

Significados y belleza del arte prehispánico de la Argentina

Noroeste, Pampa
y Patagonia

Matteo Goretti



Amigos del Bellas Artes



Significados y belleza del arte prehispánico de la Argentina

Noroeste, Pampa y Patagonia

Matteo Goretti (editor)



Amigos del Bellas Artes

Editor

Matteo Goretti

Textos

José Emilio Burucúa
Matteo Goretti
Ana Igareta
Néstor Kriscautzky
Ana María Llamazares
Joanne Pillsbury
Irina Podgorny
Daniel Schávelzon

Corrección

Mónica Urrestarazu

Diseño

Estudio Massolo / Fabio Massolo

Fotografías

Fotografías de José Luis Rodríguez para Fundación CEPPA, salvo aquellas donde se menciona otro autor o que fueron provistas por coleccionistas particulares.

Fotocromía

José Luis Rodríguez

Dibujos

Gustavo Encina

Impresión

Akian Gráfica Editora



Amigos del Bellas Artes

Amigos del Bellas Artes es una asociación civil sin fines de lucro, pionera en la Argentina con más noventa años de trayectoria, cuya misión es apoyar al Museo Nacional de Bellas Artes, transformando aportes privados en patrimonio de todos los argentinos.

Integran su comisión directiva: Julio César Crivelli, Eduardo José Escasany, María Irene Herrero, Cecilia Remiro Valcárcel, Santiago del Sel, María Ximena de Elizalde de Lechère, Ángel Schindel, Sofía Weil Speroni, Susana María T. de Bary Pereda, Juan Ernesto Cambiaso, Josefina María Carlés de Blaquier, Magdalena Cordero, Gabriela Grobocopatel, María Inés Justo, Nuria Kehayoglu, Eduardo Mallea, Daniela Marcuzzi de Saguier, Carlos José Miguens, Santiago María Juan Antonio Nicholson y Verónica Zoani de Nutting.



La Fundación CEPPA (Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas) es una persona jurídica argentina sin fines de lucro. Activa desde 1989, busca promover el estudio y la difusión de políticas públicas culturales y artísticas.

Integran su consejo de administración: Matteo Goretti, Delia Ferreira Rubio, Roberto Starke, Daniela Di Segni, Francisco L. Lanusse, Marion Eppinger, Teresa Bosch, Fabio Massolo, Felicitas Luna, José Luis Rodríguez, José Sellés Martínez y José Ignacio Miguens.

Goretti, Matteo

Significados y belleza del arte prehispánico de la Argentina: Noroeste, Pampa y Patagonia / Matteo Goretti. - 1.a ed. ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Fundación CEPPA, 2023.
427 pp.; 29 x 25 cm.

ISBN 978-987-46530-4-8

1. Arte. 2. Arte precolombino. 3. Arqueología. I. Título.
CDD 700.982



© Fundación CEPPA, 2023
www.fundacionceppa.org

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Queda prohibida, sin autorización previa del editor, bajo las sanciones que establecen las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra, incluido el diseño de cubierta, por cualquier medio o tratamiento.

Agradecimientos

A la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, que apoyó la publicación de este libro y cuya gestión facilitó la donación en 2019 de la colección de Matteo Goretti de arte precolombino al Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina y la posterior apertura de la Sala Permanente de Arte Prehispánico y Colonial en dicha institución.

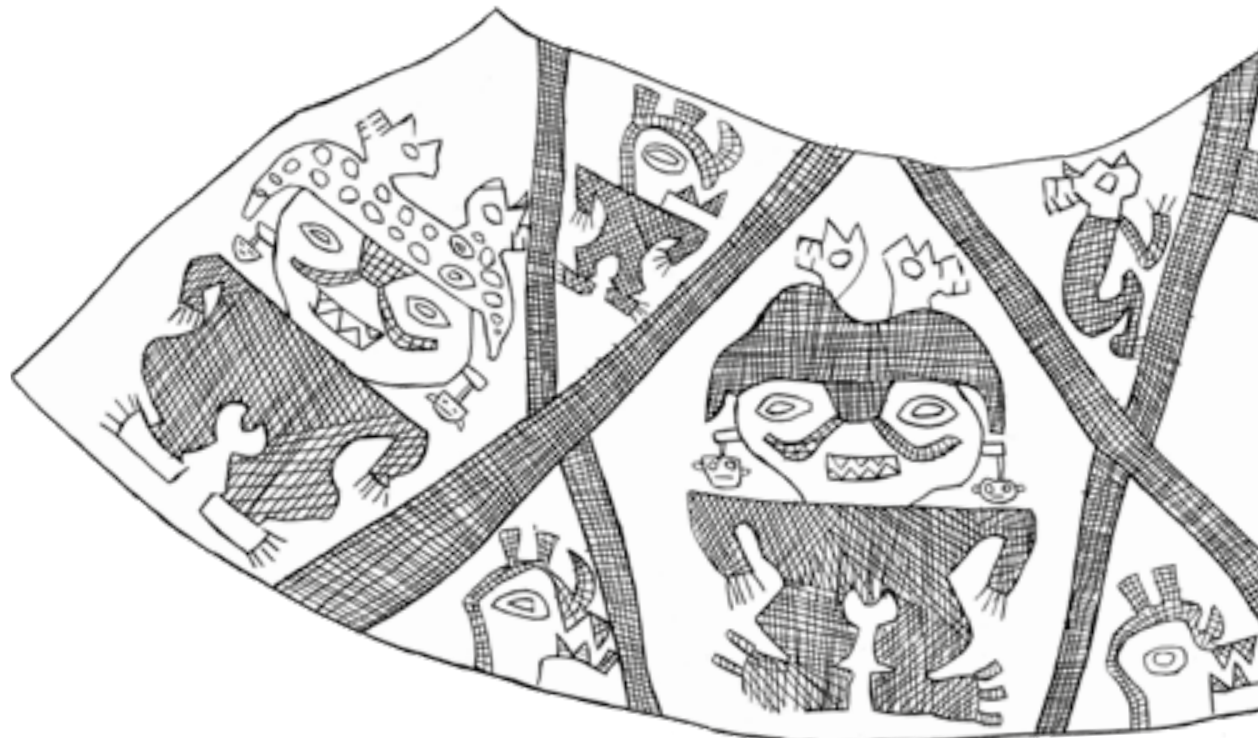
A la Fundación CEPPA, por brindar su apoyo y el sello editorial.

Al Museo Nacional de Bellas Artes y a todo su equipo.

A las siguientes instituciones de la Argentina y del exterior: Archivo General de la Nación (Buenos Aires); Archivo Histórico del Museo de La Plata (provincia de Buenos Aires); Biblioteca Real de Dinamarca (Copenhague); Complejo Museográfico Enrique Udaondo (Luján, provincia de Buenos Aires); Proyecto Especial Complejo Arqueológico de Chan Chan (Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad, Ministerio de Cultura, Perú); Dirección de Antropología, provincia de Catamarca; Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina (Buenos Aires); División de Arqueología del Museo de La Plata (provincia de Buenos Aires); Fundación Nicolás García Urriburu (Buenos Aires); Instituto de Arqueología y Museo, Universidad Nacional de Tucumán (provincia de Tucumán); Instituto Nacional de Antropología e Historia (México); Museo Arqueológico Adán Quiroga (Catamarca); Museo Arqueológico Provincial Cóndor Huasi (Belén, Catamarca); Museo Arqueológico Provincial Eric Boman (Santa María, Catamarca); Museo Arqueológico Provincial Samuel Lafone Quevedo (Andalgalá, Catamarca); Museo de Arqueología de Alta Montaña (Salta); Museo Casa de Ricardo Rojas (Buenos Aires); Museo Chileno de Arte Precolombino (Santiago de Chile); Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Emilio y Duncan Wagner (Santiago del Estero); Museo de La Plata (provincia de Buenos Aires); Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (Buenos Aires); Museo Larco (Lima); Museo Nacional de Antropología (México); Museum of Fine Arts (Boston); The Metropolitan Museum of Art (Nueva York); The Trustees of the British Museum (Londres).

A las siguientes personas: Carlos Aldunate del Solar, familia Akian, Pablo Avelluto, José Emilio Burucúa, Claudia Caraballo de Quentin, Paula Casajús, Jorge Cordonet, Ruth Corcuera, Julio Crivelli, Andrés Duprat, Gustavo Encina, Ezequiel Esquenazi, Eva Farji, Sebastián Frete, Susana V. García, Ana Igareta, Néstor Kriscautzky, Luis R. González, Andrés Gribnicow, Ana María Llamazares, Mariana Marchesi, Fabio Massolo, Laura Miotti, Joanne Pillsbury, Irina Podgorny, Gabriela Recagno Browning, Constanza Rodríguez, José Luis Rodríguez, Fernando Ramírez Rozzi, Daniel Schávelzon, Mónica Urrestarazu, Carlos G. Vertanessian.

A los coleccionistas que facilitaron las imágenes de algunos objetos que ilustran esta publicación.



Dibujos de los motivos opuestos de una gran urna de cerámica. En uno de ellos (arriba) se distribuyen seis personajes ataviados de manera diferente. Cultura La Aguada. 500-1000 d.C.

Índice

Mapas y cuadros

- 104 Principales sitios arqueológicos del noroeste argentino
- 105 Corte del paisaje sudamericano sobre la latitud del trópico de Capricornio
- 108 Principales culturas prehispánicas del noroeste argentino
- 208 Sitios arqueológicos tempranos en las regiones de pampa y Patagonia



- 9 **Prólogo**
Julio Crivelli
- 11 **Introducción**
Matteo Goretti
- 16 **Las colecciones de arte prehispánico en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires**
José Emilio Burucúa
- 28 ***Naturalia, scientifica, exotica***
Arte precolombino y arqueología: desde los gabinetes de curiosidades hasta el Museo Nacional de Bellas Artes
Daniel Schávelzon y Ana Igareta
- 82 **La “belleza de los otros” por fin entre “nosotros”**
Nuevos ejemplares integran la colección de arte precolombino del Museo Nacional de Bellas Artes
Ana María Llamazares
- 102 **Arte y arqueología del noroeste**
Néstor Kriscautzky
- 152 **Las figuras híbridas de la cultura La Aguada: una interpretación**
Matteo Goretti
- 200 **Lagunas y huellas en la arqueología de pampa y Patagonia**
Irina Podgorny
- 236 **El poder de lo luminoso: materiales y significados en las artes suntuarias de la América antigua**
Joanne Pillsbury
- 287 **Galería de imágenes**
Objetos prehispánicos del noroeste argentino
Selección y textos de Matteo Goretti
- 288 Un mundo en equilibrio: dualidad y abstracción
- 310 Representaciones de sí mismos
- 330 Animales de culto
- 346 Chamanismo: figuras híbridas y transformación
- 378 Las herramientas del chamán
- 394 La muerte y el culto a los antepasados
- 410 Los metales, fuego de los dioses

Naturalia, scientifica, exotica

Arte precolombino y arqueología: desde los gabinetes de curiosidades hasta el Museo Nacional de Bellas Artes

DANIEL SCHÁVELZON

Conicet-Centro de Arqueología Urbana, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

ANA IGARETA

Conicet-Hitepac, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata.

Dar a conocer estas piezas es recuperarlas. Estas figuras reverenciadas en esotéricos cultos desaparecidos hace milenios adquieren ahora una nueva dimensión.

Alberto Rex González

De la no historia al uso del pasado

Nadie lo sabrá jamás. ¿Cuándo comenzó el ser humano a juntar objetos que le llamaron la atención, que le gustaron o que le parecieron interesantes o importantes, que le daban placer o autoridad? Piedras de colores, puntas de flecha antiguas a las que les daban un cuidado especial por ser de sus antepasados, huesos de animales raros o plantas bellas o intrigantes. ¿Cuándo los objetos considerados significativos tuvieron tal efecto sobre la psiquis humana que provocaron el deseo de poseerlos, protegerlos y luchar por tenerlos y cuidarlos? Los motivos que llevaron a guardar ciertos elementos, naturales o artificiales, fueron y son potencialmente infinitos.

Hace siglos, cada una de las bibliotecas de Asia albergó cientos de tablillas, a veces de más de mil quinientos años de antigüedad, que narraban en caracteres cuneiformes eventos que tanto podían ser historia como mito. En diferentes

Vista parcial de la nueva Sala Permanente de Arte Prehispánico y Colonial del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, en ocasión de su inauguración en 2019, con una selección de objetos provenientes de las colecciones Di Tella y Goretti del Museo, y Hirsch, de la Cancillería argentina.





El primer registro escrito de una excavación arqueológica del siglo VI a.C., que describe la búsqueda, el hallazgo y la recuperación de ruinas siete siglos más antiguas. Tomado de Schnapp (1997: 17).

momentos y en distintos formatos, poblaciones de todo el planeta generaron sus propias colecciones de objetos y escribieron (o conservaron oralmente) relatos que les proponían una versión de hechos precedentes. Y la mayor parte trataba sobre su propio origen, lo que contribuía a consolidarlos como grupo, les generaba una identidad a través del revivir de la memoria. Pero debieron pasar miles de años hasta que la intervención arqueológica *moderna* explorara sistemáticamente ese mismo pasado (moderna en el sentido de tener una hipótesis, excavar para encontrar pruebas, analizar fuentes alternativas, registrar las actividades hechas y darles un uso social a los hallazgos). Hasta donde sabemos, el primer registro de un trabajo arqueológico proviene de la ciudad de Larsa, hoy territorio de Irak, y corresponde a una excavación realizada en el siglo VI a.C. por encargo del rey Nabonidus, quien leyó en una tablilla que su predecesor, Nabucodonosor II, afirmaba haber hallado el templo de Baruburiash (del siglo XIV a.C.). Entusiasmado por el relato, Nabonidus buscó otras inscripciones y encontró que ya Hammurabi (siglo XVIII a.C.)

había buscado templos anteriores y, tras excavarlos, los había reconstruido. Y cada uno de ellos también usó el pasado para justificar su dominación sobre los territorios que conquistaba. Así, Nabonidus envió a su escriba, al arquitecto real y a un grupo de excavadores para ubicar las ruinas de Baruburiash; al encontrarlas las desenterraron, se llevaron las piezas que creyeron significativas y el rey utilizó la evidencia obtenida para diseñar un *revival* estilístico para su palacio. Luego, Nabonidus hizo registrar en piedra, para el futuro, el detalle de la búsqueda y el hallazgo (Schnapp, 1997: 17).

Lo ocurrido en Mesopotamia muestra que los objetos del pasado no solo generan curiosidad y proporcionan poder a sus poseedores –y quizá mística–, sino que, además, pueden ser creadores de arte moderno, es decir, del arte de su tiempo. El uso que le dio Nabonidus a varios motivos antiguos para adornar su morada no difiere demasiado de lo hecho en la década de 1910 por Pablo Picasso con las esculturas africanas, o en la de 1920 por Henry Moore, quien usó esculturas prehispánicas de México y los *suplicantes* de la cultura Alami-

to de la Argentina como inspiración para sus obras de arte. ¿Usaban el pasado? Sí, cierto. En gran medida, para eso sirve el conocimiento del pasado: para construir futuro. Los objetos del pasado lejano pasaron a cumplir un rol que sus productores jamás imaginaron, generando un quiebre en el arte contemporáneo de cada época. Es cierto que en esos años hubo un reconocimiento y apropiación de lo exótico, lo del otro, lo que no era propio –al igual que lo hicieron todos los pueblos de la historia–, y se verá luego cómo eso también se reflejó en la historiografía arqueológica argentina. No hay novedad en reconocer los cambios de usos y significados de los objetos a través del tiempo; la novedad llegaría con el reconocimiento de todos ellos en un mismo objeto. Los sacerdotes y reyes de Egipto destinaron parte de sus recursos a reunir tesoros inconmensurables y su posesión era la materialización de su enorme poder, aunque en la práctica servían para ser almacenados primero y enterrados junto al monarca después, por toda la eternidad. Hasta que los saqueadores los robaban, vendían y convertían en mercancías que mantenían en funcionamiento los mercados de elementos religiosos, funerarios o simplemente bellos. Y así los objetos sumaron a sus valores utilitarios, estéticos y simbólicos un valor económico, en un recorrido que se repetirá a lo largo de la historia.

En lo que respecta al mundo americano, es probable que las formas y los criterios utilizados para coleccionar en la actualidad hayan llegado desde Europa junto con la noción que asocia lo antiguo con lo prestigioso, aunque es posible especular también que tal vinculación ya existía aquí. Pero fueron las ansias de inquirir, de observar las piezas colectadas para saber más de ellas, lo que llevó al surgimiento de la arqueología tal y como la entendemos desde fines del siglo XIX. El coleccionar sin curiosi-

dad jamás hubiera desembocado en la ciencia moderna; quizá –y es una idea contrafáctica– hubiera llevado al museo y a la biblioteca, al botánico y al zoológico, pero no a la investigación del pasado a través del estudio de restos materiales (Jensen, 2012). Por falta de registro sistemático se desconoce qué otras ideas sobre coleccionar y coleccionar se desarrollaron en este territorio antes del avance de la influencia europea, pero la evidencia conocida señala que también en estas geografías se consolidó la relación entre objetos históricos y poder. Entre los ejemplos conocidos localmente se destaca el dato de que en la zona del Chaco boreal los chamacocos acostumbraban a reutilizar las grandes hachas de piedra que encontraban en la región (donde no hay piedra natural) y al parecer las usaban para enfrentar al enemigo. La práctica de conservar y emplear hachas manufacturadas por las antiguas poblaciones del lugar se mantuvo por siglos. Ha habido quienes consideraron que a fines del siglo XIX fueron la herramienta utilizada para matar al fotógrafo y expedicionario Guido Boggiani (Fri y Fri ová, 2012: 21), aunque aún permanecen inciertos los motivos del ataque.

En el mundo europeo clásico, Grecia fue una cultura construida sobre la base de la apropiación de los rasgos de grupos vecinos y de tratar de imponer a otros las reglas de su sofisticado sistema civil y cultural. Sin embargo, su visión del pasado no separaba hechos de mitología; pese a los esfuerzos de historiadores como Jenofonte y Polibio, la antigüedad griega era territorio de héroes, dioses y semidioses. Pero sus jarras, cráteras y ánforas fueron adornadas con dibujos que daban cuenta de eventos ocurridos en momentos históricos precisos, y sus artistas fueron individuos cuyos nombres conocemos porque firmaron sus obras y porque otros escribieron acerca de ellos. Las bibliotecas griegas han pasado a la

historia de la cultura universal (Alejandría, Priene, Pérgamo) y nuestros filósofos siguen haciendo las mismas preguntas que aquellos sobre la verdad, la belleza, la vida y la muerte. Fue durante el período helenístico, el de los siglos que llevaron de la Grecia clásica a la Roma primitiva, cuando, en lo que luego sería Occidente, el pasado se convirtió en tema de estudio sistemático: Heródoto fue el más conocido de quienes hicieron viajes revisando historias en las que lo real y lo fantasioso no tenían límites precisos. A él se le atribuye haber elaborado el primer relato estructurado y organizado de hechos del pasado basado en múltiples fuentes de información. Fue quien en el siglo V a.C. viajó hasta las pirámides de Giza, para pararse frente a ellas y preguntarse cuándo, cómo y por qué habían sido construidas. Viajó luego por el mundo entonces conocido mirando, preguntando, leyendo, tocando, buscando datos para reconstruir el pasado. Supo que existían y habían existido otros pueblos, más lejanos, que imaginaba como salvajes, y supo que muchas de sus historias se habían perdido. Para ese historiador y para quienes vinieron después, los restos materiales no eran solamente evidencias de un pasado: eran disparadores de preguntas. Y por eso a Heródoto se lo considera uno de los padres de la historia.

Pero entonces no había museos ni lugares públicos donde mostrar a la población lo que se encontraba de casualidad o lo que llegaba de tierras lejanas. Los libros y las antigüedades eran para el lujo y goce de quienes podían pagarlos y entendían –o creían entender– su significado. Al pueblo que era mayoritariamente analfabeto se le exhibían relieves alegóricos para contarle los sucesos gloriosos del Imperio. Algunas de las grandes esculturas que eran propiedad del Estado y fueron llevadas desde tierras lejanas eran presentadas en termas y sitios de entretenimiento masivo, pero por

lo general adornaban las residencias privadas. Recién en el siglo IV a.C. surgieron los primeros *Thesauroi*, templos en los que se reunían antigüedades que los gobernantes ofrendaban a los dioses. También los *Musaeum*, o casas de las musas, para reunir obras de arte consideradas excepcionales. Una vez al año las piezas eran exhibidas al pueblo para que pudiera apreciar la generosidad y el poder del emperador.

Los restos materiales como pruebas del pasado

Roma fue el inicio del coleccionismo en el mundo europeo, de la apropiación de los materiales del pasado a una escala antes jamás imaginada. El primer templo romano hecho en estilo dórico, el templo de Vesta, fue un edificio de mármol transportado desde Grecia columna por columna. Pero no solo fue buscado, transportado y rearmado sino que fue el modelo para la arquitectura romana posterior, para la nueva modernidad de su tiempo. Allí se guardaban, supuestamente desde el siglo VII a.C., los testamentos y documentos importantes del Estado: era una biblioteca que garantizaba la continuidad del pasado en el presente para el futuro. Y quizá por eso mismo, por guardar la memoria, fue destruido varias veces. Roma no solo hizo suya la arquitectura previa y las bibliotecas griegas, egipcias y persas, sino que también reunió cientos de esculturas –probablemente miles– llegadas desde los puntos más distantes del mundo romano, trasladadas a su capital y copiadas, una y otra vez. El Panteón, construido por Agripa en la segunda centuria de nuestra era, albergaba las estatuas de los dioses de todos los territorios conquistados: dominar era mostrar el poder por la apropiación de los símbolos y no casualmente de lo más bello para cada pueblo.

Santa Elena excavando en Jerusalén para encontrar la cruz de Cristo. Tomado de Schnapp (1997: 38).



