uno de los objetivos medulares en los tres primeros capítulos: "La pintura que bajo el rótulo de *Virrey Don Juan de Vertíz y Salcedo* entró a la Colección Isaac Fernández Blanco, y que con el número 229 se identifica en la guía del año 1924, no se encuentra actualmente en la colección del Museo (...) De cualquier modo, como por lo expuesto no era obra auténtica, no debe lamentarse su desaparición" (Ribera 1982: 56).

La segunda parte del libro -el retrato durante la época independiente- denota la necesidad de un cambio de dirección en vistas un abordaje metodológico diferente. La reflexión de Sarmiento sobre la ausencia de pintura religiosa en *Recuerdos de Provincia* le sirve como voz de época para introducir una reflexión sobre los nuevos cambios, en el ámbito cultural porteño.

Se concentra en problemáticas propias de los enfoques en historia social del arte (Castelnuovo 1988), al poner en primer plano el papel de los comitentes y las estrategias de los artistas frente el gusto de la época. Menciona también los espacios de exposición de obras de arte aunque desarrolla este aspecto de forma marginal en una extensa nota a pie de página, sin vincularlo demasiado con el resto del texto. Intenta caracterizar, aunque de manera aproximada, al público rioplatense "(...) medianamente culto, cuando no carente del todo de una sensibilidad más o menos educada, lo que se pone de manifiesto en las noticias periodísticas que dan a conocer los cronistas, en su mayoría sin formación estética seria" (Ribera 1982:131).

Logra detectar que por sobre la calidad artística, el parecido físico era lo que buscaban aquellos que encargaban retratos y representaba al mismo tiempo el reto de los retratistas para poder vender sus obras. En base a esta premisa, la selección de los documentos se encuentra más enfocada a dar cuenta de una problemática en lugar de atenerse solo a registrar obras y artistas, indicando en precisas notas al pie los periódicos de la época consultados, como sustento empírico de los argumentos expuestos (Grafton 1998).

Reproduce artículos de gran valor documental a través de los cuales logra dar cuenta de los modos de promoción de los artistas en los medios gráficos de la época⁸ y

⁶ "(...) wherever art history was professionalized, it took the problem of *causality* as its general area of concern, construing its objects of study -individual works of art, however defined- as *evidential in nature*. It was routinely guided by the hypothesis that an artwork is reflective, emblematic, or generally representative of its original time, place and circumstances of production" (Preziosi 1998: 7).

⁷ Ver el caso del retrato del primer obispo de Buenos Aires Fray Pedro Carranza (Ribera 1982: 63-64).

⁸ El caso más peculiar que reproduce el autor, es el publicado en *La Tribuna* en 1871 sobre un retratista francés que establece las condiciones de los retratos de acuerdo a la tarifas que este dispuesto a pagar

también los comentarios de los periodistas, en coincidencia con las expectativas de similitud por parte del público. Los miembros de la sociedad porteña, consumidores de retratos, son caracterizados de forma general como “nuevos ricos”. Esto es visto como un defecto para Ribera, en la medida en que se trata de un público caprichoso y superficial, deseoso de ser partícipe de las modas liberales europeas. Sólo en este aspecto es entendida la demanda de retratos, como producto de los cambios de vida de un sector social privilegiado a partir de la independencia.

Al cierre del capítulo, es el propio Ribera quien juzga a tres artistas en particular en relación al nivel de semejanza alcanzado. Carlos Pellegrini representa el caso del retratista de mayor realismo, ajeno a cualquier idealización de los figuras, y de gran capacidad dibujística. Fernando García del Molino, pese a su atenta indagación fisonómica, da cuenta de cierta crudeza descriptiva y de la tendencia a marcar, en ciertas obras, la fealdad de los personajes. Finalmente Prilidiano Pueyrredón, cuya mirada “trasunta benevolencia y simpatía hacia el retratado” (Ribera 1982: 135) es retomado (al igual que Pellegrini y García del Molino) en capítulos posteriores. El pintor de *Manuelita Rosas*, obra canónica en la historia del retrato en Argentina⁹, supera cualquier logro anterior de parecido físico por su capacidad de penetración en la psicología de los retratados. Esta concepción ya se encuentra en Pagano, cuando menciona que el artista “descubre el alma a través de los detalle fisonómicos”(1937-40:212),

A Ribera le resulta asombroso que, dada su juventud y pese a su formación en Europa, Prilidiano haya podido pintar tan obras logradas como el retrato del *Gral. Juan Martín de Pueyrredón*. A partir de allí comienza a conjeturar el uso del la fotografía como etapa previa a la ejecución de la tela, pero, comparando obra posteriores, el autor concluye que dicho procedimiento no ha resultado favorable en otra cantidad considerable de retratos del artista. En conclusión, Pueyrredón representa en este caso el cierre de un modelo evolutivo que tiene como eje la idea de logro técnico, siendo esto enfatizado por el autor al insistir en la complejidad de composición planteada al pintor en el retrato de Manuela Rosas: “Presentaba grandes dificultades armonizar un rojo tan extenso (...) a pesar de ellos salió airoso de la prueba, pues supo crear un ambiente donde ese rojo no desentonara” (Ribera 1982:337).