La historia y el arte se convirtieron en la herramienta política perfecta capaz de construir un nuevo pasado, hacer política, justificar invasiones y mostrarse victoriosos hasta en las derrotas. No habría ejército, rey o dictador sin su historiador oficial. Y todo emperador, noble y comerciante con dinero tenía su colección de objetos griegos. Poseer un pasado dignificado era pertenecer, era tener cultura y poder, era haber triunfado.

Entre los eventos conocidos que dan cuenta de la búsqueda y colección de antigüedades como mecanismo para justificar poder se destacan las acciones de Elena, la madre del emperador Constantino, el monarca que en el siglo IV adoptó el cristianismo como religión del Imperio Romano, que lo dividió en dos partes –Roma y Constantinopla–, cada una con ritos diferentes, que separó conceptualmente Oriente y Occidente. Pero esa operación política, la más grande de la historia antigua de Occidente, necesitaba construir una justificación, un

relato que avalara esas decisiones. Elena, convertida al cristianismo luego de que su hijo fuera coronado, decidió demostrar los hechos de la narración bíblica obteniendo evidencias de la existencia de un Cristo terrenal. Su interés era darle bases tangibles al Concilio de Nicea del año 325 d.C. para institucionalizar la nueva religión; nueva en cuanto ya no era la de los cristianos primitivos. Viajó a Jerusalén con el objeto de encontrar los restos de la cruz de la crucifixión. Según relataron sus cronistas, Elena interrogó a los ancianos quienes le señalaron el sitio del Monte Calvario. Allí hizo demoler el templo dedicado a la diosa Venus que se erigía en el lugar y excavar debajo, donde halló la *Vera Cruz*. Eso condujo a la construcción en el lugar de la basílica del Santo Sepulcro. Esa búsqueda (iniciada por quien es considerada la “santa patrona de los arqueólogos”) dio pábulo a mil historias, porque se ha afirmado que también encontró la lanza sagrada con que Cristo fue herido, los restos de los Reyes Magos y del apóstol Matías, los clavos de la cruz, los vestigios de la Escalera Santa, el *Titulus Crucis* y la tabla de madera en la que se escribió la sentencia de muerte de Cristo, cosas que aún se conservan sean o no las auténticas. Aceptada por la fe cristiana y cuestionada por la ciencia, la veracidad histórica de estos objetos fue la base sobre la que se construyó el mundo eclesiástico posterior. Sin saberlo, Elena abrió camino a una nueva forma de explorar el pasado, a la vez que inició la era de la mitología del cristianismo medieval.

En los siguientes siglos quedó claro que lo enterrado tenía diferentes significados: podía ser objetos sin importancia, evidencia de supersticiones paganas, restos de santos o cadáveres que esperaban la parusía anunciada en la Biblia. Los restos de santos estimularon el comercio de reliquias y fragmentos de huesos que inundaron la Edad Media. El coleccio-

nismo de objetos religiosos tuvo entonces su momento de oro, con una circulación mercantil de piezas que costaban fortunas que solo reyes, papas, señores feudales y obispos podían pagar. Las cosas eran lo que la autoridad religiosa decía que habían sido; resultaba imprescindible aceptar las creencias tal como los preceptos indicaban, porque el hecho de cuestionar su autenticidad era considerado una herejía. Lo que resulta ahora curioso es la creencia difundida en la Edad Media de que los objetos antiguos que se encontraban casualmente –desde armas, tallas de piedra o vasijas, hasta tumbas y palacios– habían sido creados y enterrados por Dios, que surgían de la tierra por designio divino. Este grupo de creyentes, denominados creacionistas, consideraban, a la inversa de Elena, que las piezas empleadas para dar cuenta de la existencia de un pasado carecían de utilidad, finalidad e historia previa. La discusión duró casi diez siglos, hasta el inicio del siglo XX.

Al coleccionismo religioso de la Iglesia medieval se sumó el coleccionismo en sentido estricto, acumulando obras de arte para engalanar catedrales. Hubo entonces –y lo sigue habiendo– un proceso de selección de autores y piezas que tenían también valor económico y que podían servir como bienes de mercado en caso de ser necesario para obtener moneda. Las reliquias, en cambio, servían para incrementar el poder simbólico; cuanto mayor era su valor en santidad, más importante eran el edificio y sus ministros.

Coleccionar para explicar: la reinención de los museos

El fin de la Edad Media, el inicio del Renacimiento y el desarrollo de una burguesía mercantil produjeron un cambio en el para-

digma de la posesión de objetos en toda Europa. Una nueva clase social, la de los mercaderes, adquirió un rango que nunca había tenido, y se sumó a los intelectuales y artistas en la conformación de un novedoso actor social. Pertenecer a la clase adinerada implicaba demostrarlo comprando obras de arte significativas pero, sobre todo, siendo mecenas de artistas y generando alianzas como la que unió a Miguel Ángel con los Médici.

Primero en Italia y luego en el resto de Occidente, los artistas se interesaron por la antigüedad clásica romana y eso los llevó a estudiar cada monumento, ánfora y escultura, y a tratar de imitar sus rasgos y a recuperar en los nuevos objetos y edificios el espíritu del arte clásico. Nació así el *anticuismo*, la búsqueda y colección de objetos de un pasado que se asumía como bello, digno y glorioso. El objetivo de reunir esas piezas tenía menos que ver con la búsqueda de evidencia de hechos pasados que con disponer de una materialidad que pudiera ser recuperada. Y recuperar significaba excavar para encontrar elementos susceptibles de ser vendidos a quienes pudieran pagarlos, para ser exhibidos ante un público selecto, o estudiados para servir como inspiración para nuevas obras de arte. Así, hubo quienes comenzaron a viajar buscando antigüedades y quienes, en el proceso de desenterrarlas, comenzaron a observar cómo se veían afectadas por el cambiante comportamiento de la naturaleza a través del tiempo, aunque ello constituyera una afrenta a la idea de una creación divina *ad hoc*. La progresiva consolidación de las nociones de estratigrafía y cronología asociada minaron desde el siglo XVI la idea de un pasado que solo existía en el caso de ser buscado; la historia y sus objetos estaban sepultados y continuaban envejeciendo, fueran o no hallados.

La Reforma religiosa que por la misma época sacudió a Europa hizo posible nuevas miradas sobre el mundo, permitiendo a los individuos poder interrogarse sobre su pasado y su historia sin el peso del pecado. Pese a los esfuerzos de la Compañía de Jesús para crear un catolicismo científico, en los países reformistas se impuso un racionalismo que cambió la mirada que hasta entonces tenían los europeos del universo que los rodeaba.

El tráfico de antigüedades procedentes de sitios distantes llevó a la aparición de expertos en autenticar objetos, de mecanismos ordenados de registro de colecciones y a la elaboración de los primeros catálogos. Impulsó también la realización de excavaciones por orden real – como las de Pompeya y Herculano en Italia o Palenque en México– y la inauguración de las primeras cátedras de arqueología. Las grandes acumulaciones de objetos antiguos y considerados exóticos llevaron al surgimiento en el siglo XVI de los llamados *gabinetes de curiosidades* en las residencias de nobles y burgueses de toda Europa. Inicialmente ocupaban uno o dos cajones, luego un mueble completo y finalmente una o varias habitaciones; fueron los antecedentes de los museos actuales.

De los viajes por el mundo, los que se habían incrementando con las Cruzadas y luego con la expansión de las grandes potencias marítimas, llegaron objetos de todo tipo. Los europeos formarían las colecciones reales y nobles guardadas en gabinetes de curiosidades. Podían representar la *naturalia* (objetos que daban cuenta de la historia natural), la *artificialia* (obras de arte y elementos creados por el hombre), la *scientifica* (instrumental científico) y la *exotica* (piezas de naturaleza extraña e indeterminada). Con frecuencia los dueños de esos gabinetes escribían libros sobre sus posesiones y publicaban inventarios en los que detallaban las características de las piezas y

cómo había sido el proceso de obtenerlas (Lugli, 1998). Pero se trataba de curiosidades, objetos llamativos, aterradores o misteriosos que atraían por su rareza, no por su valor estético o por su potencial conexión con el pasado. De la historia daban cuenta los libros, las inscripciones y los documentos, a su vez el arte estaba en los palacios e iglesias. Ahí nació una forma de clasificar que llegaría al futuro.

La costumbre de viajar y explorar para reunir colecciones se trasladó desde Europa hacia la burguesía y la aristocracia de América. Se inició entonces el relevamiento de los diseños de los menhires de piedra tallados por distintas culturas a lo largo de todo el continente; el estudio de inscripciones, muros y estelas; la excavación de las pirámides de la costa peruana y la perforación de la Pirámide del Sol en Teotihuacán en 1650 para corroborar que se trataba de una obra humana y no de un cerro. A la provincia de Salta, en la temprana fecha de 1791, llegó un pedido de referencias acerca de la existencia de ruinas y antigüedades, el que fue respondido con una breve descripción de sitios como Cerro Quemado o Purmamarca, siendo quizá el primer estudio de esta naturaleza hecho por un habitante de la región (Jiménez Núñez, 1964).

Entre las cosas que llegaban a Europa estuvieron las primeras arribadas desde América. Lógicamente nadie sabía lo que eran y menos aun aceptarían con agrado que las habían hecho los mismos pobladores a los que conquistaban. Separaron arte de artista, creación de creador; las entendieron extrapolando conceptos construidos para interpretar objetos europeos con la mirada renacentista. Fue buen ejemplo el asombro con que Durero vio los primeros obsequios para Carlos V.

Muchos de los que realizaron las primeras excavaciones en ambos continentes lo hicieron metódicamente, dibujando lo que



El origen de los museos: la colección de Ferrante Imperato, en 1655. Objetos naturales y culturales llenaban una habitación. Lo raro, exótico y lejano eran curiosidades dignas de ser guardadas y estudiadas. Tomado de Schelpelern (1990: 98).

encontraban y ubicándolo como parte de un conjunto general. La estratigrafía fue descubierta en el siglo XVII y hasta en Pompeya se dibujaba cada paso que se daba. Se hacía a su modo, con las normas de su tiempo, pero hasta el siglo XVIII importaban los objetos y no los sitios. Ese sería el aporte de ese último siglo y México sería uno de los que encabezaría esa manera de mostrar el pasado por la cantidad de sitios en ruinas que se encontraban en forma reiterada, mostrando una presencia abrumadora del pasado imposible de desconocer. Las piezas explicaban hechos del pasado que nadie imaginaba que hubieran existido, que asombraban, corroboraban o refutaban versiones históricas, planteaban dudas, generaban preguntas; incluso en ausencia de un método para su análisis, proporcionaban respuestas.

Hubo de todo: quienes solo tenían intereses culturales, quienes los tenían meramente económicos y quienes buscaban adquirir objetos para incrementar el poder de sus colecciones y de los primeros museos. Los objetos adquirieron un doble valor, cultural y económico, que iba construyendo un mercado internacional incluyendo lo americano.

Eran muy pocos quienes iban al campo a excavar lo que querían estudiar; para abrir tumbas era más fácil recurrir a otros. Todavía a inicios del siglo XX los investigadores reconocidos compraban los objetos a terceros. Los grandes museos del mundo se formaron gracias a las donaciones de coleccionistas, a adquisiciones hechas a los comerciantes internacionales de objetos y a excavadores que eran enviados a realizar la tarea sin rigor científico, para que

llevaran lo que encontraran entero. Solo a comienzos del siglo XX predominó la idea de que el estudioso debía ir al campo a trabajar.

Un elevado porcentaje de los materiales hallados en América fue adquirido desde momentos tempranos por grandes familias europeas, la nobleza y la realeza. La variedad de tipos y procedencias de esos objetos era notable, a tal punto que, por ejemplo, las colecciones que llegaron a los Médici incluían piezas sudamericanas. Esto explica por qué hay piezas americanas en muchos museos del continente europeo y la mayor parte llegó en calidad de objetos maravillosos y trofeos de conquista, como el notable penacho de plumas de Moctezuma que se exhibe en el Museo de Etnología de Viena (Cabello Caro, 2008).

Para los exploradores y comerciantes, los restos arqueológicos americanos eran un bien de cambio cuyo valor se incrementaba por su rareza y exotismo a los ojos de los consumidores; poco importaba si se trataba de elementos de uso doméstico, piezas de arte o manifestaciones religiosas. Sin embargo, entre las muchas miradas hacia lo exótico-dominado también se desarrolló una que reconocía a esos objetos como registro de una historia/arqueología/pasado (aunque salvaje) y otra que les otorgaba la categoría de obras de arte. Bernal Díaz del Castillo, sacerdote compañero de Hernán Cortés, comparó Tenochtitlán con Sevilla por su mercado de flores, la calidad de su arquitectura y su vida urbana. El reconocimiento de las piezas arqueológicas americanas como un registro portador de múltiples valores –en ocasiones concurrentes, en otras opuestos– abrió camino a un mundo de polémicas que persiste en la actualidad y probablemente continuará de modo indefinido (Díaz-Andreu, 1995). Pero poco importa saber qué pensaba Miguel Ángel de las piezas americanas que tuvo frente a sí mientras pin-

taba y esculpía para la familia más poderosa de Italia; lo interesante es que formaron parte de los objetos que lo rodeaban (Heikamp, 1972; Chiapelli, 1976).

En paralelo a la fascinación que despertaban los descubrimientos producidos en los sitios alguna vez ocupados por las llamadas “altas culturas americanas” fue consolidándose la noción de que se trataba de una etapa que debía ser incorporada a la historia del arte universal. Por supuesto que dicha consideración aún solo incluía elementos de algunas culturas –los mayas, aztecas o incas–, pero puso en evidencia que había objetos cuyas virtudes estéticas no podían ser discutidas. Aun dentro de los conceptos de la estética tradicional entraban perfectamente. En ese momento varias esculturas encontradas en excavaciones del mundo rápidamente se convirtieron en paradigmas del arte universal, como la Venus de Milo o la Victoria de Samotracia; también el Calendario del Sol y la Coatlicue en México fueron encontrados y guardados en la misma época.

Lentamente, las colecciones que habían comenzado como gabinetes de curiosidades o cámaras reales se especializaron. Una biblioteca no era lo mismo que un conjunto de rocas y ambos grupos ya no podían estar juntos. Los animales embalsamados no tenían lugar con las cerámicas antiguas, cuadros o muebles. Cada antigüedad pasó a tener un espacio y un estudioso que las clasificaba y analizaba; pero en el siglo XVII las colecciones aún pertenecían a la esfera del mundo privado, real o burgués, en Europa y en América. Los “gabinetes de curiosidades” o de bellezas exóticas (*Wunderkammer*) se transformaron así en “gabinetes de objetos culturales” (*Kunstammer*), llenos de rarezas y arte, incluyendo en muchos casos piezas de arqueología americana. Pero aún se trataba de objetos considerados de modo aislado, sin interés por el lugar y las condiciones de

su hallazgo. El concepto de contexto todavía no se había desarrollado, por lo tanto, que cada contexto pudiera dar cuenta de una sucesión de diferentes culturas para un mismo espacio era una idea que no existía entonces en la mente de los investigadores.

Esa etapa se fue cerrando cuando la utilización de la naturaleza y del pasado se convirtió en un interés de Estado. Como los antiguos emperadores y gobernantes, en el siglo XVIII la nueva burguesía europea basó la construcción de su identidad en el conocimiento –pero sobre todo en la apropiación y el manejo– de su historia cultural. Justificaba su existencia como clase social en un pasado glorioso. Los restos arqueológicos se convirtieron en bienes de valor nacional, prueba de su evolución, y se desarrolló la imperativa necesidad de contar con lugares públicos donde exhibirlos. Había nacido el moderno concepto de museo que, entre otras cosas, daba cuenta de la existencia de una imaginaria edad de oro primigenia que justificaba el surgimiento de las nuevas naciones. En Europa eso condujo a la dispersión de las grandes colecciones reunidas por la realeza y la Iglesia, proceso que se vio acelerado por los enfrentamientos que, desde el siglo XVII y hasta la Revolución Francesa, destruyeron o saquearon las obras en poder de uno y otro. También generó la creación de los primeros museos académicos, como el Ashmolean de arte y arqueología, primer museo universitario creado en Oxford, Inglaterra, en 1677, gracias a la donación de las colecciones del gabinete de curiosidades de Elias Ashmole. Pero fueron las excavaciones de Pompeya y los objetos transportados desde América, África y Asia los que generaron la necesidad de espacios públicos donde mostrar a gran escala los logros del expansionismo de la nueva realeza ilustrada. Así se crearon el Museo Británico (1759), el Hermitage en San Petersburgo (1764) y el Mu-

seo del Vaticano (1782), y luego decenas más. Las piezas se compraban y vendían, cambiaban de dueño y país de forma habitual.

Para comienzos del siglo XIX la relación entre arte, arqueología y nacionalismo se había trasladado a América, aunque los vínculos entre los tres campos fueron por mucho tiempo tenues y poco claros. En 1790, en las inmediaciones del Zócalo en la Ciudad de México, fue hallada –junto a otras– la gran escultura tallada en piedra de la diosa Coatlicue (“la que tiene falda de serpientes”), hoy uno de los símbolos del país. Traslada al patio de la Real y Pontificia Universidad de México, atrajo la atención de la población. La situación disgustó a la Iglesia, que en 1801 exigió que fuera nuevamente enterrada. Permaneció bajo tierra veinte años hasta que fue desenterrada en plena efervescencia de la independencia mexicana. Al darse a conocer, las características de la notable escultura azteca la ubicaron incuestionablemente en el panteón de la cultura y del arte universal, cualquiera fuera la definición de arte que se usara, consolidando la noción de que la América prehispánica contaba con un reservorio propio de obras de arte nativo. Cuando el naturalista prusiano Alexander von Humboldt llegó a México en 1803 encontró que ya había numerosos expertos con quienes hablar de antigüedades, y estos compartieron con él los grabados que utilizó para ilustrar sus libros. Si bien consideró que las piezas retratadas eran ejemplos de “arte primitivo”, jamás negó que fueran obras de arte. En sintonía con la percepción de Humboldt pero a escala arquitectónica, el explorador norteamericano John Lloyd Stephens, luego de relevar las ruinas de Uxmal en México, soñó con llevar el Palacio del Gobernador a Hyde Park en Londres “porque allí no desentonaría en su esplendor”. Más allá del delirio imperialista implicado en



Coatlicue, escultura en piedra de 3,50 metros de altura, estudiada y publicada por Antonio de León y Gama en México en 1832. Cortesía Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

sus palabras, su propuesta ponía a la arquitectura precolombina en el más alto nivel de la estética mundial. Era otro paso que había que dar.

Hacia 1825, Christian Thomsen había desarrollado para Europa un mecanismo de clasificación de conjuntos de artefactos por su asociación con un determinado período de tiempo (mejor conocido como *sistema de las tres edades*: piedra, bronce y hierro). Dicho mecanismo, basado en la articulación de rasgos estilísticos de las piezas, sus materiales y contextos, consolidó la preocupación por el adecuado fechado de los objetos y el desarrollo de los conceptos de tipologías para clasificar que se expandió a la arqueología de todo el mundo (Sklenar, 1983). Para ese entonces el rey de España, Carlos IV, ya había enviado a explorar ruinas en México, hacer planos y escribir libros, y el final de ese siglo vio que había estudios de Xochicalco, Teotihuacán, Mitla, El Tajín y otros sitios. Viajeros oficiales como Guillermo Dupaix habían recorrido ese país y establecido en 1806-1807 una primera relación entre los objetos y su área de proveniencia (Willey y Sabloff, 1974), identificando diferencias entre culturas gracias a la colaboración de un artista que llevó para copiar lo que veía. Medio siglo antes y en Europa, Johann Joachim Winkelmann había desarrollado su modelo de estudio del arte no contemporáneo a partir del análisis de los rasgos estilísticos del arte griego, uniendo dos territorios, el arte y la historia. Para él, el inicio de lo que consideraba arte estaba en Grecia. Winckelmann estableció el paradigma de una historia cultural que le dio a Europa occidental una genealogía venerable: el arte clásico. Por eso la arqueología nació allí, del estudio del arte y de su cruce con la filología. Arqueología fue, por casi dos siglos, historia del arte, y, para algunos países como España, la lingüística de las inscripciones.

El inicio de las colecciones arqueológicas en Argentina

La historia de la búsqueda sistemática de antigüedades en la Argentina se consolidó con el transcurrir del siglo XIX, aunque en diversos momentos del período colonial se habían producido hallazgos ocasionales que habían despertado la curiosidad de la población. En 1615, unos marineros holandeses realizaron la primera excavación arqueológica (en sentido estricto: la apertura de una tumba para ver qué era, curiosidad al fin, pero con registro) en la entrada de Río Deseado, en la actual provincia de Santa Cruz. Luego, el hallazgo de huesos fósiles de grandes dimensiones en el centro y este del territorio llevó a diversos autores a considerar que se trataba de evidencias de la existencia de razas de gigantes de un pasado prediluviano; pero los buscaban y se hacían preguntas. En el siglo XVI el fraile dominico Reginaldo de Lizárraga afirmó haber hallado las sepulturas de descomunales seres en las inmediaciones de la ciudad de Córdoba, lo que también afirmó el jesuita José Guevara en el siglo XVIII, aunque en este caso a orillas del río Carcarañá, en la provincia de Santa Fe. Hasta entrado ese siglo la discusión de los eruditos se centraba en cuándo los gigantes habían habitado el suelo sudamericano, si antes o después del Diluvio. Esa aparición ocasional de fragmentos de huesos, vértebras y muelas de enormes dimensiones generó las primeras colecciones de restos fósiles del país y hubo activos *coleccionistas de huesos* que se preocuparon por incrementarlos y venderlos a un mundo que ya había comenzado a interesarse por ellos. En 1787 la recuperación de un esqueleto casi completo de un *megatherium* (“gran bestia”), que fue enviado al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, permitió comprobar que en realidad pertenecía a un cuadrúpedo extinguido. Eso abrió el camino a

la investigación paleontológica local y terminó para siempre con la idea de los gigantes humanos. Las colecciones de huesos demostraron su importancia para el estudio de la historia natural y durante las primeras décadas del siglo XIX las autoridades regionales iniciaron los primeros esfuerzos para adquirirlos y exhibirlos (Fernández, 1982; Pasquali y Tonni, 2008). En 1823, gracias a la gestión de Bernardino Rivadavia se creó el primer museo argentino, el Museo Público de Buenos Aires, aunque en él las piezas arqueológicas no tenían lugar.

Para mediados del siglo XIX las colecciones de todo tipo se habían multiplicado junto con el interés, la sorpresa y las polémicas que despertaban. Coleccionistas y colecciones se veían involucrados en permanentes comparaciones y las piezas comenzaban a ser organizadas de acuerdo con sus heterogéneas características. Los criterios de clasificación que habían dispersado los eclécticos gabinetes de curiosidades europeos y habían dado pie al surgimiento de bibliotecas y museos de ciencias naturales, pintura y escultura permearon la tarea de los coleccionistas locales, quienes empezaron a reconocer singularidades que ameritaban distintos tratamientos. Así, fósiles y piedras, piezas arqueológicas y obras de arte comenzaron a recorrer distintas trayectorias, aunque la separación entre las dos últimas permaneció como tema de discusión. La diferencia que se reconocía entonces era que *el arte* era el resultado de la actividad de grupos *civilizados*, condición que no se les atribuía a todas las poblaciones americanas y sí a la mayor parte de las europeas. Sin embargo, ello no impidió que por décadas objetos arqueológicos y etnográficos de distantes puntos del territorio embellecieran las residencias privadas, permitiendo que los pocos académicos de la época que se interesaban por su estudio accedieran a ellos. El coleccionismo era considerado una

manera razonable para que los objetos quedaran en el país en un momento en el que el Estado estaba ausente. Sin esos coleccionistas apasionados no hubiera nacido la generación siguiente de interesados sistemáticos.

En 1848 regresó a Buenos Aires Manuel José de Guerrico, quien había permanecido exiliado en Francia donde había reunido una importante cantidad de cuadros y algunas esculturas. El coleccionar esos objetos tenía escasos antecedentes a nivel local; el hecho de que expusiera casi un centenar de pinturas (en su mayoría de los siglos XVII y XVIII) en los salones de su residencia porteña atrajo la atención de una parte de la aristocracia de Buenos Aires, y varios quisieron imitarlo (Balasarre, 2006). El trayecto seguido en la Argentina por ésta y otras colecciones fue semejante al derrotero mencionado para los conjuntos europeos: personajes ricos y poderosos reunieron colecciones que, algún tiempo después, pasaron a propiedad del Estado para servir como piedra fundacional de los museos modernos. Los objetos –entre los que se contaban algunos materiales arqueológicos como las primeras colecciones de Florentino Ameghino y otros contemporáneos (Fernández, 1982)– se compraban, se guardaban, se mostraban y luego se donaban, en un ciclo dignificante del apellido familiar. Así, varias piezas de la colección Guerrico formaron parte del conjunto inaugural del Museo Nacional de Bellas Artes (Gutiérrez Viñuales, 1999). A diferencia de las obras de arte llegadas desde Europa y reconocidas como parte de un circuito mundial, en la Argentina no se consideró que los restos arqueológicos locales pudieran ser arte, o incluso artesanía, hasta comienzos del siglo XX. Si se exterminaba al indígena, resultaba imposible imaginar que él había creado obras de arte. Y negar la artísticidad puede considerarse como una forma de sostener esa política de exterminio y negación.

A partir de la década de 1850, con el inicio de la consolidación del Estado nacional y durante la presidencia de Justo José de Urquiza, se intentó crear museos en cada una de las provincias de la Confederación (Podgorny y Lopes, 2008). Aunque en ellos las exhibiciones correspondían en gran medida a la *naturalia* y no a la *artificialia*. Pero su crecimiento atrajo a estudiosos europeos que, llegados junto con viajeros y comerciantes, venían a comprar piezas para enriquecer las colecciones del viejo continente. Los objetos del pasado argentino causaron entre los interesados primero extrañeza y luego una ávida decisión de coleccionarlos. Al fin y al cabo, era la evidencia que mostraba que el país tenía una historia primitiva aunque para ellos salvaje, pero muy antigua, de supuestos miles de años, como la tenían las grandes naciones del mundo; incluso un curioso inquisitivo como Guillermo E. Hudson en su primer viaje a la Patagonia vio con asombro que existían piedras talladas por doquier. Pertenecer al mundo tal como se lo entendía era tener una larga historia, pero que ya hubiera desaparecido daba aun más prestigio. Y esa fue la idea que dominó a partir de allí: construir una explicación que demostrara la gran antigüedad de nuestro pasado.

En las últimas décadas del siglo XIX se fueron formando diferentes perfiles de coleccionistas en la Argentina. Un grupo incluyó a individuos que iban al campo a obtener piezas para incrementar colecciones que estimaban de valor histórico y de interés para la nación, como Adán Quiroga, los hermanos Wagner y tantos más. No había en ellos afán de lucro (de hecho, con frecuencia terminaron arruinados económicamente) y muchos de los conjuntos que reunieron fueron la piedra fundacional de los museos arqueológicos del país como el de Buenos Aires, o los creados en Entre Ríos y Santiago del Estero. Otros tuvieron que

vender, o prefirieron hacerlo, para seguir estudiando. Algunos llevaron adelante estudios sistemáticos del material recuperado y, con toda justicia, son considerados como los primeros arqueólogos de la Argentina: Florentino Ameghino, Francisco P. Moreno y Samuel Lafone Quevedo, entre tantos. Otros permanecieron alejados del ámbito académico pero sus colecciones igualmente resultaron significativas para el crecimiento de la arqueología ya que las mostraban y se las prestaban a los interesados, como era el caso de Benjamín Muniz Barreto. Aun la idea de lo público como lo pensamos ahora apenas despuntaba. Los primeros museos eran lo que era su director y donante inicial, era hacer público lo privado sin separarlo totalmente. Otro grupo de coleccionistas corresponde a individuos que iban al campo a obtener bienes que pudieran ser vendidos al mejor postor, aunque eso no impidió que alcanzaran un detallado conocimiento de sitios, culturas y objetos que con frecuencia superó al de los incipientes arqueólogos a quienes les transmitían esos datos; por ejemplo, Juan Bautista Ambrosetti adquiría para el Museo Etnográfico –formado con su colección familiar– lo que Guillermo Herling saqueaba en el norte. Otro corresponde a los coleccionistas en sentido estricto, individuos que adquirirían en el mercado piezas que consideraban valiosas por sus cualidades –generalmente estéticas– y las atesoraban para su gusto personal: Eduardo Holmberg y Estanislao Zavallos lucían sus propiedades solo entre conocidos. Sin embargo, con los años las colecciones se mantuvieron circulando, cambiando de propietario hasta fechas recientes, incluso a veces olvidadas. Y muchas de ellas, la mayor parte, se incorporaron a instituciones oficiales casi siempre por donación. Pero el personaje fundamental en el surgimiento de la arqueología argentina fue el coleccionista y amante

de los objetos antiguos Samuel Lafone Quevedo, quien llegaría a ser director del Museo de La Plata. Su formación la trajo de Cambridge, donde había obtenido una maestría en arte en 1854, hecho que definió el resto de su carrera (Torres, 1921; Boman, 1922). Y fue quien primero logró pasar de su mirada grecolatina formativa a la apreciación de los objetos del pasado regional catamarqueño.

Hay que recordar que para esa época y en la recién creada nación argentina no había ley que prohibiera buscar, excavar, comprar, vender o exportar fósiles o piezas arqueológicas. Ni siquiera una sanción ética, sino todo lo contrario, ya que los incipientes museos accedían a una parte de los numerosos bienes que iban siendo encontrados. El coleccionismo como *hobby* y la actividad comercial asociada resultaban aceptables para la sociedad de la época. La compra y venta de antigüedades prehispanicas al exterior fue legal en el país hasta 1913, cuando la promulgación de la ley 9.080 prohibió su salida al exterior, pero esa norma demoró casi un siglo en consolidarse (Farro, 2008a, 2008b, 2009; Pegoraro, 2005).

Entre los coleccionistas que hicieron investigación se destacaron los hermanos Emilio y Duncan Wagner, de origen francés radicados en Santiago del Estero a fines del siglo XIX. Allí, en una provincia en que la arqueología no existía, desarrollaron una intensa labor de excavación –en parte financiada por el gobierno local–, que les permitió reunir entre las décadas de 1920 y 1930 una colección de casi veinte mil piezas precolombinas e históricas. Los Wagner se sintieron admirados por el detalle y la calidad estética del material y estimaron que se trataba de una producción a la altura de las más importantes civilizaciones de la antigüedad (Martínez, Taboada y Aut, 2003). Si eran o no científicos al final de su vida, es un tema complejo de discutir desde la actualidad,

pero lo que hacían no era muy diferente de lo realizado por tantos otros consagrados. En 1934 publicaron su teoría en *La civilización chaco-santiagueña y sus correlaciones con las del Viejo y Nuevo Mundo*, el libro de mayor envergadura técnica de la arqueología argentina de entonces, acompañado por cientos de ilustraciones realizadas a mano. Si bien su propuesta de una historia que conectara los orígenes de los pueblos santiagueños con la prehistoria europea se resquebrajó bajo el peso de la evidencia, su colección se incorporó al entonces Museo Arcaico, reconvertido luego en Museo Provincial de Ciencias Antropológicas y Naturales Emilio y Duncan Wagner, uno de los museos arqueológicos más importantes del país. Hoy podemos mirar críticamente esa comparación entre Troya o Micenas con Santiago del Estero y que se hayan imaginado que estuvieron en contacto, pero lo cierto es que no había bibliografía en contrario y que estaba de moda el difusionismo cultural. Y con su trabajo pusieron a su provincia adoptiva en el mundo cultural.

Un par de décadas antes de que los Wagner llegaran a Santiago del Estero, el porteño Agustín Gnecco instaló un comercio en la provincia de San Juan. Llegó acompañado de una pequeña pero interesante colección filatélica y numismática que en los siguientes años incluyó material arqueológico, piezas históricas (con un conjunto de carpinterías de construcción que incluía la puerta de la Casa Histórica de Tucumán, la que había sido vendida por el Estado nacional después de demoler el edificio), documentos y fotografías que él recuperaba en el terreno o adquiriría en sus viajes por territorio cuyano. Gnecco se interesó por la exhibición de los objetos y su casa familiar se transformó en un museo abierto al público. En numerosas oportunidades elementos de su colección fueron cedidos en préstamo para ser exhibidos en otras partes del país, como la Exposición del



Los hermanos Wagner publicaron las obras de mayor calidad editorial en 1934. Si bien sus polémicas teorías no eran correctas, al poner a Troya (a la izquierda, un manuscrito original, colección privada) al nivel de lo encontrado en Santiago del Estero polemizaron con el arte y la historia universal como nadie lo había hecho antes. Hoy reconocemos su relevancia no solo por la estética de su obra sino por posicionar el arte precolombino y las culturas locales en el mundo. Derecha: tomado de Wagner y Wagner (1934).

Centenario de 1910 en Buenos Aires (Biasatti, 2016). De modo recurrente Gnecco quiso donar al estado provincial su colección, ofreciendo incluso el terreno para un museo, pero en todas las oportunidades fue rechazado o las autoridades pretendieron imponer condiciones absurdas. Luego de su muerte, en 1940, sus descendientes donaron casi diez mil piezas al Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo en Luján, provincia de Buenos Aires, y solo unas pocas permanecieron en San Juan.

En las antípodas de los Wagner y Gnecco se encontraba Manuel Zavaleta. Comerciante salteño que llegó a ser comisario de policía en Tucumán, utilizó su conocimiento del terreno y su posición como funcionario para convertirse en uno de los más activos y prósperos comerciantes de antigüedades arqueológicas, paleontológicas y geológicas del noroeste argentino.

De modo legal y habitualmente con autorización del Ministerio de Instrucción Pública, Zavaleta vendió durante las últimas décadas del siglo XIX colecciones tanto a instituciones nacionales (incluyendo el Museo de La Plata, el Museo Etnográfico de Buenos Aires y el Museo de la ciudad de Córdoba) como internacionales (el Museo Etnológico de Berlín, el Chicago Field Museum y el Museo del Trocadero de París). En 1904 su colección ocupó un espacio de privilegio en la exposición del Estado nacional en la Feria de Saint Louis, Estados Unidos, que funcionó como vidriera para nuevas ventas al exterior (Gluzman, 2018).

Quienes participaron del complejo proceso de compra y venta de piezas arqueológicas en la Argentina entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX lo hicieron con distintas intenciones. En algunos casos la

Auditorio del Colegio Nacional en Santiago del Estero, Argentina, con parte de la colección de los hermanos Wagner del Museo Arcaico por ellos fundado. Colección privada.



finalidad era el enriquecimiento, en otras el incremento de las colecciones científicas con las que trabajaban (es lo que hacía Max Ulhe, considerado el fundador de la arqueología moderna en América), y en algunos había un interés genuino por la custodia de parte del pasado nacional que no llamaba la atención de las autoridades. El valor lo determinaba la rareza, la proveniencia y si el museo tenía otras similares o no. Y si bien a muchas se les daba un valor *artístico*, estaba claro que una olla de barro sin decorar o una rudimentaria piedra tallada no era lo mismo que un disco de bronce fundido decorado en que se veía la presencia de una mitología de alto simbolismo (González y Goretti, 2012). Incluso, sin llegar a dimensionar el significado que los hacedores habían dado a los objetos, se percibía la pericia técnica involucrada en su manufactura y el esfuerzo tanto social como individual que había implicado su producción. Se comprendió que no todas las piezas podrían haber sido creadas por cualquiera ni usadas por todos, que había objetos tanto excepcionales como únicos y

que habían existido individuos cuya singular capacidad creativa hizo que su obra fuera diferente. Fue justamente por esa singularidad que, a comienzos del siglo XX, algunas piezas arqueológicas se transformaron en mercancías codiciadas aunque eran pocos los que lograban percibir su expresividad artística.

El inicio de la mirada estética (1910-1945)

El desarrollo del estudio del pasado prehistórico del país iniciado entre las décadas de 1860 y 1870 se enfocó en gran medida en la organización cronotipológica de los sitios y las piezas arqueológicas y en la determinación de su funcionalidad, utilitaria o simbólica (Fernández, 1982). Fue el inicio de la arqueología argentina y se nutrió de los aportes de naturalistas locales y extranjeros, que sistematizaron los datos que surgían de los materiales y, a veces, de su contexto entendido como proveniencia. Ello incluyó la realización de ilustraciones pormenorizadas de las piezas; significativa-

mente algunos objetos fueron copiados una y otra vez en libros y otras publicaciones, repetidamente, convirtiéndose en referentes para ilustrar el mundo del pasado. Su selección respondía a un criterio sencillo: eran los objetos más bellos, misteriosos o comprensibles, algo especial llevaba a mostrar esos y no otros. Lentamente –más allá de su valor económico o su potencial como fuente de información sobre el pasado– algunas de esas piezas comenzaron a ser aceptadas como *obras de arte*, como referencias estéticas. Conscientes de que tal vez no habían sido hechas con el objeto de deleitar estéticamente –cosa que no podemos negar ni aseverar–, se consideró que podían ser entendidas de esa forma al igual que la producción material de otras culturas antiguas del mundo. Como los cuadros mandados a hacer por fervorosos creyentes para las iglesias medievales que se convirtieron en obras de arte universales más allá del contexto religioso. ¿Acaso las urnas funerarias griegas no habían sido obras del mayor arte universal desde que así las declamó Johann Winckelmann? ¿Por responder a una función funeraria había que dejar de apreciarlas o volver a enterrarlas o quitarlas de las vitrinas de los museos?

Los pioneros de la arqueología argentina vieron arte en muchos de los objetos que estudiaban y coleccionaban pero, por supuesto, con frecuencia los comparaban con el arte griego y romano pues no existían entonces los parámetros propios de lo prehispánico, que –probablemente sin saberlo– ellos estaban estableciendo. Cuando Adán Quiroga (1893) decía de las piezas encontradas en la provincia de Catamarca que “la alfarería es más fina, más elegante que la de Troya y Micenas” estaba empleando el lenguaje con el que había sido educado para admirar y elogiar la producción local; era imposible exigir otra cosa. La arqueología no había construido aún otra

manera de visualizar y definir el arte de esos objetos; habría que esperar décadas para que lo consiguiese.

Para el Centenario, en 1910, con la intención de reivindicar la nacionalidad, Félix Outes y Carlos Bruch fueron de los primeros en escribir sobre arte precolombino. En ese año publicaron un pequeño libro titulado *Los aborígenes de la República Argentina* del que hubo varias ediciones; Bruch parece haber sido también el ilustrador ya que era un buen dibujante. La publicación es interesante, no solo por haber logrado una síntesis de lo que se conocía de los distintos grupos étnicos que habitaron el territorio nacional, sino porque los autores incluyeron algunos objetos culturales dentro de las “bellas artes”, como parte de la “vida psíquica”. Por primera vez dos académicos locales se interesaban por la producción estética de las poblaciones nativas, en el mismo nivel de interés que con su indumentaria, alimentos, lengua y costumbres.

Que un investigador entrenado como Bruch (formado como entomólogo y fotógrafo profesional, que dedicó años de su vida a la arqueología) y un geógrafo e historiador como Outes (que poco después sería director del Museo Etnográfico) reconocieran que los grupos nativos tuvieron sus propias nociones de arte y belleza y que lo incluyeran en un libro para estudiantes, fue novedoso, incluso si lo abordaron desde una perspectiva eurocéntrica. A pesar de que la publicación apareció en el contexto del Centenario y de la emergencia de la idea de la Argentina como “crisol de razas”, la mirada sobre el pasado –y sus expresiones materiales legadas a través de los objetos– estaba cambiando. La misma generación que casi había exterminado a los pueblos indígenas de la pampa, Patagonia y Chaco demandaba como fuente de legitimidad que el país tuviera una prehistoria y una historia –como Europa–,

considerando a esos pueblos como arqueológicos y lejanos (Podgorny y Lopes, 2008).

Al momento de la publicación del libro, tanto Bruch como Outes eran autores reconocidos, pero es probable que fuera este último quien impulsó la visión del pasado local desde una perspectiva relacionada con el arte. En 1918 publicó un artículo titulado “Las representaciones plásticas de los habitantes del Paraná” y en 1919 dictó una conferencia sobre el mismo tema en la Sociedad Científica. Al año siguiente apareció su libro *La expresión artística en las más antiguas culturas preincaicas*, que fue luego reeditado en los *Anales de la Sociedad Científica Argentina*. Otro pequeño pero significativo antecedente que da cuenta de un incipiente interés por el análisis estético de los restos arqueológicos lo constituye un artículo-reportaje hecho a Juan Bautista Ambrosetti, director del Museo Etnográfico, y publicado en 1915 en la *Revista de Arquitectura*. En él reconocía la existencia de arte y cánones estéticos propios en los objetos precolombinos y su aptitud para que estudiantes de otras carreras los analizaran.

Es posible estimar que en el país esa nueva mirada se haya visto influenciada por ideas llegadas desde Europa. En 1902 el prestigioso Émile Cartailhac se rectificó de su negación inicial a aceptar que las pinturas y los relieves de Altamira y sitios semejantes hallados en Francia y España eran paleolíticas –“demasiado hermosos e impactantes para ser antiguos”, decía–, y aceptó que se trataba de un maravilloso producto de la prehistoria cuya función desconocía. Desde ese momento, la arqueología europea aceptó darle una mirada estética a los objetos del pasado, por más remoto que fuera, y avanzó en su estudio tanto como evidencia científica y obras de arte.

En la Argentina, en cambio, y si bien la publicación de Bruch y Outes atrajo la atención, la idea no fue del todo bien recibida por sus

colegas; la arqueología intentaba consolidarse como ciencia, para lo cual se cerraba en su propia especificidad, tomando distancia de cualquier otra perspectiva de análisis. Construir una arqueología científica hacía necesario despegarse de los aficionados y considerar las colecciones de antigüedades y curiosidades como piezas solo disponibles –y aceptadas– para la investigación sistemática. La incipiente incorporación de la noción de contexto en el estudio de las piezas estaba imponiendo la idea de que los arqueólogos debían analizar solo las piezas que ellos excavaran, a pesar de que para la construcción de tipologías y la seriación resultaba imprescindible el trabajo sobre las colecciones ya formadas. Los institutos y laboratorios de arqueología crecieron y se convirtieron en repositorios donde los objetos eran preservados para su estudio y posterior exhibición en museos, aunque con frecuencia las exhibiciones fueran escasas, incompletas y poco representativas del total. No por caso, absurdamente, la Argentina fue y sigue siendo uno de los pocos países del mundo sin un museo nacional de arqueología.

En 1917 el arquitecto Héctor Greslebin comenzó a formarse y tomar cursos de arqueología y al año siguiente, de la mano de Eric Boman, inició un trabajo de dos años de dibujo de cerámicas arqueológicas. De modo pormenorizado Greslebin analizó sus proporciones, los motivos, las formas y la paleta de colores utilizada para la decoración, registrando detalles que hasta entonces nadie había observado. El resultado fue un corpus de ilustraciones que constituyó en sí mismo una obra de arte (Schávelzon, 2013). Greslebin insistió en eso y se sumó a los esfuerzos de Ricardo Rojas, hombre de prestigio en la cultura de su época, por reivindicar al mundo prehispánico en sus diversos campos, entre ellos los artísticos, incluso usando los motivos en obras de



arquitectura y decoración modernas. Hoy nos podrá parecer que fue un eclecticismo más, aunque abrevaba en lo local, pero era al menos una búsqueda de valores nacionales ante la influencia europea.