Como señala Gombrich (1978), los logros de los antiguos maestros, al igual que los héroes, están conservados en la sociedad y funcionan como un reto constante para los artistas posteriores.¹⁰ Es entendible entonces que la muerte de Pueyrredón como artista clave en la historiografía del arte argentino, concluya una etapa del arte del siglo XIX y al mismo tiempo el cierre edificante de un libro centrado en un género.

Burucúa (1990) menciona que *El retrato en Buenos Aires* constituye *per se*, un reservorio inagotable de datos y que es probable que el historiador no haya dejado ningún archivo por explorar. Justamente, si bien la iniciativa de la segunda parte del libro se desdibuja en los capítulos siguientes y el autor retoma el formato de sucesión de artistas y obras, el libro se completa de otras secciones destinadas a los subgéneros del retrato (autorretrato, retrato colectivo) y las diferentes técnicas (litografía, miniatura), aportando datos fundamentales para estudios posteriores y más profundos sobre el género.

Esto lo consigue fundamentalmente gracias al aparato documental que sustenta su trabajo. Hay un privilegio por lo textual manifiesto en gran parte por el lugar secundario

el futuro retratado: “Por 160 pesos, semejanza completa. Por 80 pesos, media semejanza. Por 40 pesos, aire de familia”. Citado en Ribera, (1982: 132).

⁹ “Puede discutirse algún aspecto de la factura del óleo; pero bueno es señalar que, en una historia del retrato argentino, el de *Manuelita Rosas* ocupa, por derecho propio, un lugar de privilegio” (Ribera 1982: 338).

¹⁰ Sobre el funcionamiento de la categoría del héroe como aspecto estructurante del canon en la historiografía artística en Argentina, véase Malosetti Costa (2005).

que ocupan las imágenes en el libro¹¹, el énfasis puesto sobre la escritura y la exhibición del trabajo de investigación, volviéndolo visible al lector en la medida en que esto le permite construir un texto sólido, transformando lo citado en fuente de autoridad.

Inventario de la pintura decimonónica.

El lugar que ocupa Ribera dentro del elenco de historiadores convocados para el proyecto editorial iniciado en la década de 1980 por la Academia Nacional de Bellas Artes, es muy significativo. Participa en tres tomos y aborda temáticas centradas en la orfebrería, la pintura, la escultura, el grabado y el mobiliario, durante la etapa colonial y el siglo XIX. A diferencia de *El retrato en Buenos Aires*, estas publicaciones poseen un carácter más abarcativo con el propósito de brindar un testimonio completo de las distintas disciplinas artísticas.

Su dedicado estudio sobre la pintura del período (1984), que se inicia con un extenso recorrido por la enseñanza artística desde la Escuela de Dibujo del Consulado de Buenos Aires inaugurada por el Padre Castañeda en 1815 hasta la creación -80 años después- del Museo Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Eduardo Schiaffino, continúa con un orden orientado a quienes protagonizan la actividad artística entre la primera década del ochocientos, hasta mediados de la década de 1870. Este formato de sucesión de artistas es característico del autor y puede encontrarse también en otras publicaciones (1948, 1972, 1986), constituyendo un eje ordenador del relato a desarrollar.

En su panorama del siglo XIX, presenta dos momentos diferenciados. Si la Batalla de Caseros (1952) es un hecho histórico central en el discurso de Ribera al indicar un segundo momento en la introducción del influjo extranjero desde la consumación de la etapa colonial y el arribo de los primeros artistas foráneos, también nos indica su adhesión a una visión del período rosista como “inculto”, en términos de Eduardo Schiaffino¹². Nuestro autor opta por una caracterización más moderada, pero a través de ella puede apreciarse una tendencia valorativa que coloca el arte europeo como medida de calidad artística: “Después de la caída de Rosas el panorama cultural de Buenos Aires mejoró notablemente, y los unitarios, que por educación y afinidad, estaban dispuestos a incorporar los adelantos de la civilización europea, abrieron las puertas a los hombres de talento que, de modo permanente o transitorio, propendieron a la elevación intelectual y artística de nuestro medio” (Ribera 1984: 261).