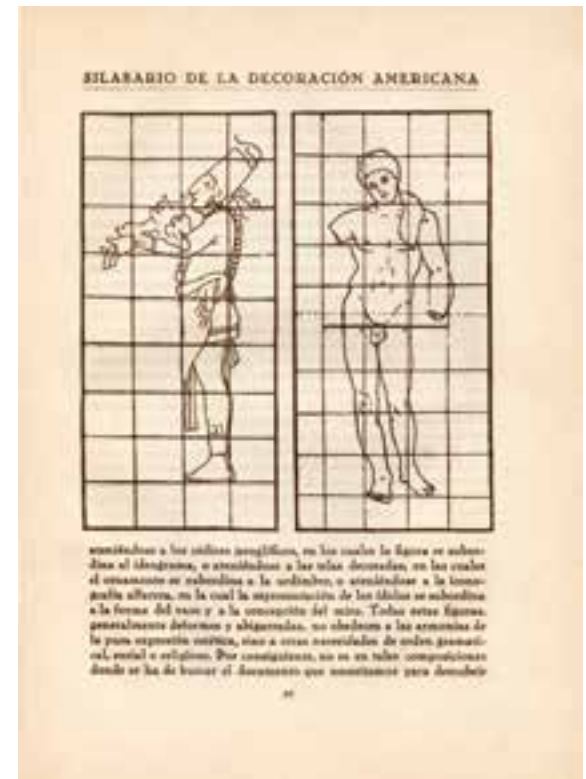
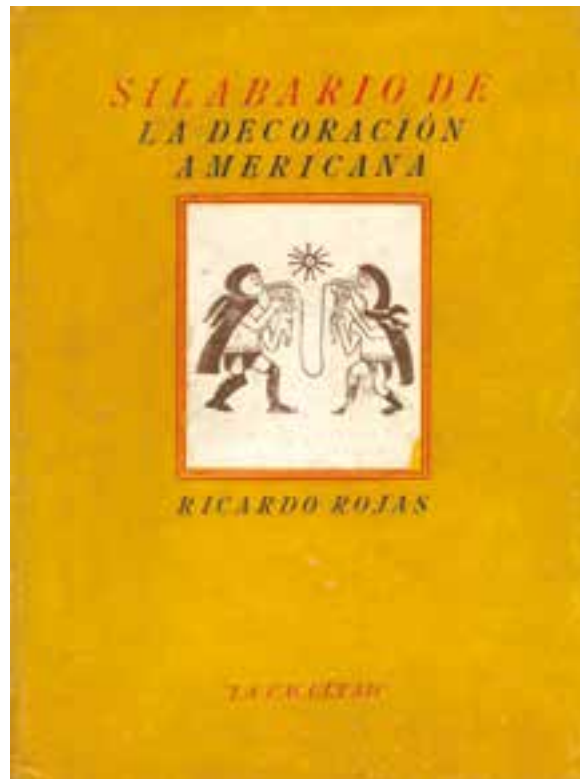
Rojas llegó a ser rector de la Universidad de Buenos Aires y sus libros marcaron un camino. Según él, no solo había arte en la producción de las poblaciones tempranas sino que era posible construir un *arte nacional* a partir de los elementos proporcionados por los restos arqueológicos. Su libro *Eurindia* publicado en 1925, nombre desde ya significativo, fue el faro que alumbró el movimiento de reivindicación de lo indígena (antiguo y moderno) y que se extendió a otros ámbitos y hasta a la política nacional. La idea de que el pasado indígena americano podía generar un “arte

nacional” propio, no basado en parámetros estéticos europeos, había surgido en México hacia 1880 y tuvo sus años de gran esplendor con el cambio de siglo (Schávelzon, 1988). Utilizando elementos tanto del mundo prehispánico como del colonial, distintos movimientos emergentes, tomaron de ambos universos estéticos antiguos la inspiración para elaborar ornamentos. Se generó una amplia producción ecléctica; más que de creaciones nuevas, se trató de un uso extensivo de rasgos del pasado.

Tras la mencionada *Eurindia* como teoría y con Ricardo Rojas como cabeza visible de este movimiento, se encolumnaron varias personalidades que buscaban enfrentar los caprichos de otras modas importadas y de la industrialización masiva, con una mirada centrada en lo artesanal y en el arte precolombino como fuente para una modernidad propia. Una expresión de creciente nacionalismo que, entre 1915 y 1930, generó edificios, muebles, joyas, alfombras y hasta tipografías, tomando y adaptando la iconografía precolombina. Durante esos años el territorio de los objetos arqueológicos fue explorado desde diversos campos. Clemente Onelli puso una fábrica de alfombras con dibujos tomados de cerámicas, Alfredo Guido hizo muebles, decoraciones y joyas, Francisco Mujica diseñó rascacielos (Schávelzon y Tomasi, 2005), Rojas hizo un *Silabario* para el diseño, Vicente Nadal Mora propuso la utilización de tipologías de ornamentos en la arquitectura contemporánea, Ángel Pascual proyectó viviendas y decoraciones y con Greslebin imaginaron hasta un gran *Mausoleo Americano* que en 1920 les valió el primer premio en el Salón Nacional de Bellas Artes. Se cuentan por docenas los proyectos semejantes, y en todo el continente el movimiento designado como *neoprehispánico* se transformó en un estilo que compitió con los existentes. Al igual que ocurría en Europa, donde el pasado era una cantera para nuevas deco-

El *Templo de Eurindia* (1925), de Alfredo Guido: el pasado americano mirando al futuro. Ricardo Rojas, autor de *Eurindia*, le encargaría su propia casa a Guido en estilo *neoprecolombino*. Dibujo original: Museo Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires.

El *Silabario* (1930) de Ricardo Rojas, con su estudio comparativo de las proporciones entre las imágenes del cuerpo humano en Grecia y en Palenque en México. Forzando las dimensiones, se quería demostrar la *clasicidad* de lo americano en lugar de aceptar sus propios valores.



raciones, también en la Argentina *lo nacional* era fuente de formas y ornamentaciones. ¿Que había una apropiación de la producción cultural de otros? Sí, obviamente, pero acaso ¿no era así toda la arquitectura, en especial la que usaba columnas y frontones?

En 1923, Boman y Greslebin publicaron su célebre *Alfarería draconiana*, un estudio que en su momento generó impacto por dos motivos. Primero, porque analizaba los objetos arqueológicos desde la iconografía, lo que abrió una exploración propia desde la historia del arte. Luego, porque planteaba la existencia de dos estilos (otro concepto del arte) contemporáneos entre sí y supuestamente dentro de una misma cultura, no como secuenciales, y proponían que tales diferencias eran de tipo estético y no simbólico-mítico-religioso. El tiempo mostró que la idea era errónea, pero el paso se había dado. Greslebin era el dibujante de los

tapices con motivos abstractos y zoomorfos *draconianos* incorporados en el libro, que la arqueología identificará décadas después como provenientes de la cultura La Aguada. De esta manera, el pasado se convertía en presente, utilizando y readaptando los viejos diseños en una resignificación estética, como los romanos habían usado a los griegos. Desafortunadamente, Boman murió poco después y Greslebin se vio limitado para poder desarrollar sus ideas (primero por su expulsión en 1928 del Museo de Ciencias Naturales por diferencias políticas, luego por el golpe de Estado de 1930 y finalmente por problemas personales).

Salvo excepciones, durante los primeros años del siglo XX esta corriente americanista de estudios estéticos y plásticos de los objetos arqueológicos se vio impulsada por profesionales ajenos a la arqueología, aunque conectados con ella. Pero al finalizar la década de



1920 los arqueólogos y sus instituciones comenzaron a ver con interés esta vertiente de pensamiento. En esos años hubo un grupo de jóvenes arqueólogos que comenzó a publicar y discutir lo que conceptualizarían como *arte precolombino*, en sintonía con lo que ocurría a nivel internacional, donde los museos del mundo estaban editando libros de arqueología y de historia del arte. El tema iba ganando reconocimiento. Algunos de ellos insistieron en este tema, como Antonio Serrano, cuyo ulterior manual de cerámica sigue en uso.

En 1924 lo más selecto de la sociedad porteña fundó Amigos del Arte, institución que impulsó la actualización del pensamiento artístico nacional. Fue una organización polémica y cambiante como sus directoras, Victoria Ocampo y Elena Sansinena. Entre sus miembros y artistas estuvieron muchos de los que impulsaban el rescate y uso del pasado en el arte moderno, para lo cual organizaron

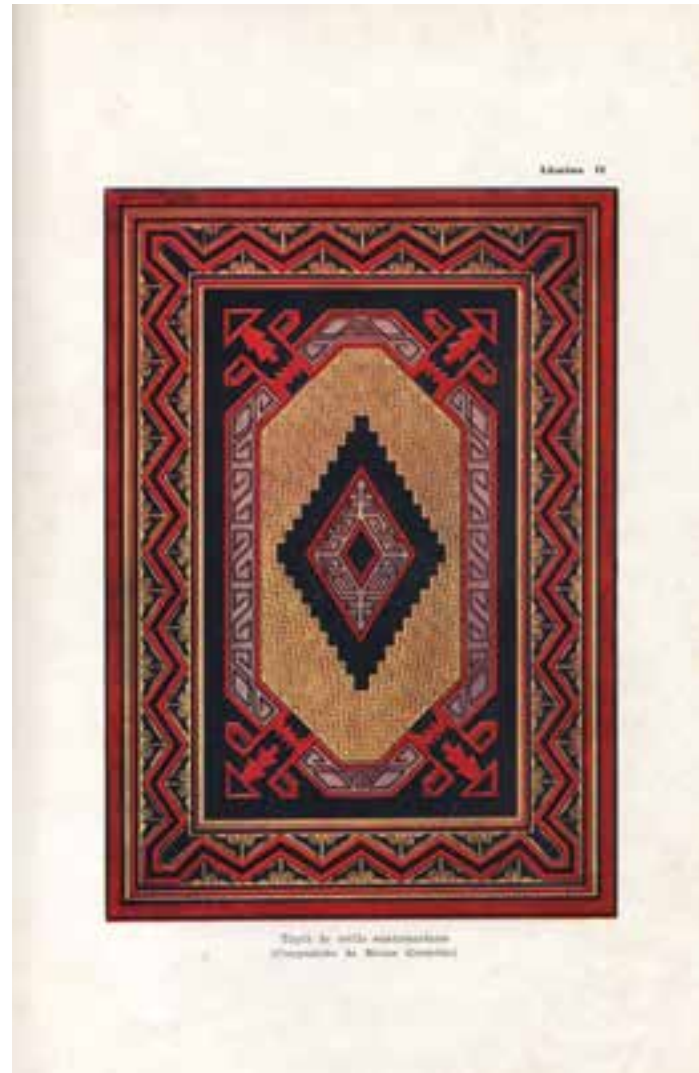
eventos donde se exhibían objetos etnográficos y arqueológicos. La primera muestra del tema fue montada en 1925 con material de la colección de cerámica y textiles prehispánicos propiedad del limeño Pedro Rada y Gamio. En 1927 se organizó otra de objetos modernos pero con “motivos americanos”. Al año siguiente hubo una exhibición de cerámicas arqueológicas pertenecientes a una colección privada peruana (luego adquirida completa por el Museo Etnográfico y ahora comprobada que en gran medida sus piezas son falsas), además de otras cuatro de arte indígena e indigenista. Pero por diferentes razones el tema fue perdiendo interés para la institución hasta que fue abandonado en 1935 después de organizar en el Museo Etnográfico la exposición *El arte de los aborígenes de Santa Fe*, dedicada a presentar las cerámicas encontradas en el sitio del Arroyo de Leyes, Santa Fe. En el catálogo escrito por Félix Outes las piezas eran identifi-

La arqueología como fuente del arte moderno: *Mansión Neo-Azteca* (1922) de Ángel Pascual (izquierda) y el *Mausoleo Americano* (1920) de Héctor Greslebin (derecha). Colección privada.

Eric Boman y Héctor Greslebin (1923). Su libro sobre cerámica analiza los antiguos elementos estilísticos e iconográficos de las culturas antiguas del noroeste como motivo ideado para dos tapices contemporáneos, de estilo *draconiano* (izquierda) y *santamariano* (derecha).

cas como manufacturas de mocovíes del Chaco hechas en tiempos históricos. Ese material se encontraba en el centro de una polémica entre arqueólogos que buscaba determinar si estos objetos habían sido producidos por indígenas prehispánicos o en tiempos históricos, o si se trataba de falsificaciones. El origen de las singulares características plásticas de esas piezas, diferentes de todas las otras conocidas para la región, era el motivo central del conflicto. El impacto de esa exposición entre el público y los especialistas fue tremendo, hasta que

las dudas sobre la autenticidad se dieron por terminadas al imponerse la opinión que afirmaba –equivocadamente– que se trataba de falsificaciones o materiales etnográficos muy recientes, lo que provocó que muchos museos poseedores de piezas de Arroyo de Leyes las descartaran. No se sabía aún que eran objetos producidos por esclavos afroargentinos que usaron el lugar desde el período colonial hasta el siglo XIX, y que cien años después jugarían un rol clave en los estudios sobre la presencia afro en el país (Schávelzon y Zorzi, 2014).



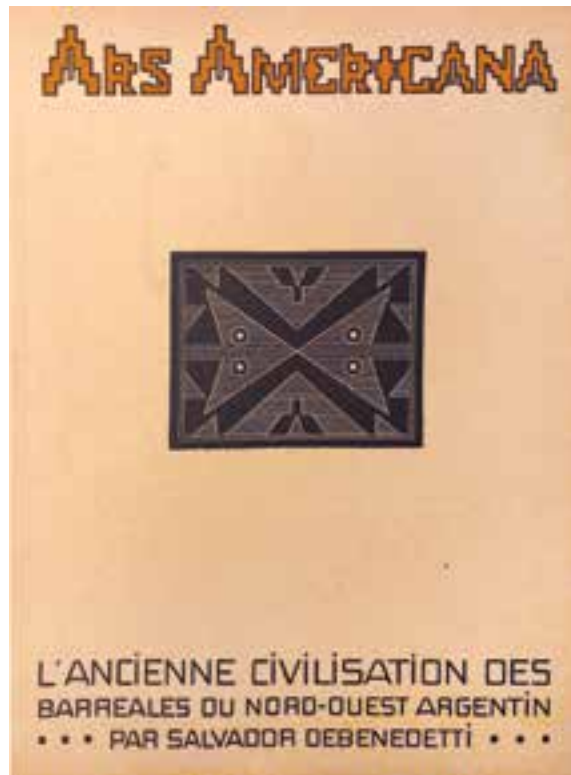
Mientras esto pasaba en la Argentina, en Francia se publicaban grandes libros sobre lo que los europeos llamaban “artes primitivas”, producidas por los pueblos de América, Asia y África. En el Louvre se organizó una gran exposición de objetos precolombinos americanos cuyo catálogo fue publicado por una editorial dedicada al arte (Rivière y Métraux, 1928). El enfoque dado a la presentación de los objetos era lógicamente eurocéntrico, por ser esa la postura de la institución sede (Laurière, 2012), pero se trató de un hecho memorable que inició el proceso que vendría seguidamente. Los responsables del evento, de gran repercusión, fueron el propio Alfred Métraux –quien luego viviría en Tucumán y ya era un referente de la etnografía mundial–, Paul Rivet –americanista consagrado– y Georges Bataille –joven historiador dedicado a América–. Por la influencia de dicha exposición, en 1931 el Museo de Etnografía del Trocadero, en París (hoy Museo del Hombre), solicitó en préstamo la colección del estanciero argentino Benjamín Muniz Barreto para su exhibición. Dicha colección, entonces y ahora una de las más grandes del país (cerca de doce mil piezas que luego fueron adquiridas por el Museo de La Plata), había sido reunida a fines de la década de 1910 en expediciones realizadas al noroeste argentino y sur de Bolivia hecha por Wladimir Weiser y otros cartógrafos y dibujantes por él enviados (Sempé, 1987). El libro-catálogo de la muestra, una obra fundante de la arqueología nacional, fue escrito por Salvador Debenedetti (quien conocía bien las piezas dado que había sido contratado por Muniz Barreto para organizarlas y clasificarlas) y editado por la misma editorial de arte que había publicado el libro de Georges-Henri Rivière y Alfred Métraux, con formato y fotografías de carácter artístico. Esa exhibición y el texto que la acompañó dejaron claro que, como cualquier objeto cultural, las

piezas arqueológicas precolombinas eran susceptibles tanto de un abordaje científico como estético. Si podían o no ser consideradas bellas, era otro tema que se discutía en su tiempo y que ya ha sido superado.

La década de 1930 inició una época confusa para la arqueología y el arte, pero también lo fue para muchos otros aspectos de la vida social y cultural del país, durante lo que se llamó “el regreso al orden” (fascista). El golpe de Estado perpetrado por el general José Félix Uriburu tuvo efectos inesperados en los movimientos de vanguardia. En la arqueología, que iniciaba el camino a la profesionalización, un grupo de personalidades de la derecha política fue capturando la mayor parte de los espacios del poder académico, en un proceso que se acentuaría en las siguientes décadas con la llegada al país de refugiados del fascismo europeo. Ello generó situaciones contradictorias, a pesar de que años antes Ambrosetti habilitara que estudiantes de arte y arquitectura tuvieran acceso a las colecciones del Museo Etnográfico para crear y recrear sus diseños en la modernidad, en el mismo museo Imbelloni expulsaría al arquitecto mexicano Francisco Mújica Díaz de Bonilla por continuar con aquellas ideas. Aunque no todos opinaban de la misma manera, muchos de los arqueólogos se negaron a continuar esa actitud de apertura, a la discusión o la colaboración con profesionales de otros campos, y nuevamente quedó limitada la posibilidad de desarrollar cualquier tipo de análisis estético del material arqueológico. Para los más cerrados, las piezas arqueológicas solo eran tema de los arqueólogos, en un gesto fuertemente antidemocrático y carente de sustento científico, cosas típicas de esa época.

Buen ejemplo de los sucesos de esos años y que impidió que se siguiera profundizando miradas alternativas fue el llamado *Juicio aca-*

Salvador Debenedetti publicó la colección Muniz Barreto expuesta en París en 1931, y Vicente Nadal Mora utilizó en 1935 las imágenes americanas como manual de tipografía, y para dibujar y decorar.



démico a los hermanos Wagner organizado por José Imbelloni y Eduardo Casanova quienes, sin derecho alguno más que el de ocupar espacios institucionales de poder, se erigieron en jueces y verdugos de terceros, truncando sus carreras e impidiéndoles continuar con sus estudios. Y lo mismo con otros contemporáneos. Lo que inquietaba a los acusadores no era tanto la construcción fantasiosa de los Wagner de una civilización chaco-santiagueña con raíces helenísticas y micénicas sino, y sobre todo, que los dos hermanos franceses reivindicaban el derecho regional a la investigación (Martínez, Taboada y Auat, 2003) y a interpretar el pasado como una sucesión de antecedentes dignificantes, exactamente como la burguesía nacional lo había hecho una generación antes. Se los atacó también por su permanente presencia en la prensa, su vocación por atraer a un público no especializado y por difundir la arqueología re-

gional, ofensa para quienes pensaban que el estudio del pasado era exclusivo de unos pocos. A Greslebin se le prohibió legalmente continuar excavando en la Tambería del Inca en Chilecito, provincia de La Rioja, donde todo quedó abandonado hasta hace unos pocos años.

Con una arqueología vernácula alejada del análisis estético, el estudio del arte precolombino quedó en manos de unos pocos interesados, incluyendo varios coleccionistas. A pesar de ello hubo quienes se dedicaron a investigar, fuera con los materiales que habían reunido o con los de los museos, para dar a conocer sus resultados a tono con las corrientes que, a nivel mundial, estudiaban la producción artística de los pueblos antiguos. Un ejemplo fue el salteño Miguel Solá quien en 1936 publicó su *Historia del arte precolombiano*. Un año después, José León Pagano incluyó (parcamente) al mundo precolombino en su monumental obra

sobre el arte argentino aunque con la antigua idea de que era “un arte menor”; pero ya figuraba. Mientras eso ocurría en la Argentina, en el mundo la interpretación que categorizaba el arte estaba creciendo gracias al trabajo de los nuevos teóricos de la especialidad. Si Winkelmann había comenzado con el arte griego ubicándolo como el *summum* de la cultura occidental, un siglo más tarde las teorías de Heinrich Wölfflin y los libros de Karl Woerman, Walter Pach, Walter Lehman, Adolf Baesler y Ernest Brummer (todos publicados antes de la década de 1930) habían avanzado en la incorporación dentro del arte de los antiguos vestigios de América. En 1952 una historia universal del arte publicada en España, la *Summa Artis* dirigida por José Pijoan –con la que se formaron generaciones en el continente–, ya incluía un tomo completo dedicado al arte precolombino.

Al enfrentarse con este tema, es válido preguntarse hasta qué punto los detractores de esa mirada negaban teorías que desde 1908, planteadas entre otros por Wilhem Worringer en *Abstracción y naturaleza*, proponían que cada cultura fuese analizada desde adentro, desde sí misma. Era lo que José Martí pedía para las naciones americanas, que se construyeran por sí mismas y no por imposición externa, y lo que desde 1914 impulsaba el pensamiento propio en el continente. En la mirada al arte americano había prejuicios netamente europeos que convivían con ideas que reconocían la memoria y la identidad regional, e incluso que buscaban construir una estética americana, como los estudios de Paul Westheim (1940) con el arte mexicano y de Ángel Guido con el argentino. No era fácil el cambio ya que eran tiempos cuando reemplazar la mirada europea de alta valoración por lo clásico y aceptar la importancia de América costaba mucho: era cambiar una enorme estructura teórica

construida durante dos siglos por otra que se suponía que existía pero que, a la vez, había que construir. Era el nacionalismo que crecía a pasos acelerados y necesitaba una historia propia. Era la influencia de José Enrique Rodó y su libro *Ariel*, de 1900, o de su predecesor *Calibán* de Ernest Renan, de 1878, pidiendo retomar el idealismo americano para contraponerlo al pragmatismo anglosajón. Iniciado el siglo XX, hubo en la Universidad de La Plata un interés por estudiar y exaltar “la belleza” de lo griego, que se buscó asociar con el estilo neocolonial; sin embargo, para encarar la *belleza americana* habría que esperar a que la historia del arte se profesionalizara. Mientras, seguiría siendo la glorificación de un pasado mítico y grandioso que era inasible, y que por lo tanto no teníamos derecho a penetrarlo sino a través del único camino señalado y aceptado, porque era el único que existía: el técnico-académico.