Las diferentes clasificaciones de las cuales son objeto los artistas oscilan entre la pertinencia a un grupo (“Pintores franceses”, “Pintores italianos anteriores a Caseros”, “Pintores nativos anteriores a 1875”) o aquellos merecedores de un título con nombre propio (“Carlos Morel”, “Prilidiano Pueyrredón”, “Juan Manuel Blanes y el público de Buenos Aires”). Asimismo, la organización de cada uno de estos apartados, consiste en presentar a los protagonistas involucrados bajo la etiqueta propuesta por el autor y desprender de cada uno de ellos las obras en cuestión. En “Los primeros pintores extranjeros”, por ejemplo, comienza con la figura del suizo José Guth, indicando su presencia en los medios gráficos y presentando luego una breve biografía que puntualiza en sus actividades más importantes y en aquellas obras que le permiten destacar sus valores plásticos: “se evidencia un verdadero pintor (...) un dibujo firme y un colorido subordinado a los valores del claroscuro” (Ribera 1984: 143).

¹¹ El libro, de 409 páginas, posee solo 16 láminas en blanco y negro.

¹² “Buenos Aires, después del prematuro y fugaz –por demasiado ilustrado- Gobierno de Rivadavia, había caído en manos de Juan Manuel de Rosas, descendiente de aristocrática familia, pero sin cultura intelectual, sin otros conocimientos que las habilidades manuales del paisaje ladino (...) Don Juan Manuel representaba con brillo la incultura de la época (...)” (Schiaffino 1933: 84).

Los periódicos de la época siguen ocupando un lugar central dado que le permiten demostrar la presencia de los artistas, algunos consagrados y otros anónimos, pero que sin embargo son mencionados en su afán de brindar un registro completo de la actividad pictórica. En base a dichas expectativas, desarrolla una actitud detectivesca destinada a explicarle al lector con la mayor precisión posible, a partir de los anuncios periodísticos, la labor de determinados personajes¹³.

En el caso de los artistas argentinos las descripciones biográficas son más detallistas, naturalmente porque la cantidad de datos con la que cuenta el autor es mayor. El caso de Carlos Morel es un ejemplo donde, en un primer paso determina los géneros en los que se destacó el artista, y luego su fecha de nacimiento, los miembros de su familia, el domicilio donde nació, la educación artística y las obras más significativas. El autor destaca obras puntuales, en particular aquellas donde el artista manifestó en mayor medida un estilo romántico, como el retrato de *Florencio Escardó* y las escenas de batalla *Carga de caballería del ejército federal* y *Combate de caballería en la época de Rosas*.

Este formato se repite en artistas como Pueyrredón, aunque con una extensión significativamente mayor. De este modo Ribera orienta la investigación histórico-artística hacia la articulación entre el desarrollo estilístico y los aspectos biográficos, siguiendo el consagrado modelo del historiador del siglo XVI Giorgio Vasari (Preziosi 1998). Dentro de la tradición historiográfica nacional y siguiendo al filósofo Benedetto Croce, también José León Pagano (1937-40) hizo hincapié en el dato biográfico, al entender "la identificación radical del arte con la actitud expresiva del espíritu individualizado" (Burucúa y Telesca 1996:231) y encontrando allí la definición posible de un arte nacional.

Otras de las características de esta publicación, es la cantidad de imágenes a color. Algunas ocupan el tamaño total de la página y otras más pequeñas intercalan con el texto. Las únicas obras que ocupan dos páginas completas, corresponden a dos retratos de mujer. Por un lado, la infaltable *Manuelita Rosas* de Pueyrredón, y por otro *María Sánchez de Mendeville* retratada por Mauricio Rugendas. Las descripciones de estas obras no distan demasiado de las realizadas en *El retrato en Buenos Aires* (1982) y no es gratuito el despliegue visual dentro del libro, ya que en ambos casos las obras responden respectivamente, al retrato de mayor maestría técnica de Pueyrredón y el primer retrato romántico pintado en el Río de La Plata.

Resulta significativo que en el registro visual es donde la obra cobra mayor protagonismo, mientras en el discurso escrito siguen primando los datos documentales, dado que la descripciones formales de las pinturas son escasas y solo se detiene en explicaciones más extensas en algunas obras puntuales¹⁴.