En el país, la época pionera de la aceptación de un arte precolombino se inició en 1945 con un libro de Ángel Guido, heredero de los principios del mestizaje de Ricardo Rojas y Martín Noel e impulsor del estilo neocolonial (Guido, 1946). Historiador de la arquitectura y del arte, a través de su libro *Redescubrimiento de América en el arte* –título muy sugestivo– logró construir una mirada que abarcaba todo el continente; un continente que empezaba con lo indígena, seguía con lo hispánico y llegaba a la modernidad, sin dejar de lado en dicho proceso a ninguna de las etapas. Una América que tenía una historia en común; un continente que no necesitaba de otros para comprenderse a sí mismo y, por lo tanto, un arte precolombino que no requería modelos conceptuales externos para ser disfrutado, comprendido y analizado. Es probable que su mirada haya estado influenciada por lo externo, pero era la de un mundo transcultural donde las ideas fluían y estaban

creciendo. No podemos exigir hacia atrás lo que aun no existía, se estaba gestando.

La consolidación de la mirada estética y las nuevas colecciones (1945-1980)

El desarrollo a nivel mundial de una mirada integradora no evitó que, a nivel local, las siguientes generaciones de coleccionistas, historiadores del arte, diseñadores y arqueólogos continuaran manteniendo relaciones muchas veces tensas y distantes. Cada uno acusaba a los otros de no entender sus puntos de vista y sus intereses. Si bien ya se criticaba la propiedad privada de los objetos, otros eran acusados de monopolizarlos con la excusa científica, otros más criticaban el surgimiento de un llamado *arte nacional* o el llamado *arte indigenista* muchas veces de neto clasicismo europeo. En lugar de avanzar todos juntos como en otros países de América, se abrían conflictos cada día. En los museos públicos, para fines de la década de 1940 la arqueología local continuaba encerrándose en sí misma, con varios profesionales haciendo un giro político hacia la derecha antidemocrática. A mediados de siglo llegaron al país como refugiados varios investigadores provenientes del nazismo y el fascismo, incluso individuos que habían sido sentenciados a muerte por el tribunal de Núremberg, como Osvaldo Menghin (Fontán, 2005). La antropología fue cooptada por personajes como Marcelo Bórmida, Ferdinand Males y Jorge de Mahieu, con el acompañamiento local de José Imbelloni (Arenas y Baffi, 1991), Eduardo Casanova y Julián Cáceres Freyre. Este último, gran coleccionista de arqueología, fue el fundador y primer director del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL) –que hoy sigue manteniendo una influencia decisiva–

en su casa, donde estaba su colección privada luego vendida a Alemania con su biblioteca.

Si bien este grupo no cortó las relaciones con el mundo privado, construyó un relato nacionalista sobre la profesión arqueológica. Solo unos pocos investigadores aislados y castigados por este grupo, más que nada en el postergado exterior del circuito Buenos Aires-La Plata, se esforzaron por superar las diferencias disciplinares. Mientras tanto, se fueron consolidando las colecciones de particulares, en especial en el interior, ante la falta de interés y presencia del Estado. A lo sumo la arqueología viajaba a la provincia a satisfacer sus propios intereses, generando una reacción local lógica.

Aunque hubo especialistas que vieron la situación y trabajaron honrada y seriamente para intentar generar nexos entre las partes, nada evitó que para la época comenzara un proceso de dispersión/concentración de colecciones. En el curso de los siguientes años la mayor parte de las que se habían formado en el siglo XIX o inicios del XX dejaron de existir como tales, terminando en instituciones públicas o en manos de nuevos propietarios. Numerosos museos recibieron o adquirieron conjuntos de varios miles de piezas que habían sido reunidos por personas como Francisco P. Moreno, Estanislao Zeballos, Florentino Ameghino, Adán Quiroga, los hermanos Wagner, Juan B. Ambrosetti, Agustín Gnecco, los Holmberg de tres generaciones y los sacerdotes Gómez de La Rioja y Narvárez de Catamarca. En algunos casos el material permaneció en instituciones provinciales de donde provenían; así, los principales museos de Catamarca, Córdoba, Salta y La Rioja incrementaron sus colecciones. En otros casos, los restos se trasladaron lejos de su geografía original, como había ocurrido con la colección de Samuel Lafone Quevedo llevada al Museo de La Plata en 1903 cuando el investigador fue nombrado director, o la colección

sanjuanina de Agustín Gnecco al Museo de Luján en 1940.

Como puede verse, el aporte de los coleccionistas privados fue clave para la formación de los museos públicos en el país, al igual que sucedió en el exterior. Curiosamente, las críticas a esos y otros coleccionistas llegarían una generación o dos después, ya hacia el final del siglo XX, cuando eran muy pocos los que permanecían activos. Las colecciones importantes que se formaron a partir de la segunda mitad del siglo XX (no más de media docena) surgieron, como las de Guido Di Tella y Matteo Goretti, de la adquisición de objetos que no fueron incorporados ni comprados por los museos ni por el Estado argentino a sus poseedores previos.

Otra consecuencia de la disolución de las antiguas colecciones privadas argentinas a mediados del siglo XX fue que una cantidad de objetos precolombinos se dispersaron hacia el exterior, sin que las autoridades públicas o instituciones locales mostraran el menor interés. Un joven Alberto Rex González –uno de los grandes arqueólogos argentinos del siglo XX– se dio cuenta de la pérdida que ello suponía para el patrimonio nacional y mantuvo una actitud constante de denuncia de lo que ocurría, a la vez que procuró fomentar las buenas relaciones con los coleccionistas, reconociendo que con frecuencia éstos se hacían cargo de conservar bienes cuando el Estado no podía o no quería hacerlo. El resultado de la cooperación con los propietarios tuvo un doble desenlace positivo: permitió que muchos de esos objetos pudieran ser estudiados al quedarse en el país, y que se canalizaran fondos provenientes de la actividad privada para el desarrollo de exposiciones y publicación de libros, contribuyendo de este modo con la difusión de las culturas prehispánicas. Hoy se ha criticado que tal postura fomentaba el saqueo,

lo que no es demostrable ya que para la época los grandes compradores no existían.

Imbelloni, erigido en la potestad de la arqueología por ser amigo personal de Juan Domingo Perón, fomentó la idea de que las colecciones simbolizaban las pretensiones de poder de la clase alta y que el Estado debía apropiarse de ellas, penalizando a los privados que poseyeran esos objetos. Comenzó así un proceso negativo de resignificación del coleccionista –no del saqueador, del comerciante o del exportador– como el responsable de la destrucción de sitios ancestrales. En lo que fue un acto malintencionado de *construcción del enemigo*, la ciencia se dejó ganar por la política.

Tal proceso se diferenció de lo que ocurría en otros países del continente en los que los arqueólogos fomentaron, en colaboración con los coleccionistas, la donación al Estado o la compra pública de las colecciones privadas, mientras que la persecución delictiva se centró en los saqueadores y en quienes comercializaban las piezas en especial hacia el exterior. Más aún, en otros países los arqueólogos apoyaron abiertamente la transformación de colecciones en museos privados, y encontraron en ellos una fuente estable de trabajo y de desarrollo de su disciplina. Es el caso, por ejemplo, del Museo Chileno de Arte Precolombino fundado en 1981 por el arquitecto y coleccionista Sergio Larraín, reconocido mundialmente por la calidad expositiva, sus investigaciones y publicaciones. En México o Perú podríamos citar decenas de ejemplos.

El final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 y el inicio de la Guerra Fría marcaron el surgimiento de una nueva política de Estados Unidos hacia América Latina. El interés del gobierno norteamericano se enfocó en fomentar un moderno (y sesgado) panamericanismo. Hubo un fuerte impulso a la publicación de estudios sobre América con una marcada im-

Libro de Grete Stern (1961) con fotografías de objetos de arte prehispánico de la colección del Museo Adán Quiroga en Catamarca.

pronta en el arte. Brasil, México y Argentina fueron tres de los países en donde se promovieron los estudios históricos, las becas de investigación e intercambio y las exhibiciones en museos. La política elegida se orientó al afianzamiento de lo local desde una mirada internacional. El arte y los estudios del mundo precolombino tomaron un impulso antes inexistente; en la Argentina en particular desde 1955-1960 los temas del patrimonio cultural y la creación artística pasaron a primer plano.

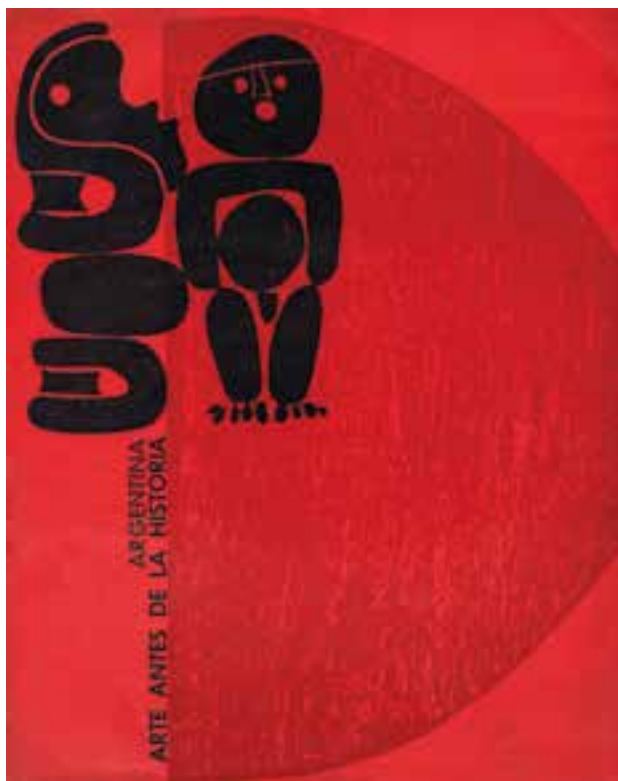
Quienes en esos años hicieron un aporte sustantivo a la forma de ver el arte de los pueblos originarios fueron los eximios fotógrafos Grete Stern y su marido Horacio Coppola. En 1943 publicaron dos libros con sus fotografías: *Huacos cultura Chancay* y *Huacos cultura Chimú: vasos retratos*. En 1964 se publicó, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, otro volumen llamado *Cultura diaguita*, también con fotografías de Stern de piezas de la colección del Museo Adán Quiroga de Catamarca. Era la primera vez en el país que artistas de la fotografía trabajaban con ese tipo de objetos entendidos como de alta expresividad plástica.

En la década de 1960, con el incremento de los nuevos movimientos nacionalistas de izquierda influidos por la Revolución Cubana, el panorama volvió a transformarse al ponerse de moda entre la pequeña y mediana burguesía el coleccionar *objetos populares*: las piezas históricas, etnográficas y arqueológicas (de bajo valor económico) fueron las elegidas para cubrir dicho interés. Las grandes colecciones de arqueología y arte dejaban de ser tema de eruditos y personajes de largos apellidos para convertirse en una necesidad social de posesión de objetos que significaran tradición, pasado, pertenencia, identidad y, más que nada, relación con el pueblo: nacía lo *nacional y popular*. Lo que hasta dos décadas antes había sido un lujo de la aristocracia solo accesible en



unos pocos comercios, como la Casa Pardo en el barrio porteño de San Telmo, llegaba ahora a precios razonables en las subastas prestigiosas como Posadas Remates de Bullrich, Gao-na y Guerrico, y al comercio, como la Galería de las Artes (calle Florida) y la Galería de los Anticuarios (calle Libertad), haciendo que el consumo creciera de manera exponencial. Al mismo tiempo, San Telmo se convertía en el mercado de antigüedades favorito de la región. Ya no se trataba del comercio de piezas excepcionales sino de objetos más simples o con roturas, y de algunas falsificaciones, todas de bajo costo, algunas traídas desde Perú, Ecuador y Bolivia. Lo mismo sucedió con el consumo de arte nacional, música folclórica y los libros del efervescente boom latinoamericano.

El coleccionismo fue popularizado por la izquierda y el nuevo peronismo de la década



de 1970 junto con el nacionalismo revolucionario (contradictorio con el internacionalismo proletario). El Estado propició la realización de exhibiciones, algunas de excepcional calidad, que buscaban ampliar la mirada sobre el mundo precolombino, popularizar la arqueología y darle un sentido nuevo de identidad nacional a los restos prehispánicos. Las exposiciones públicas y privadas se multiplicaron, las galerías de arte proliferaron vendiendo piezas precolombinas y los objetos de otros países se confundieron con los locales para satisfacer la nueva demanda. Incluso, a causa de la profusión de eventos destinados a exhibir el arte prehispánico, volvió a verse con agrado la creación de colecciones arqueológicas por parte de quienes apoyaban la gestión del arte, como Francisco Hirsch y Guido Di Tella, quienes colaboraban con los museos mediante el préstamo de sus colecciones para ser presen-

tadas al público. El Museo Nacional de Bellas Artes, por ejemplo, hizo varias exposiciones de arte precolombino en la década de 1960 que atrajeron a un público interesado, aunque debió pedir prestados los materiales dado que carecía de una colección propia.

Como suele ocurrir, la validación definitiva del arte precolombino argentino llegó desde afuera. En 1963 el país llevó a la VII Bienal de Arte Moderno de San Pablo, el gran evento sudamericano de su tiempo, una exposición que incluía (extrañamente) piezas arqueológicas. La propuesta se basaba en el cruce de miradas, de lo *primitivo* como influencia del arte moderno en la creación de lo abstracto, tal y como habían hecho medio siglo antes Pablo Picasso, Henry Moore, Joaquín Torres García, Diego Rivera y tantos otros artistas. Era volver a la década de 1910 pero con un nuevo arte. La muestra argentina fue curada por Julián Cáceres Freyre y Alberto Rex González (difícil imaginar a dos personalidades más diferentes trabajando juntas) y en la organización estaban Rubén Vela, director general de Relaciones Exteriores y conocido coleccionista cuyas propiedades se dispersaron, y el crítico de arte Romualdo Brughetti quien en sus textos sobre historia del arte comenzaba con lo prehispánico. Ese mismo año Brughetti (1963) había editado en Buenos Aires un libro introductorio con el elocuente título de *El arte precolombino*; si bien le dedicaba una hoja y media a “los diaguitas”, antigua denominación ya casi olvidada, incluía el tema en el contexto americano reviviendo una mirada globalizadora.

Un año antes de la Bienal se había editado en Estados Unidos un libro fundamental en la materia escrito por George Kubler, quien desde la Universidad de Harvard impulsó la mirada artística de la arquitectura precolombina americana. Kubler (1962: 12) no solo va-

La presencia del arte precolombino argentino en la edición de 1963 de la prestigiosa VII Bienal de Arte Moderno de San Pablo, Brasil. El texto de presentación del catálogo es de Romualdo Brughetti, reconocido artista y entonces director general de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires.

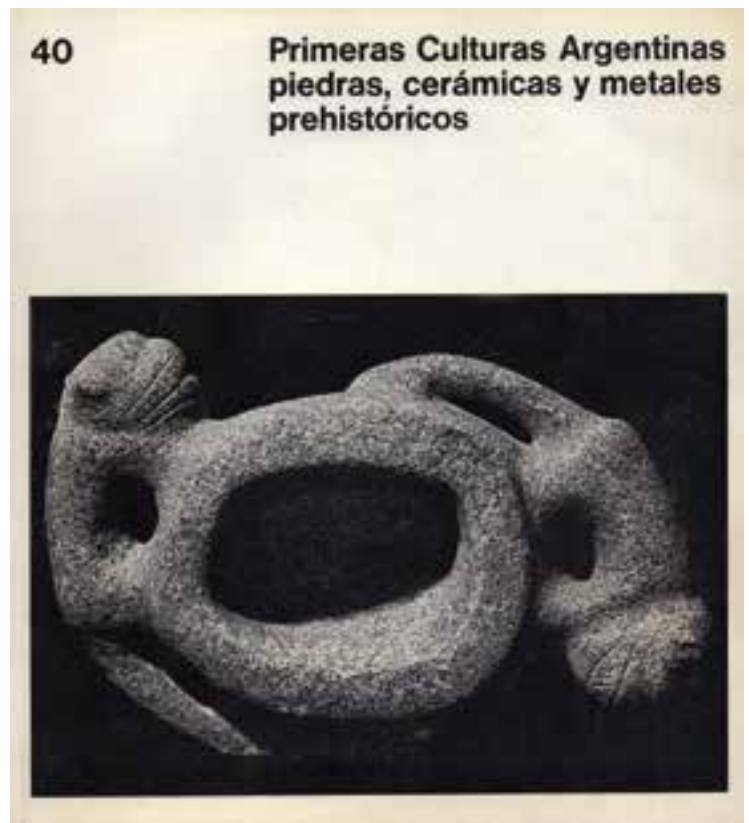
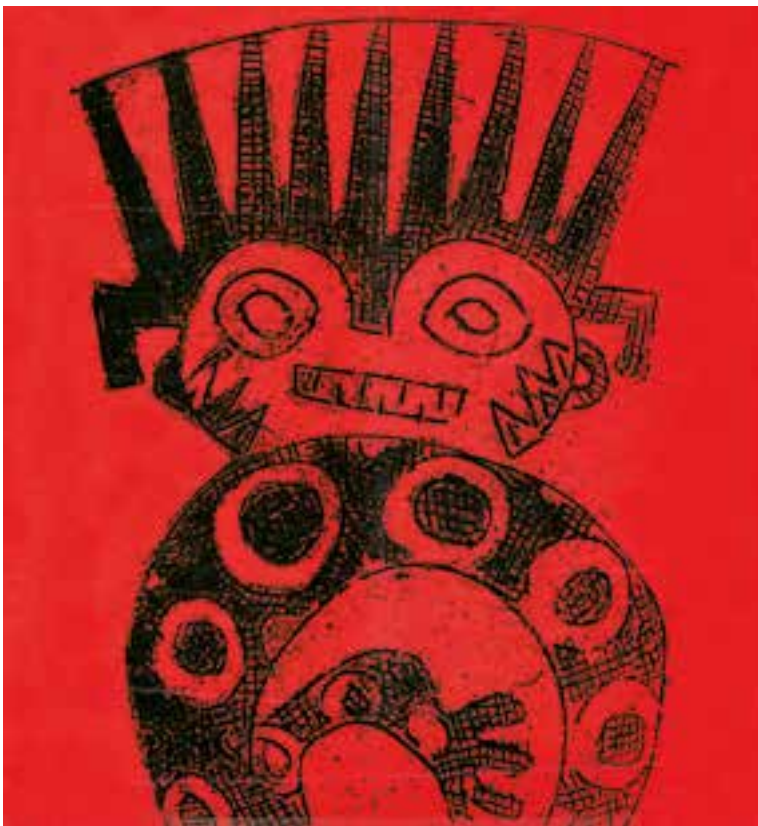
loraba y analizaba la concepción del arte, sino que pedía el reconocimiento de esos artistas aunque para nosotros fuesen anónimos, como también lo son los constructores de las iglesias góticas, o el arte griego. Esa publicación cerró las posibles dudas que había acerca de la calidad estética del arte y la arquitectura precolombinas, ideas que se habían iniciado en esa universidad con los estudios de Herbert Spinden (1957) cuando presentó su tesis en 1913.

En 1963 el Instituto Torcuato Di Tella (recordemos que Guido Di Tella, uno de los fundadores de esta institución privada, formó una importante colección de arte y de arqueología), paradigma de la nueva modernidad y de la vanguardia artística, organizó una exposición de objetos precolombinos prestados por el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico, que llevó por título *El arte antes de la conquista*. Alberto

Rex González, curador de la muestra, recordaba en el texto que acompañó a la exhibición que las piezas que por ese entonces se hallaban en poder de los museos provenían, en mucho de los casos, de antiguas colecciones privadas. También mencionó que ambos museos carecían de espacio y medios para exponer gran parte de su patrimonio, lo que había llevado a que miles de piezas permanecieran durante décadas en los depósitos lejos de la vista del público. La muestra en el Di Tella permitió dar a conocer muchas de ellas, exponiendo no solo su valor científico sino su alto valor artístico.

Aunque la mayor parte de los museos del país que exhibían piezas arqueológicas lo hacían desde una perspectiva enfocada en su valor científico, la reivindicación estética de las piezas continuó dándose en otros ámbitos. Para mediados de la década de 1960 el peso de

Catálogos de las exposiciones de arte prehispanico en el Instituto Di Tella, Buenos Aires, en 1963 (izquierda) y 1967 (derecha).



las nuevas ideas se hizo sentir a nivel académico. En la Universidad de Buenos Aires se creó la carrera de Historia del Arte y el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, de la mano de Héctor Schenone (1958), y antes el de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo (1946). En 1966 se realizó en la Argentina el XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, uno de los eventos de mayor relevancia en la arqueología mundial. El Instituto Di Tella organizó una enorme exposición con la ayuda de Alberto Rex González, José Pérez Gollán y Antonio Serrano, que se llamó *Primeras culturas argentinas: piedras, cerámicas y metales prehistóricos*. La exhibición, financiada por el Fondo Nacional de las Artes, presentó piezas de distintos museos y de colecciones privadas como las de Guido Di Tella y Sabaté-Prebisch. En la introducción del texto que acompañaba la muestra, Jorge Romero Brest escribió que le habían llegado críticas porque un centro para la investigación y exposición del arte de vanguardia exhibía objetos precolombinos. Su respuesta fue contundente: lo hacía porque ese arte (su consideración como arte era inapelable) “fue actual” en algún momento, “lo mismo que las telas tibetanas o los dibujos de Toulouse-Lautrec, o los óleos de Torres García o las piezas antiguas de la colección Di Tella”.