Nuevamente, la presencia de las fuentes en la trama del texto vuelve a tener protagonismo. Ribera acude a ellas como medio para dar cuenta de la complejidad de su pesquisa, poniendo por escrito las dificultades de la investigación, sus recorridos por museos, archivos personales, periódicos, dando lugar a un relato consistente que pretende registrar de manera exhaustiva, a la manera de un inventario, la actividad

¹³ Un ejemplo de este tipo de procedimientos, cuando se refiere a los miniaturistas Carlos Letanneur y Carlos Durand. Al encontrar un aviso del diario *Gazeta de Buenos Ayres* de 1817 mencionando el desembarco de un tal Mr. Carlos, y al existir dos retratistas de pequeño formato con el mismo nombre de pila, lo resuelve cruzando otros documentos sobre los mismos artistas: "Si Letanneur afirmaba en noviembre de 1818 que acababa de llegar de París no se puede razonar que fuera el Mr. Carlos del aviso de 1817 (...). Más bien habría que indagar por el lado de Carlos Durand, que trabajo en nuestra ciudad desde antes de 1820, porque así lo manifestó al publicar en La Gazeta del 26 de enero de 1820 (...)" (1984: 150-151).

¹⁴ El autor desarrolla un mayor análisis formal en las siguientes obras: *Dominga Bouchard de Balcarce* (Felipe Goulu), *Porteña en el templo* y *Soldado de Rosas* (Raimond Q. Monvoisin), *Manuela Rosas* y *Un alto en el campo* (Prilidiano Pueyrredón), *María Sánchez de Mendeville* (Mauricio Rugendas), *Salvamento en la Cordillera* (Benjamín Franklin Rawson) y *Sepulcro de Cristo* (Ignacio Manzoni), esta última no reproducida en el libro.

pictórica del siglo XIX. Esta tendencia a la cita y transcripción de documentos, da lugar a una estructura desdoblada del discurso, la voz del autor busca ser acreditada por medio del lenguaje citado, que al ser referencial, “nos remite discretamente a un lugar de autoridad” (de Certeau 1978:120).

Arte, historia, erudición y escritura.

La premisa básica de la historia del arte estriba para Gombrich (1978) en la capacidad de asignar una fecha, un lugar y un nombre a la evidencia de un estilo. Pero esta capacidad es posible sólo en la medida en que el historiador de arte sea al mismo tiempo un historiador, capaz de evaluar las pruebas documentales primarias para plasmarlas en la distribución cronológica y geográfica de los estilos.

El modelo de exposición historiográfica de Ribera, nos permite pensar otra relación entre historia e historia del arte, donde el mayor interés se concentra en la necesidad de construir un registro científico de la producción artística: “Se hace necesario trabajar con honestidad; la labor será menos deslumbrante pero más sólida, de modo tal que pueda fundamentar con base firme estudios posteriores. Desenterrar del archivo el antiguo escrito, y del olvido y desconocimiento la obra de arte, estudiar ambos y confrontarlos luego, de ahí lo que corresponde a nuestra generación” (Ribera y Schenone 1948c: 23).

Si las primeras investigaciones¹⁵ sobre el pasado artístico colonial en las décadas de 1920 y 1930, guiadas por las teorías historicistas del visibilismo europeo, dieron lugar a una rehabilitación cultural de las obras en la búsqueda del carácter prístino del arte americano (Burucúa y Telesca 1996 - Telesca *et al.* 1998), la corriente historiográfica dentro de la cual se enmarca la obra de Adolfo Ribera, tiene por objetivo fundamental la puesta en relación entre obra y documento con el propósito de sentar una base sólida para el estudio del arte en Argentina. Esto es notorio en el caso de aquellas obras de las cuales no quedan vestigios, pero que dentro del discurso historiográfico, son reemplazadas por la fuente con el propósito de dar cuenta de su existencia.¹⁶

El mecanismo erudito a través del cual Ribera pone en primer plano dentro de sus argumentos al registro documental, le permite dar lugar a una historia del arte legitimada desde sus propios procedimientos y la historia posible, es la que se ajusta a dichas premisas. Ese es el motivo por el cual no puede pensar en un relato alternativo y por el que ha sido objeto de críticas por historiadores actuales¹⁷.

Si bien estas críticas son acertadas, también es cierto, como hemos visto, que en algunos de sus textos se aparta de la simple descripción para dar lugar a los vínculos entre arte y sociedad. Por otro lado, en varios de sus trabajos se encargó del abordaje de objetos por lo general pensados por fuera de las disciplinas artísticas consagradas, pero que forman parte de la cultura visual de los períodos estudiados, como el caso de la orfebrería, la miniatura y el mobiliario.

Si sus libros en la actualidad dan cuenta de un gran valor documental, del mismo modo abren una discusión más profunda sobre los modos de construcción de los relatos canónicos de la historia del arte en Argentina y de la persistencia de ciertos rasgos de la erudición que aún continúan vigentes en la escritura sobre las artes

¹⁵ Los representantes más importantes de esta corriente fueron Martín Noel y Ángel Guido.

¹⁶ Un ejemplo, entre tantos otros, del reemplazo de la obra por la fuente: En *El retrato en Buenos Aires* reproduce un pasaje de las Actas Capitulares de 1809 donde se menciona la colocación de un busto de Fernando VII y luego agrega: “Este episodio, que muestra la tirantez de las relaciones entre el ayuntamiento y el virrey interino Santiago de Liniers (...) para nuestros fines se reduce a constatar la existencia de un retrato de busto; y, aunque no se especifica si de pintura o de escultura, pienso que se trataba de lo primero, dados los antecedentes que conocemos” (Ribera, 1982: 51).

¹⁷ Véase Amigo (2003).

visuales. De lo que correspondería a un análisis más extenso, este trabajo pretendió sólo destacar algunos aspectos.

Bibliografía.

- AMIGO, Roberto (2003): "La tradición olvidada. Notas sobre la pintura regional rioplatense", en: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires: CAIA, pp. 273-282.
- BARTHES, Roland (1967): "El discurso de la historia", en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, 1988, pp. 163-177.
- BALDASARRE, María I. y DOLINKO, Silvia (2011): "Itinerarios de la imagen. Acerca de las historias de las artes visuales en la Argentina", *Papeles de Trabajo*, ISSN 1851-2577. Año 4, Nº 7, Buenos Aires, Abril, pp. 129-141.
- BURUCÚA, José E. (1990) "Academia y antiacademia en la historiografía artística argentina", en: *Historiografía Argentina (1958-1988). Una evaluación crítica de la producción histórica argentina*, Buenos Aires: Comité Argentino de Ciencias Históricas, pp. 155-163.
- (1999): "Historiografía artística argentina", en: Burucúa (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 23-38.
- y Telesca, Ana M. (1996) "El arte y los historiadores", en: *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, pp. 225-238.
- CASTELNUOVO, Enrico (1988): *Arte, industria y revolución*, Barcelona: Nexos.
- CHARTIER, Roger (1992): *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa.
- DE CERTEAU, Michel (1978): *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana, 1985.
- GRAFTON, Anthony (1998): *Los orígenes trágicos de la erudición*, México: Fondo de Cultura Económica.
- GOMBRICH, Ernst (1978): *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y en el arte*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1981.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2005): "Romero Brest y la historiografía del arte argentino", en Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (comp.): *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires: Paidós, pp. 283-290.
- PREZIOSI, Donald (1998): *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- RIBERA, Adolfo (1948): "Los pintores del Buenos Aires Virreinal", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Nº 1, pp. 97-108.
- (1970) *Catálogo de Platería*, Buenos Aires: Museo de Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- (1972): "La participación femenina en los orígenes del arte nacional", en *CREAR*, Buenos Aires: Sociedad Estímulo de Bellas Artes, nº 35, s/n.
- (1982): *El retrato en Buenos Aires. 1580-1870*, Buenos Aires: UBA.
- (1983): "Grabado", en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo II, pp. 95-119.
- (1983): "El mobiliario en el Río de La Plata", en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo II, pp. 123-248.
- (1983): "Platería", en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo II, pp. 337-482.
- (1984): "La pintura", en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo III, pp. 111-351.

- (1985): "La escultura", en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo IV, pp. 84-143.
- (1985): "Mobiliario", en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo IV, pp. 185-296.
- (1985): "Platería", en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo IV, pp. 297-394.
- (1986): "Miniaturas rioplatenses del siglo XIX", *Catálogo de exposición*, Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo.
- y SCHENONE, Héctor (1948b): *El arte de la imaginería en el Río de Plata*, Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- y SCHENONE, Héctor (1948c): "Tallistas y escultores del Buenos Aires colonial. El maestro Juan Antonio Hernández", *Separata de la Revista de la Universidad de Buenos Aires*: Buenos Aires, Año II, N° 5, pp. 23-47.
- PAGANO, José L. (1937-40): *El arte de los argentinos*, Buenos Aires: Edición del autor.
- SCHAFFINO, Eduardo (1933): *La pintura y escultura en la Argentina*, Buenos Aires: Edición del autor.
- TELESCA, Ana María, MALOSETTI COSTA, Laura, SIRACUSANO, Gabriela (1998): *Impacto de la 'moderna' historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino*, Buenos Aires: OPFYL.
- WILLIAMS, Raymond (1977): *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península, 1980.