En 1969, nuevamente Alberto Rex González fue el curador de una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes sobre petroglifos prehispánicos de la provincia de Salta. Fue un evento relevante porque los petroglifos (en su mayoría inamovibles y por lo tanto permanecieron en Salta) fueron presentados desde una perspectiva estética, organizándolos de acuerdo con sus diferentes estilos. La falta de las piedras originales se suplió mediante la exhibición de calcos entintados y fotografías tomadas por Grete Stern. Ese mismo año, la ga-

lería Bonino, dedicada al arte contemporáneo, presentó la exhibición *América 2000: el hombre americano*, con objetos de México, Argentina y Perú, curada por Samuel Paz. Aunque desde la mirada actual resulte inquietante saber que los objetos arqueológicos que entonces se exhibían estaban a la venta, lo que el curador destacaba en el catálogo era que “tienen un gran sentido de la forma [...] tienen además la facultad de síntesis como pocas culturas antiguas o modernas [...] sin embargo, sus creadores obedecían a razones distintas a las de sus colegas de hoy. La necesidad de HACER (con mayúsculas) es, ha sido y será vigente”. Al año siguiente, Ronald Lambert organizó en Buenos Aires una exposición de piezas latinoamericanas con el material de la colección de Eduardo Shaw de Chile, a la que se denominó *Veinte siglos de arte americano*. Eventos semejantes se multiplicaron en los años siguientes.

En 1970 se realizó en la ciudad de Rosario el Primer Congreso Nacional de Arqueología Argentina. El acto inaugural fue una exposición de objetos precolombinos en el Museo Histórico Provincial Julio Marc, curada por María Teresa Carrara. Varios de los museos nacionales y provinciales de cierta envergadura y ocho coleccionistas privados aportaron piezas para su realización, respondiendo a la convocatoria de exponer arte prehispánico en un evento académico. No hubo críticas a esa conjunción de intereses y acciones. Un año más tarde Alberto Rex González diría al inaugurar la exposición *Arte precolombino andino* en el Museo Nacional de Bellas Artes:

Esta exposición del arte antiguo de los Andes satisface una legítima inquietud nacida en la apetencia creciente por el arte pretérito de los pueblos de América; arte que es dable admirar en solo muy contados museos del continente, y las más

de las veces queda confinado a las precarias exhibiciones de nuestros museos de arqueología, donde la posibilidad de apreciación estética se diluye en el pauperismo franciscano que subraya la mustia rigidez del ordenamiento científico.

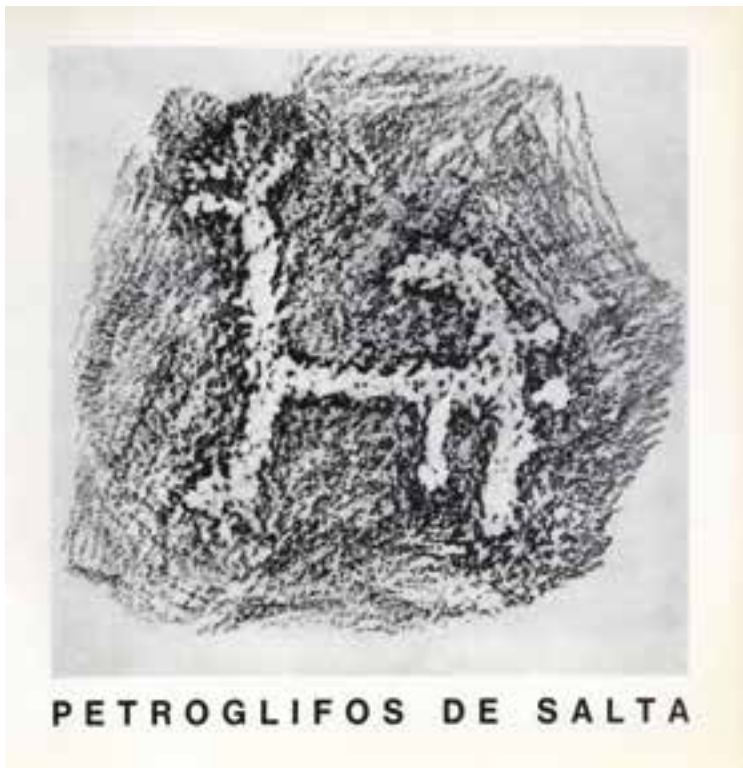
La riqueza artística de las colecciones privadas de objetos arqueológicos quedó de manifiesto en 1971 cuando el Museo Nacional de Arte Decorativo presentó *Oro del Perú*, en la que se exhibió el conjunto reunido en Lima por Miguel Mujica Gallo (que dio origen al museo del mismo nombre en aquella ciudad).

En la década de 1970 y con todo ese movimiento por el arte surgieron varios intentos de hacer una lectura de las piezas arqueológicas que superara el énfasis descriptivo –o histórico-cultural–, que hasta ese momento había dominado su clasificación. Es decir que mu-

chos de quienes criticaban la mirada estética terminaban ordenando su universo de objetos por formas, colores, dibujos u ornamentos, sin entender que usaban lo que criticaban. La nueva arqueología todavía no había arribado. Héctor Lahitte (1970) intentó utilizar el sistema de fichas perforadas (novedoso para la época) para la búsqueda e identificación de rasgos significativos en una muestra de urnas funerarias procedentes del noroeste argentino, pero se trató nada más que de “un estudio del arte en la arqueología” basado en un sistema taxonómico, una metodología ordenadora de las decoraciones, las formas y los detalles. No era nuevo el tema, sí el uso de la computadora para ordenar y correlacionar motivos.

En paralelo, continuó desarrollándose en todo el país el interés por el aspecto artístico de las piezas arqueológicas. En 1980 se realizó en el Museo Provincial de Bellas Artes de

Las exposiciones de petroglifos de Salta, Argentina, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, en 1969, y de arte precolombino en el mismo museo, en 1971, les dieron a los objetos un lugar de distinción.



Tucumán una exposición denominada *Arte primitivo de América y otros pueblos*, que reunió objetos de museos del interior del país y de colecciones privadas. En el texto introductorio de la muestra, escrito por Celia Terán, se aclaraba que el concepto de “primitivo” debía ser entendido en el sentido de primigenio, de punto de inicio de una secuencia que llegaba a lo moderno, no en la forma en que se lo consideró en el pasado. En 1971 Alberto Rex González y José Pérez Gollán hicieron una experiencia mixta, académico-artística: el libro *Primeras culturas argentinas* que, al ser hecho por una editorial de arte, fue confeccionado con gran calidad visual; el texto se acompañaba con 72 diapositivas a color, una novedad en su momento. Pero eso posibilitaba la difusión de los objetos en clases y conferencias gracias a la posibilidad de proyectar las dispositivas. Poco más tarde el mismo González publicó una obra que no por pequeña dejó de ser notable: *Arte, estructura y arqueología*, en que analizaba desde una mirada estructuralista y estética las figuras duales y anatópicas (González, 1974). Con un aparato erudito importante y llegando desde la historia del arte, hizo –quizá por primera vez– un estudio técnico de objetos específicos poco considerados hasta el momento.

El evento que cerró esta etapa de la relación entre arte y arqueología fue el libro *Arte argentino antes* de Giancarlo Puppo, editado en 1979. Su singularidad radicó no solo en que se trataba de una monografía con fotos y no de un catálogo como la mayor parte de los textos antes mencionados, sino porque el libro fue construido como una pieza de arte. Las fotos, el papel elegido, el diseño, la tapa, todo es una obra en sí misma que otorgaba un marco destacado a los objetos. En 275 páginas Puppo conjugó a la vez una historia, un arte del pasado, una creación moderna y una mirada fotográ-

fica. Tal y como lo expresó, no fue lo mismo para él fotografiar “la total comprensión de la complejidad Condorhuasi” que la “ingenuidad de Ciénaga” o “la maldad de La Aguada”. Lejos de cualquier pretensión de objetividad o cientificismo, la suya fue una mirada artística hacia el pasado.

Uno de los cometidos de este libro es el de contribuir a la destrucción de un mito: el del arte prehispánico de Argentina. Ese mito, de que Argentina no tiene arte antes de la conquista, viene de antaño y en parte ha sido inventado y alimentado por los mismos argentinos. Es prioritario lograr una conciencia del pasado que nos es propio y que no depende sino esporádicamente de otras culturas, de otros países. Lograr una conciencia del pasado significa lograr una continuidad cultural, una herencia coherente, una tradición en el buen sentido de la palabra, lo que no significa hacer hoy urnas Santamarianas o copiar motivos Condorhuasi, sino recobrar los valores que fueron universales a todas aquellas culturas. (Puppo, 1979: 13)

El arte prehispánico entre 1980 y 2003

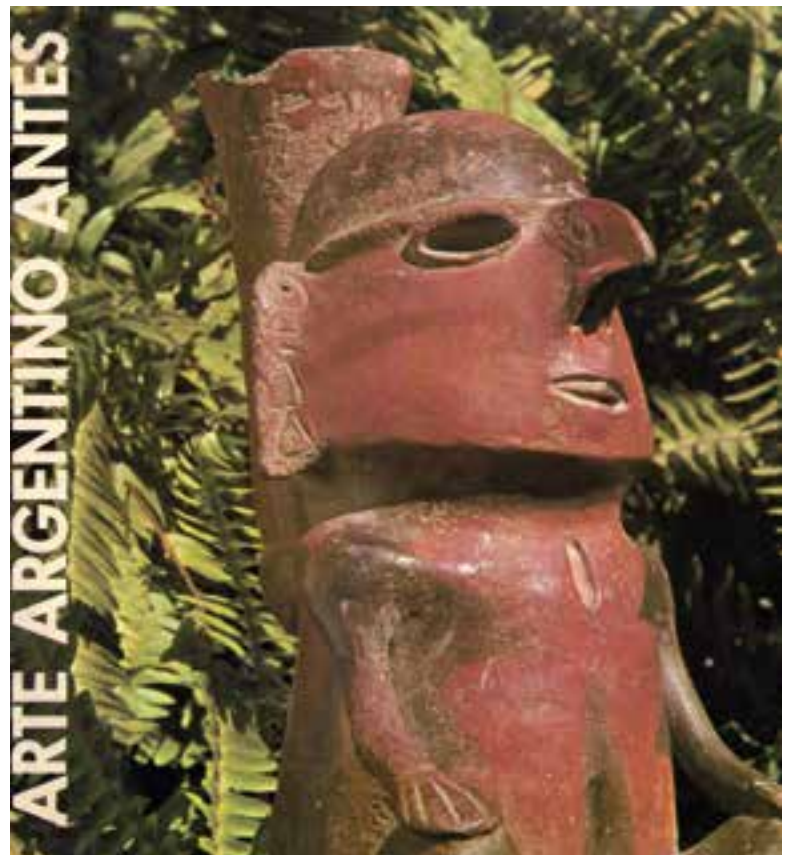
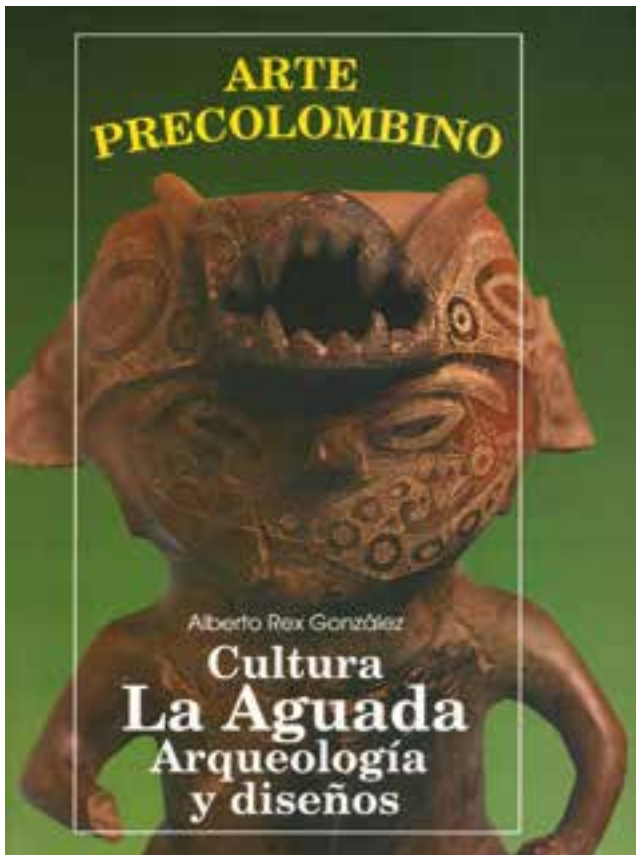
La realización de grandes exposiciones para todo público y el avance de la investigación científica sobre el pasado precolombino durante la década de 1970 favorecieron la construcción de una nueva mirada del pasado nacional, cada vez más alejada del relato de salvajes hacedores de malones y más cercana a las actuales nociones de diversidad cultural. Muchos museos del país comenzaron a revisar los criterios con los que exhibían las piezas y a actualizar sus propuestas. A comienzos de

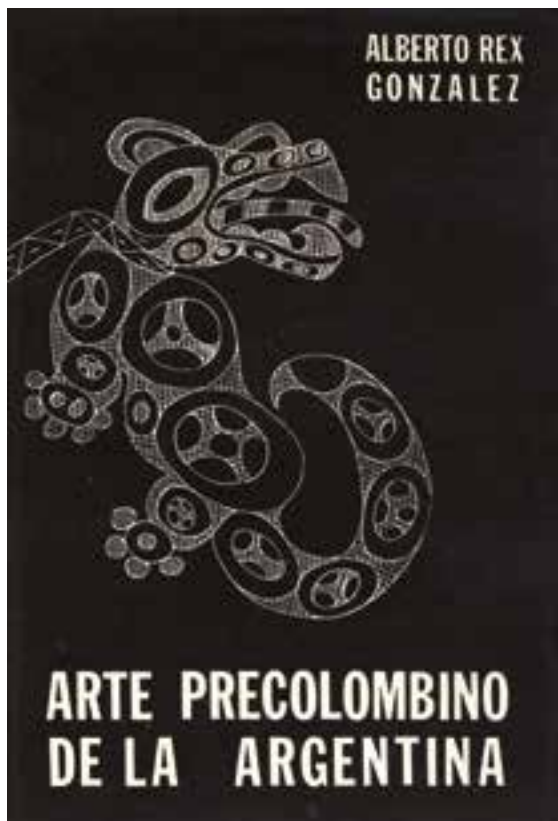
Izquierda. El libro más significativo de la producción tardía (1998) de Alberto Rex González, dedicado al estudio de La Aguada, cultura prehispánica del noroeste, combina una mirada estética y arqueológica.

Derecha. El libro de Giancarlo Puppo de 1979: la mirada del artista sobre objetos precolombinos considerados arte.

la década siguiente dos libros contribuyeron a cimentar la nueva imagen del pasado nacional. El más importante de ellos –quizá el más importante de su tipo en el siglo XX– fue *Arte precolombino de la Argentina*, publicado en 1977, cuyo autor fue –no casualmente– Alberto Rex González. Se trataba de un tomo de porte monumental, con la mejor calidad gráfica de su época, y excelentes dibujos y fotos. González cimentaba una postura ya establecida: quería alejarse del concepto de “arte primitivo”. Su escrito se enfocaba en el artesano que se destacaba entre sus pares y que creaba arte al poner su impronta en objetos, los que además bien podían ser estandarizados; en Europa nadie criticaba a William Morris cuando pedía a mitad del siglo XIX que la producción industrial se hiciera con creatividad y arte, anónima pero

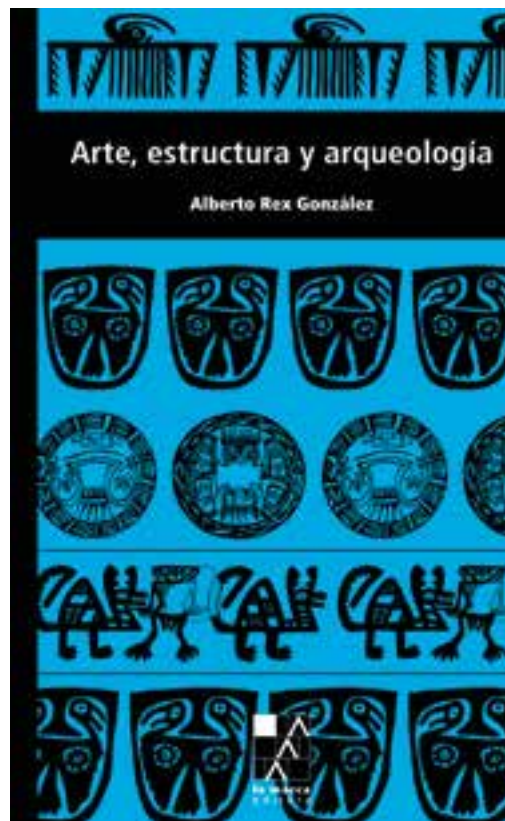
de alta artísticidad. A la vez, avanzaba sobre una nueva idea: “Dar a conocer estas piezas es recuperarlas” (González, 1980: 4). Para él los objetos tenían una historia inicial propia, la que cambiaba al quedar descontextualizados en los depósitos, generándose un nuevo contexto que agregaba un capítulo en esa historia; lo mismo sucedía al exhibirlos. “Somos nosotros, habitantes de este siglo, los que recuperamos esa vida cumplida, dándole un nuevo sentido independiente por completo de la función para la cual fue creada” (ibíd.: 4). Planteaba que los objetos precolombinos no tienen un único contexto sino que generan, y se generan en su entorno, nuevos sentidos y funciones. Y si bien cualquier disciplina puede estudiarlos y apreciarlos, ninguna tenía derecho a imponer un único significado, menos cuando se





desconoce el inicial. Desde su perspectiva, lo relevante era el diálogo que se establecía entre el objeto y quien lo observa, y propiciarlo era la función específica de los museos.

En 1982, y basada en el impacto producido por el libro de González, la Academia Nacional de Bellas Artes, que se había mantenido al margen de las discusiones sobre el valor estético de las piezas arqueológicas, inició una *Historia general del arte en la Argentina*. El primer tomo incluyó un artículo sobre el tema escrito por Julián Cáceres Freyre, el que si bien no se acercó al nivel de análisis y conocimiento de González, tuvo el mérito de ser de los primeros textos en que la Academia aceptó la incorporación de lo precolombino como arte. Más allá de los méritos y falencias de cada uno, el libro de González y el artículo de Cáceres dieron cuenta de un significativo cambio en la



aproximación a los materiales arqueológicos: las fotografías muestran las piezas aisladas, bien iluminadas, destacando sus cualidades plásticas y sin la obligada escala de referencia utilizada en los textos científicos. La visión artística de la arqueología había llegado.

En 1992 el Museo Nacional de Bellas Artes decidió exhibir la colección de arte precolombino del noroeste de Guido Di Tella, que había ingresado al patrimonio del Museo en la década anterior. En el catálogo a color que acompañó a la muestra se le hizo una entrevista somera al propietario de los doscientos cincuenta objetos que la componían (Canakis, 1992: 11). Interrogado sobre cómo había logrado reunir semejante conjunto, el coleccionista fue claro al confirmar que las piezas provenían de la compra de viejas colecciones. Según indicó, salvo una, las demás habían sido adquiridas

Izquierda. El inicio de una nueva etapa en el estudio del arte precolombino: uno de los libros más significativos de Alberto Rex González (1980).

Derecha. Esta obra de Alberto Rex González (2007, primera edición en 1974) es una aproximación estructuralista al análisis de las figuras duales y anatómicas en la arqueología argentina.

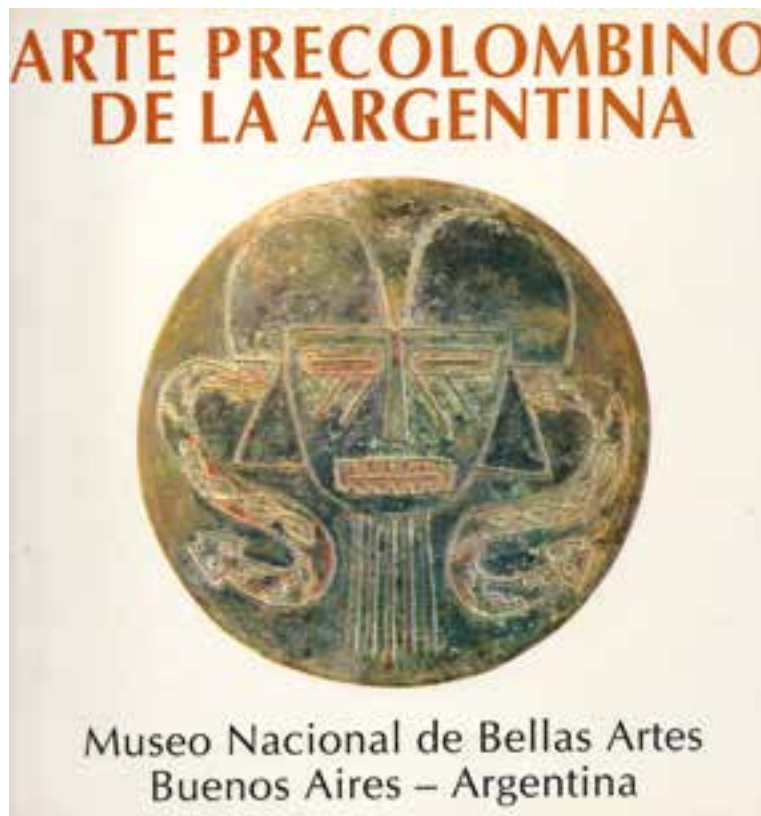
hacia medio siglo por su familia como resultado de lo que él llamó “el efecto desván”. En sus viajes por el país habían comprado objetos antiguos que distintas personas tenían arrumbados desde tiempos inmemoriales y a los que no les prestaban la menor atención.

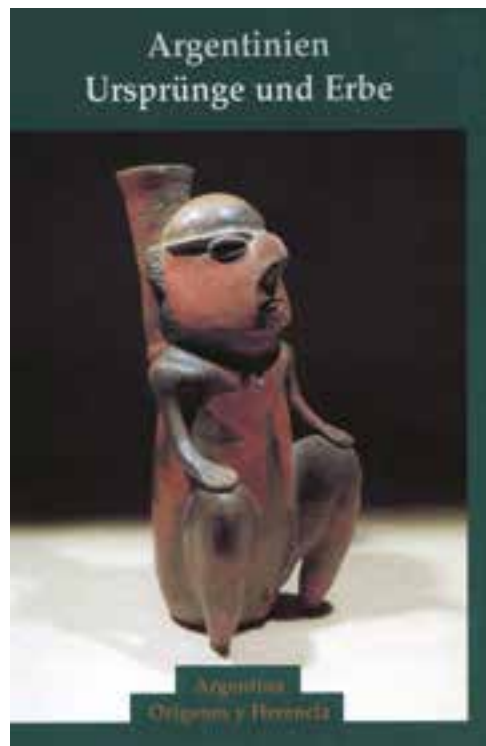
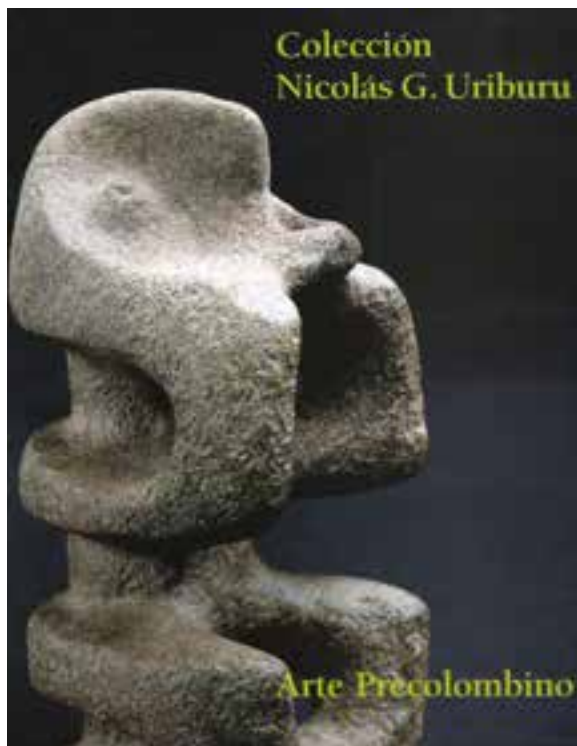
En 1994 el arqueólogo Rodolfo Raffino, quien durante años condujo el área de arqueología del Museo de La Plata, publicó un pequeño libro titulado *Expresiones artísticas indígenas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata* en el que indicaba que el arte comenzaba a ser considerado uno de los temas más importantes de la arqueología nacional. Parece que no casualmente en ese mismo año se llevó a cabo la exhibición *2.000 años de arte precolombino en la Argentina: las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*. En su organización trabajaron José Pérez Gollán, Alberto Rex Gon-

zález, Mónica Berón y otros investigadores del Museo Etnográfico. Irónicamente, sería de ese museo de donde años después surgirían críticas al concepto de arte precolombino y a la exhibición en museos de piezas de colecciones privadas. Pero entonces, para el Museo, la propuesta de González de unir arqueología y arte parecía haberse logrado. Los objetos prehispánicos debían ser un territorio compartido por investigadores de diversas disciplinas, visitantes e interesados y, aunque no hubieran sido creados para ser exhibidos y causar placer estético –algo que tampoco es posible descartar–, se entendía que podían ser apreciados desde esa perspectiva.

Antes de cerrar esta etapa, es bueno recordar el impacto internacional que causó la colección Di Tella al ser expuesta en 1996 entre otros en el Museo Arqueológico de Zagreb,

El reconocimiento de los objetos prehispánicos como obras de arte: exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, en 1992 (izquierda, catálogo), y en el Museo Etnográfico, Buenos Aires, en 2001 (derecha, folleto).





Izquierda. Libro-catálogo (1999) de la colección Nicolás García Uriburu exhibida en su museo privado, Buenos Aires.

Derecha. Catálogo de la muestra de la colección Guido Di Tella exhibida en 1996 en el Museo Arqueológico de Zagreb, Croacia, junto con obras de artistas contemporáneos.

Croacia, y en el etnográfico de Fráncfort, Alemania, bajo el título *Argentina: orígenes y herencia*, exhibida junto con obras de artistas como Elizabeth Aro, Oscar Páez, César Paternosto y Alejandro Puente. Nicolás García Uriburu publicó en 1999 un libro-catálogo de su colección, titulado *Arte precolombino*, con textos de Alberto Rex González y fotografías tomadas por Facundo de Zuviría de gran calidad estética.

También insoslayables resultan el libro de Alberto Rex González, *Arte precolombino: cultura La Aguada, arqueología y diseños*, de 1998, en el que exploró esta cultura arqueológica desde diversas miradas que incluían la del arte, y la exposición de 1999 del Museo Fernández Blanco de piezas de esa cultura provenientes de colecciones públicas y privadas.

En su libro, González pudo desplegar toda su sapiencia sobre ambas materias: arte y arqueología. Es una obra erudita, detallada, donde el autor destaca la importancia de estudiar

el arte de los pueblos originarios porque de otra forma se estaría “ignorando una faceta fundamental de la cultura y de la creación humana” (González, 1998: 183). Una de las grandes culturas de nuestro pasado era definida y analizada por el arte con un nivel de rigurosidad y detalle pocas veces visto, con una calidad gráfica importante y una colección de objetos reunidos en muchos años de investigación. No podemos dejar de mencionar el aporte de la mirada artística de Ana Montes, esposa de González, escultora de carrera y eximia cineasta, que aportó los dibujos que ilustran el libro.

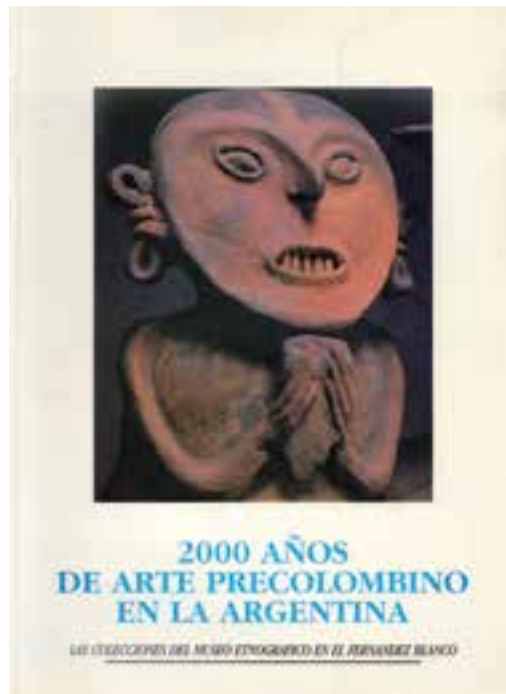
En 2000 la Academia Nacional de Bellas Artes volvería sobre el tema con la publicación de un volumen titulado *Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia*, con textos de críticos y especialistas en arte, artistas y arqueólogos. El cambio de milenio trajo una novedad auspiciosa: la inauguración en octubre de 2001 de la exposición *Abstracción: el paradigma amerindio*,

coproducida por el Palais des Beaux-Arts de Bruselas y el Institut Valencià d'Art Modern. El artista argentino César Paternosto fue designado comisario de la muestra. La exhibición reunió obras de arte precolombino junto con piezas de artistas como el mismo Paternosto, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Líbero Badii, Helmut Federle, Anni Albers y Lenore Tawney, entre otros, quienes en su búsqueda hacia la abstracción estudiaron las formas e imágenes de las culturas amerindias. El catálogo de la exposición reproduce los dos grupos de obras, antiguas y modernas, que ilustran los ensayos escritos por especialistas en arte.

Paralelamente a la multiplicación de estos eventos socialmente reconocidos, en las décadas de 1970 a 1990 se había polemizado sobre el coleccionismo y se lo hizo tanto en la política como en la intelectualidad, producto de la difusión de los textos de Michel Foucault (1968). Teóricos preocupados por las formas de ordenar las cosas empezaron a debatir so-

bre la acumulación de objetos como símbolos de la sociedad moderna y el control del pasado como afirmación del yo mediante la posesión (Hinsley, 1993: 105); incluso se discutió nuevamente acerca de si lo precolombino fue arte o artesanía (Bovisio, 2001). Los mismos temas iban y venían, modernizados, pero se repetían cada generación. Esos estudios y polémicas, muy serios, aunque pareciera un sinsentido construyeron el mito de que no hay derecho a ver los objetos de los pueblos originarios como productos artísticos y, si se lo hacía, debía ser de la manera que establecía la academia. No se entendía que la arqueología, como la historia del arte, son narrativas hechas desde el presente. Así, para algunos era mejor que triunfara la *no mirada* a que se vieran piezas fuera de los cánones establecidos de lo mítico-funerario-simbólico (Bovisio, 2013: 165), y ese fue uno de los motivos que hizo fracasar el proyecto presentado por Goretti de creación de un museo público de arte precolombino en

Las colecciones del Museo Etnográfico, Buenos Aires, expuestas en 1994 en un museo de arte y desde la perspectiva artística y la muestra sobre la cultura La Aguada, en 1999, que reunió objetos provenientes de instituciones públicas y de particulares.



2007, error hoy considerado como una regresión imposible de entender.

El final de las polémicas: el coleccionismo y la Ley Nacional de Patrimonio Arqueológico

A fines del siglo XX las piezas precolombinas argentinas habían logrado ocupar un espacio de reconocimiento en el contexto universal. Para esa época los libros sobre arte precolombino americano ya no dejaban de citar a la Argentina, rompiendo así un siglo de omisiones al respecto. Sin embargo, la década de 1990 vio nacer y desarrollarse otra polémica sobre la legitimidad de las colecciones privadas, lo que en lugar de encontrar la forma de avanzar generó enfrentamientos que, con frecuencia, parecían basarse en la repetición de argumentos ajenos y anticuados, a veces de quienes no conocen cómo otros países han resuelto el tema.

Hasta entrado el siglo XXI la legislación argentina no prohibía la posesión por parte de privados de objetos arqueológicos o de arte precolombino (como fuera que se los considerara), por lo que aún era habitual que sus propietarios –sobre todo en el interior del país, donde había numerosos pequeños conjuntos– los presentaran en exposiciones o prestaran para ser exhibidos en museos. Pero un movimiento gestado en Estados Unidos destinado a que sus museos dejaran de comprar piezas de otros países sin papeles adecuados y a intensificar la persecución a los traficantes de piezas arqueológicas se transformó aquí en un enfrentamiento entre los coleccionistas y la arqueología académica, lo que incorporó ribetes ideológicos. Como en otras oportunidades, se discutía de política disfrazada de cultura. Era lo establecido por Imbelloni medio siglo antes al centrar en los coleccionistas locales el eje del saqueo, en lugar de hacerlo en los saqueadores y el mercado.

La academia inició un duro ataque a los coleccionistas como presuntos responsables por los ancestrales saqueos de sitios arqueológicos y por comercializar sus objetos, incluso los que estaban en los museos desde hacía décadas. Esto era un error extendido, ya que como da cuenta la evidencia histórica muchos coleccionistas contribuyeron a la conservación de las piezas en el país y a su difusión a través de exposiciones y publicaciones, no quienes las comercializaban o las exportaban. No había un estudio serio del mercado deslindando responsabilidades; se construía un enemigo en la más simple lucha política que permitía obviar el sesgo principal: la ausencia de un Estado fuerte que se interesase genuinamente por conservar y difundir el patrimonio arqueológico. En este punto, cabe señalar que hacía décadas que casi ya no quedaban saqueadores dado que no había un mercado local, o los valores de estos objetos eran tan exiguos que no motivaban el saqueo con fines comerciales. Sí era cierto que algo se vendía, pero la mayoría de los sitios saqueados lo había sido hasta la década de 1970. Para el año 2000 lo vendido era lo encontrado en tareas agrícolas, en obras públicas sin control estatal o en roperos olvidados; las piezas casi no tenían valor económico. Tampoco existía un mercado internacional de piezas precolombinas argentinas a diferencia de las de origen mexicano o peruano, por ejemplo. Había quienes parecían no reconocer que la urbanización, la apertura de rutas, la construcción de represas y el desarrollo de grandes obras sin control eran factores de destrucción de los sitios y cementerios prehispánicos, muchísimo más severos que las posibles intervenciones ilícitas, pero eso no podía ser visto como enemigo, era necesario personificar en una escala controlable.

A su vez, el Estado, el que se desentendía de la preservación del patrimonio arqueológico-

gico en favor de la modernización, era el que financiaba los organismos de investigación, motivo por el cual los profesionales no parecían interesados en enfrentar a las autoridades responsables. Tanto es así que la ley 25.743 que prohíbe la propiedad privada de bienes arqueológicos no prevé penalidades por mal desempeño de los funcionarios responsables de los sitios arqueológicos, ni por la falta de conservación o mal manejo de los bienes.

El conflicto entre lo público y lo privado que se desarrollaba en el mundo político del momento alcanzó también al arte y se llegó a criticar que destacados artistas como Xul Solar, Julián García Núñez, César Paternosto, Alejandro Puente y Nicolás García Urriburu, entre otros, se hubieran inspirado en los rasgos culturales y motivos estéticos precolombinos para producir un arte moderno local. Eso podía haber sucedido, y en efecto sucedió en 1920 o 1930, si bien se pensaba que ya era un tema superado. Pero la falta de diálogo llegó a niveles insólitos y los enfrentamientos continuaron con opiniones cada vez más polarizadas, frustrando toda posibilidad de un intercambio positivo.

La llegada del nuevo siglo hizo evidente que era necesario un cambio que zanjara de alguna manera el debate. En 2003 se promulgó la citada ley 25.743 de protección del patrimonio arqueológico y paleontológico. Dicha norma planteó una solución que cruzaba lo establecido por la vieja ley 9.080 con nuevas consideraciones sobre la propiedad de los objetos, la tenencia, el traspaso, el registro y la concentración de las colecciones (Endere y Rolandi, 2007). Asimismo, buscó definir una política que –teóricamente– sería efectiva para disminuir el tráfico internacional de esos bienes. Los efectos y resultados de la ley fueron y son variados, ya que en su aplicación se mezclaron –como suele ocurrir– conflictos

de la política nacional con luchas de poder al interior de las instituciones. Por ejemplo, la mencionada propuesta de creación de un museo nacional de arte precolombino –impulsada por varios coleccionistas y mecenas, que ofrecían donar sus piezas y dinero– fue criticada por las instituciones arqueológicas y diversas autoridades del país, aunque por motivos contrapuestos, lo que finalmente llevó todo al fracaso (Schávelzon, 2007). Desde la arqueología se alegó que no era ético exhibir lo sacado de sus sitios de origen –proceso que, en sentido estricto, describe el origen de todas las colecciones arqueológicas del mundo, incluyendo las de los museos–, y que su exhibición como piezas de arte sin información contextual negaba su valor como evidencia del pasado. Es decir, rechazaban su propia historia; en el fondo y tras el disfraz progresista pedían el cierre de sus propias instituciones. En el mismo sentido, el ministro de Cultura del gobierno peronista de turno, Torcuato Di Tella, hermano del coleccionista Guido, también rechazó la propuesta aduciendo en cambio que no era necesario un museo público de ese tipo porque “los argentinos descendemos de los barcos y los indios fueron aniquilados en la conquista del desierto” (citado por Schávelzon, 2007), es decir, por considerar que no lo merecían los pueblos originarios, llegando a extremos increíbles de unirse quienes estaban firmemente enfrentados.

La puesta en marcha de la mencionada ley 25.743 coexistió con otro debate sin sentido: nuevamente Goretti como coleccionista fue atacado en nuestro país por instituciones y autoridades de cultura por haber fundado en 2004, en Montevideo, Uruguay, el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), una iniciativa conjunta con el gobierno de la ciudad de Montevideo. Había cedido su colección uruguaya de arte prehispánico a dicha institu-

ción pública, con lo que la crítica era absurda porque atañía al patrimonio de otro país.

La mirada estética del coleccionista seguía estando reñida con la que era funcional al mundo académico, pese a que en el continente esa divergencia había sido superada medio siglo antes. Se seguía discutiendo si esos objetos debían estar reservados a la arqueología académica o si podían acceder a ellos otras miradas y el gran público. Cualquier museo del mundo exhibe, por ejemplo, cuadros hechos para iglesias, conventos, o para los salones y cámaras reales, y a nadie se le ocurriría exigir que se los muestre en su contexto originario o, peor aún, que se niegue la posibilidad de ser apreciados desde una mirada estética (Ballart, 2012; Biasatti y Jofré, 2010). Nadie pediría que los cuadros que muestran a Cristo solo pudieran ser vistos por cristianos o que regresaran a las iglesias. A pesar de ello, varias instituciones científicas pretendieron legitimar una mirada excluyente estableciendo que las piezas prehispánicas entraban solo dentro del ámbito de estudio de una profesión. Cabe decir que los conceptos de público y privado son más sutiles de lo que se asume en esas polémicas. Por ejemplo un club de fútbol o una institución religiosa no son del Estado pero tampoco son de un individuo, son públicos pero no estatales. Es decir, lo público tiene múltiples variantes. Todos los museos tienen sociedades de amigos que los ayudan a financiarse y no son del Estado sino de quien se una. En esas discusiones faltó explorar alternativas: nuevamente la ideología tomó las riendas.

El siglo XXI vio cerrarse estas discusiones: ahora las colecciones en el país son estatales, públicas, sujetas a la admiración, a la reflexión, el estudio y la contemplación de todos, para abrir nuevas polémicas e ideas. Son y no son arte dependiendo de cómo lo miremos y para qué las usemos, no por ley sino

por su uso: investigar o apreciar. La nueva sala de arte prehispánico del Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurada en 2019, dio un paso adelante en la construcción de la memoria y la identidad. Pero nos preguntamos: ¿cuál memoria y cuál identidad?, eso es lo que hay que procesar ahora que la sala existe, es el desafío a la nueva generación porque ya se ha abierto el arte precolombino a la investigación, admiración, disfrute, y a la creación y recreación de nuevas formas de cultura.

Negarse a estos cambios es mantenerse en la anacronía o, peor aún, en la antidemocracia. ¿Quién demostró que un determinado objeto en particular no cumplió una función ornamental o estética en el pasado? ¿Y que si no la cumplía entonces no la puede cumplir hoy en otro contexto? Es probable que no fueran muchos de ellos, pero la evidencia del resto del continente no parece demostrarlo. Hoy sabemos sobre la existencia de artistas precolombinos –las grandes estelas y monumentos de los mayas estaban firmados por sus autores–, quienes se trasladaban largas distancias llevando un sistema de calcos prehechos de las imágenes. Y que también los poetas e historiadores aztecas firmaron sus escritos. Eso mostraba qué atrasadas estaban las polémicas acerca de la existencia o no de arte precolombino, cuando las cosas habían avanzado notablemente. Incluso hubo una corriente de pensamiento que creía justificar la no exhibición de estos objetos porque era obras que pertenecían a los pueblos originarios, negando a la nación (vale la pena recordar que la ley 25.743 de protección de patrimonio arqueológico no los menciona). La ley, al establecer que los bienes arqueológicos son públicos, concentró en el INAPL –un ente estatal– el rol del control de esa propiedad. No solo modificó la situación preexistente sino que también cerró la posibilidad de que, como muchos antropólogos indi-

caban, esos bienes fueran de las comunidades originarias. Cuando desde algunos museos ya se les habían regresado restos humanos a sus descendientes, el Estado determinaba su control absoluto sobre ellos sin dejar resquicio para que actúe la sociedad civil.

A pesar de declarar el monopolio estatal sobre los bienes, pero teniendo en cuenta la existencia previa de colecciones privadas, la ley sí permitió las donaciones a instituciones públicas. Esta posibilidad resultó determinante para completar la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y la consiguiente apertura de la Sala Permanente de Arte Prehispánico y Colonial. Su inauguración expuso el error de haber hecho fracasar la propuesta previa de un museo específico que conservara, estudiara, exhibiera y difundiera el arte precolombino de nuestro país. De haberse permitido su creación, estas piezas y muchas más habrían sido parte de su patrimonio. Hubo que recurrir a nuestro gran museo de arte para que las expresiones que nos legaron los pueblos originarios fueran consideradas también por su valor cultural y artístico.

La nueva presencia de los coleccionistas privados en la sociedad (2003-2018)

Hacer una historia de la conservación, difusión y exhibición de objetos arqueológicos implica comprender que sin los coleccionistas privados no existirían los museos, como sin alquimia no habría química, sin astrología no habría cosmografía y sin historia del arte no habría arqueología.

Los esfuerzos de algunos privados por fundar una institución pública orientada al arte precolombino fracasaron, pero estuvieron acompañados por una renovación en las exhibiciones y publicaciones, iniciativa que perduró y permitió un acceso masivo del gran público.

A partir de los primeros años de este siglo, la Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas (Fundación CEPPA), presidida por Goretti, inició una nueva manera de mostrar las colecciones públicas y privadas a través de publicaciones de una calidad antes no vista en el país, con fotografías profesionales que relevaban las colecciones de todos los grandes museos y gran parte de las particulares. Así, comenzó a editar libros –algunos bilingües castellano-inglés– que contribuyeron a la difusión en el país y el mundo del arte precolombino nacional, una tarea descuidada a diferencia de otros países latinoamericanos que venían produciendo publicaciones similares y con ese propósito. Las publicaciones mostraron que sus contenidos conciliaban arte con arqueología al ser tratados desde ambas perspectivas sin perder la vocación de llegar al gran público. Los autores eran arqueólogos que escribían para un público culto aunque no especializado, de manera tal de ampliar la audiencia. Los libros reprodujeron objetos antes no vistos, guardados en los depósitos de los museos públicos o conservados por coleccionistas privados renuentes a mostrarlos luego de la sanción de la ley 25.743.

La Fundación editó libros como *Bronces sin nombre* de Luis González o *El santuario incaico del nevado de Chuscha* de Juan Schobinger, ambos en 2004. En 2010 publicó dos libros más: *Herencia textil andina* de Ruth Corcuera, que permitió actualizar su renombrada publicación y agregarle la traducción al inglés, y *Arte textil incaico en los ofrendatorios de la alta cordillera andina* de Clara Abal. En 2012 apareció otro libro de Luis González, *Fuego de los dioses: los metales precolombinos del noroeste argentino*, escrito con Goretti.

La Fundación CEPPA también apuntó a la organización de exhibiciones públicas para difundir el arte precolombino. En 2006 financió una gran exposición en el Museo Fernández

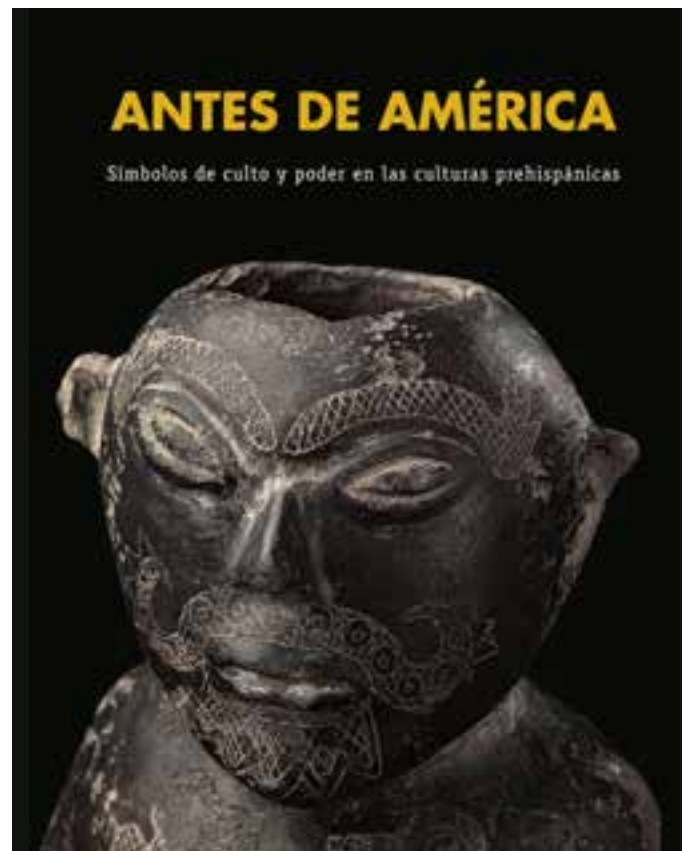
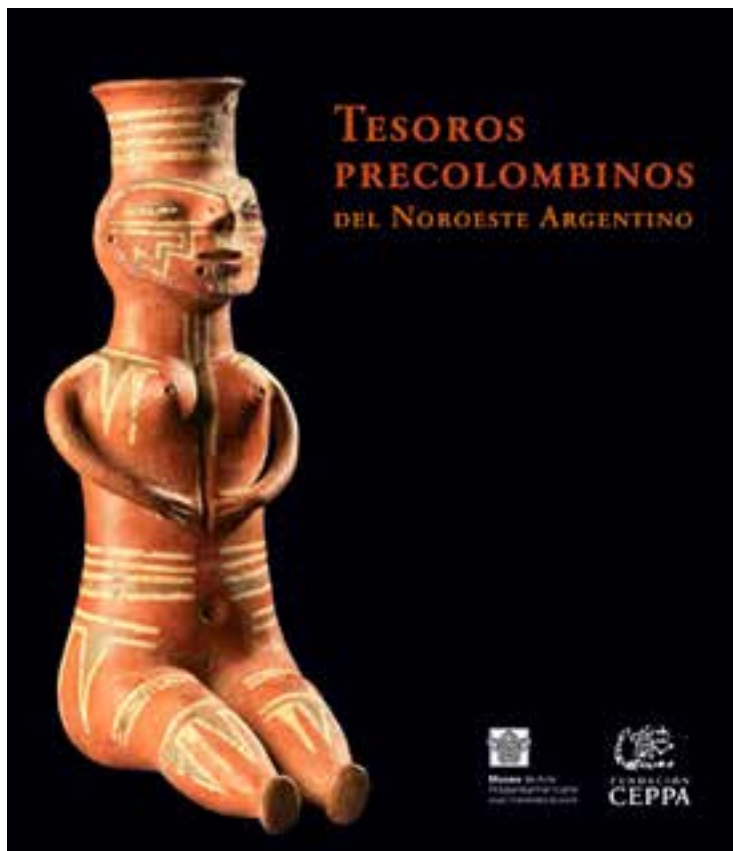
Blanco, *Tesoros precolombinos del noroeste argentino*, publicando también un libro-catálogo (Goretti, 2006). Esta exposición reunió por primera vez cerca de cuatrocientos objetos prehispánicos del noroeste argentino provenientes de doce museos públicos de cinco provincias, la ciudad de Buenos Aires y la nación. Muchos de ellos eran expuestos por primera vez y la gran mayoría nunca había salido de sus lugares de origen. Esa iniciativa impuso una nueva manera de mostrar los objetos a la escala que el país se merece –lo que pedía Alberto Rex González años antes–, y con la intervención de expertos tanto de arte como de arqueología. En 2007 fue el Estado el que tomó la iniciativa: el gobierno provincial de Salta organizó en el Centro Cultural América una exhibición de 195 objetos de la colección

Goretti, que tuvo la particularidad de hacer dialogar piezas prehispánicas del noroeste argentino con otras de los Andes centrales, de la misma colección. También se publicó un importante libro de esta muestra (Goretti, 2007).

Estas iniciativas mostraron que el apoyo de coleccionistas hacía posible generar eventos públicos vinculados con la arqueología y el arte prehispánico, y que la colaboración entre los privados, los profesionales y el Estado generaba resultados favorables para la comunidad, tal como funciona en todo el mundo. Estas exhibiciones, que combinaban calidad visual y rigor científico, acompañadas de grandes libros-catálogos, facilitaban la difusión de las culturas precolombinas a la vez que mostraban algo más que las piezas y su escueta descripción: avanzaban en su posible significado

Izquierda. Libro de la exposición de arte precolombino en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires (2006).

Derecha. Libro que acompañó la exhibición de la colección Goretti en la ciudad de Salta, Argentina (2007).





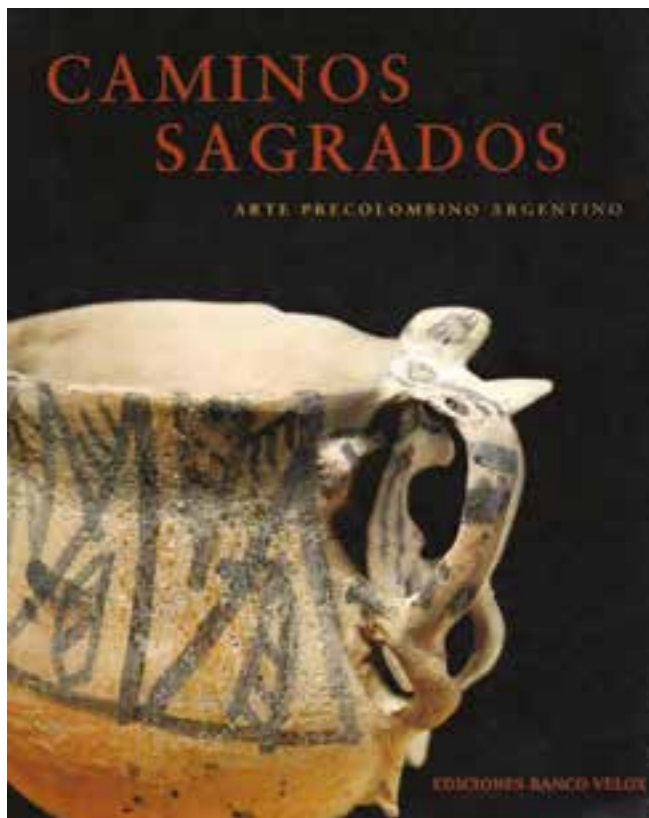
Los libros producidos por la Fundación CEPPA sobre culturas precolombinas renovaron la calidad de las publicaciones arqueológicas y desarrollaron nuevas formas de divulgación.

y su relación con la cosmovisión de los pueblos que las crearon. Otras dos fundaciones hicieron aportes en la misma dirección con exposiciones y publicaciones relevantes, como la Fundación Proa apoyada por Tenaris, del Grupo Techint, y Nicolás García Uriburu.

Ya en 1999 la Fundación Proa había organizado en su sede la exposición *Caminos sagrados: arte precolombino argentino*, y editado un libro-catálogo con el apoyo de Banco Velox (ampliado y reimpresso en 2006 con el título *Arte originario del siglo II a.C.-X d.C.*). La exhibición reunió la colección que el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto le había comprado a Francisco Hirsch en tiempos de Guido Di Tella como canciller, particularmente interesante por los metales prehispánicos. El catálogo incorporó la tendencia de integrar arte y arqueología: fotos a color de gran calidad ilustrando los textos de coleccionistas, especialistas en arte y arqueólogos, como Guido Di Tella, Irma Arestizábal, Alberto Rex González y José A. Pérez

Gollán. En 2005, la Fundación Proa organizó una nueva muestra pero con una innovación: expuso objetos arqueológicos e históricos de los siglos XI al XX de los pueblos del Chaco argentino junto con una selección de fotografías de los aborígenes de la región tomadas por Grete Stern a mediados del siglo XX. Los objetos provenían del Museo Etnográfico de Buenos Aires, las fotos de la colección Goretti y los textos eran de Pérez Gollán.

Por su parte, García Uriburu había creado una fundación y museo para mostrar al público su colección. El inmueble reunía en la planta baja los objetos prehispánicos mientras que en el piso de arriba estaba su taller, coexistiendo en un mismo lugar la colección y el sitio de trabajo de uno de los grandes artistas argentinos. Entre 2002 y 2004 la Fundación editó buenos folletos con estudios de piezas de su colección, entre otros: *Las placas Aguada del noroeste argentino* con textos de Luis González, Edgardo Cabanillas y Ricardo Montero; *Los rostros del pasado, el mundo secreto de la máscara* con un texto



Dos exposiciones organizadas por la Fundación Proa, Buenos Aires: una sobre la colección Hirsch adquirida por la Cancillería argentina (libro-catálogo) y otra que exhibió objetos de los siglos XI al XX de los pueblos del Chaco argentino junto con fotografías de los aborígenes de la región tomadas por Grete Stern a mediados del siglo XX (folleto).

de Carlos Mordo, e *Imágenes de la sociedad y la naturaleza entre los chané* con textos de Federico Bossert y Diego Villar.

Sin embargo, la creciente colaboración entre lo privado y el Estado no estuvo exenta de críticas. En Salta, en 2004, hubo un evento significativo y por ende polémico: la apertura por parte del gobierno de la provincia del Museo de Arqueología de Alta Montaña (MAAM), que conserva, investiga y exhibe los llamados *niños del Llullailloco*, los cuerpos momificados de tres niños del período incaico y su ajuar, uno de los hallazgos arqueológicos más trascendentes en nuestro país y de difusión mundial. Al mismo tiempo que abría, el MAAM recibió por donación de Goretti la momia incaica de Chuscha, con todo su ajuar –que estaba en manos de otro particular desde tiempo inmemorial y en pésimo estado de conservación–, que recuperó y

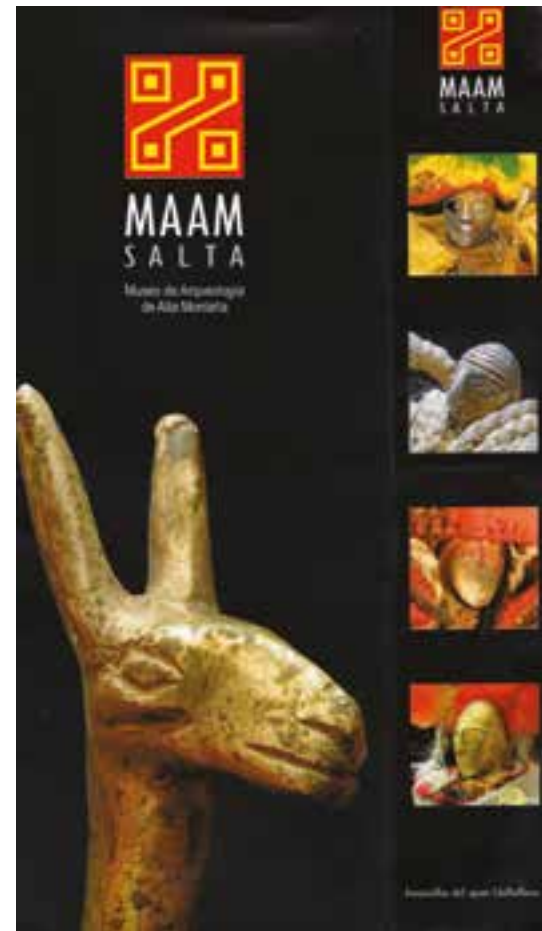
ahora se conserva y exhibe en una sala especialmente acondicionada. El dato relevante fue la manifiesta voluntad de las autoridades salteñas de trabajar en conjunto con el propósito de poner en valor y difundir ese patrimonio. Pero la exhibición de cuerpos humanos antiguos desencadenó polémicas, hoy ya terminadas al comprobarse el rol que juega dicho museo en el rescate y la promoción de las antiguas culturas del noroeste. Con esa iniciativa, la provincia de Salta se puso en la vanguardia de la musealización y la conservación arqueológica en el marco de la colaboración público-privado.

En 2005, el Museo Nacional de Bellas Artes había abierto su primera Sala Permanente de Arte Precolombino, con piezas de la colección Di Tella que ya eran de la institución. La exhibición, aunque reducida, tuvo un éxito resonante, pero nuevamente el conflicto surgido desde in-

Folleto del Museo de Arqueología de Alta Montaña (MAAM) de Salta, Argentina, inaugurado en 2004.

terpretaciones ideologizadas llevó a su clausura a pesar de haber sido anunciada como “permanente” por el propio Estado. Que un museo de esa envergadura tuviera que cerrar una sala por cuestiones ideológico-políticas fue una vergüenza con repercusión internacional. Algunos de los que impulsaron su clausura sostuvieron que todas las salas y museos arqueológicos del mundo debían cerrarse y los materiales de colección ser restituidos a sus *dueños originales*; no solo a las comunidades del presente sino también a las del pasado. Esas ideas no consideraban que muchos de los pueblos que produjeron estos objetos ya no existen, que ni siquiera hay certezas con respecto a su procedencia o filiación, y que sus hacedores simplemente se trasladaron, fueron invadidos o se integraron en otros pueblos. Los objetos que se hicieron hace dos mil años en el noroeste de lo que hoy es la Argentina ¿a quién pertenecen? ¿Los objetos incaicos traídos en aquellos tiempos son peruanos? No es lo mismo retornar a sus comunidades los restos de indígenas asesinados en la campaña del desierto que pretender devolver a un pueblo que ya no existe hace mil años un objeto de su cultura arqueológica.

Hubo que esperar varios años para que el arte prehispánico lograra pleno reconocimiento. En efecto, en 2019 el Museo Nacional de Bellas Artes abrió un nuevo espacio que denominó Sala Permanente de Arte Prehispánico y Colonial que exhibe una selección de piezas de la colección Goretti donada ese año (de más de 1.500 objetos), de la Di Tella que ya poseía (de aproximadamente 250 objetos) y unas pocas piezas de metal en préstamo que el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto adquirió a Hirsch. Esa sala se ubica al inicio del recorrido del Museo, lo que significó modificar el guión curatorial de la institución que antes partía con el arte europeo de la Baja Edad Media y el Renacimiento. Un cambio



imprescindible: ahora, el arte de “antes de América” forma parte del arte de los argentinos.

Por su parte, otras colecciones privadas tuvieron desenlaces similares: la de Julián Cáceres Freyre terminó entre Alemania y la Universidad Austral en Buenos Aires, y Sara García Urriburu, hija del mencionado artista, donó al Museo Histórico Nacional una parte de la colección arqueológica de su padre, quedando en la Fundación García Urriburu los objetos prehispánicos del noroeste y la Patagonia. A su muerte, las piezas etnográficas fueron vendidas libremente en remates sin que el Estado mostrase algún interés.

Finalmente algo es seguro: la época de las grandes colecciones privadas se acabó, al menos



Izquierda. Folleto de la primera Sala Permanente de Arte Precolombino en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, inaugurada en 2006 y cerrada poco tiempo después.

Derecha. Folleto fotográfico desplegable de la donación de Goretti al Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, entregado en 2019, en ocasión de la inauguración de la Sala Permanente de Arte Prehispánico y Colonial.

en la formación de nuevas. Habrá que ver cómo los museos seguirán ampliando sus colecciones sin la intervención de los donantes privados.

Los coleccionistas legaron a los argentinos los objetos que conservaron evitando su salida del país, y contribuyeron a diseminar la mirada estética de las culturas precolombinas y a difundir su valor patrimonial. Es cierto que fueron parte del mercado, pero este hubiera existido igual sin ellos. Y muchos colaboraron de manera decisiva a instalar la idea de que los pueblos antiguos produjeron piezas de arte, algo que la arqueología argentina demoró en reconocer por su visión disciplinar. En la actualidad, quienes visitan un museo arqueológico esperan hallar un tipo de contenido y quienes visitan uno de arte esperan encontrarse con otro. Se trata de apreciar y entender desde múltiples perspectivas los productos culturales de los diversos pueblos que a través del tiempo habitaron las regio-

nes del país. Éste es el resultado de más de un siglo de encuentros y desencuentros entre el Estado, la arqueología académica, el coleccionismo y el arte. Hoy se acepta la posibilidad de discutir interpretaciones, generar polémicas y saber que un mismo objeto puede ser apreciado desde diferentes perspectivas e intereses, todos legítimos, y tener varios significados porque todos componemos una nación intercultural.

Como una Biblia antigua: en la biblioteca es un ejemplo de tipografía, de encuadernación o de información mítica o histórica, y en una iglesia es una verdad revelada más allá de sus características morfológicas o de impresión. Sí, los objetos tienen cualidades que pueden ser interpretadas, leídas, apreciadas y discutidas de manera democrática por quien quiera acercarse a ellos. Por eso hay que exhibirlos, porque son de todos, y eso es producto de una historia que puede o no gustarnos, pero que ya pasó.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAL DE RUSSO, C. M. (2010), *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina: Aconcagua, Llullaillaco, Chusca*, Buenos Aires, Fundación CEPPA.
- ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES (1982), *Historia general del arte en la Argentina*, vol. I, Buenos Aires.
- ARENAS, P. y I. BAFFI (1991), “José Imbelloni: una lectura crítica”, *Runa*, vol. 20: 167-176.
- BALDASARRE, M. (2006), *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.
- BALLART, J. (2012), “De objeto a objeto de museo: la construcción de significados”, en J. Ferrer García y C. Vives-Ferrándiz Sánchez (eds.), *Construcciones y usos del pasado: patrimonio arqueológico, territorio y museo*, Museu de Prehistòria de València, pp. 99-113.
- BIASATTI, S. (2016), “Redes de coleccionismo en Argentina: objetos arqueológicos viajando en tren desde San Juan a Luján”, *Corpus. Archivos virtuales de alteridad americana*, vol. 6, N° 2. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1725>
- y C. JOFRÉ (2010), “Queremos que las cosas arqueológicas se queden aquí; representaciones sociales de la apropiación simbólica y material del pasado indígena en Rodeo”, en *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Mendoza, pp. 1443-1448.
- (2017), “De la iconografía precolombina al diseño moderno: el *Silabario de la decoración americana* de Ricardo Rojas”, *Estudios e Investigaciones*, N° 12: 44-57.
- BOMAN, E. (1922), “Samuel Alejandro Lafone Quevedo”, *Bulletin de la Société des Americanistes*, N° 14-15: 205-213.
- BOMAN, E. y H. GRESLEBIN (1923), *Alfarería draconiana*, Buenos Aires, Imprenta Ferrari.
- BOVISIO, M. (2001), “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”, *Caiana. Revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, N° 3, http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?page=articles/article_2.php&obj=130&vol=3
- (2013), “¿Cuándo estamos frente a una obra de arte, una pieza arqueológica o un artefacto etnográfico?”, III Congreso Internacional de Artes en Cruce “Los espacios de la memoria”, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria.
- BRUCH, C. y F. OUTES (1910), *Los aborígenes de la República Argentina*, Buenos Aires, Estrada.
- BRUGHETTI, R. (1963), *El arte precolombino*, Buenos Aires, Columba.
- (1965), *Historia del arte en la Argentina*, Ciudad de México, Pormaca.
- CABELLO CARO, P. (2008), *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- CÁCERES FREYRE, J. (1982), “Arte precolombino de la Argentina”, en Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, vol. I, pp. 19-35.
- CANAKIS, A. (1992), “Cómo se formó la colección Di Tella”, en *Arte precolombino de la Argentina*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 11-13.
- CHIAPPELLI, F. (ed.) (1976), *First Images of America*, Austin, University of California Press.
- CORCUERA, R. (2010), *Herencia textil andina*, Buenos Aires, Fundación CEPPA.
- DEBENEDETTI, S. (1931), *Ars Americana: l'ancienne civilisation Barreales, La Ciénaga et La Aguada*, París, Van Ovest.
- DÍAZ-ANDREU, M. (1999), “Nacionalismo y arqueología: del Viejo al Nuevo Mundo”, *Revista do Museu de arqueología e etnología*, supl. 3: 161-180.
- ENDERE, M. L. y D. ROLANDI (2007), “Legislación y gestión del patrimonio arqueológico:

- breve reseña de lo acontecido en los últimos setenta años”, *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, N° 32: 33-54.
- FARRO, M. (2008a), “Historia de las colecciones en el Museo de La Plata, 1884-1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del siglo XIX”, tesis doctoral, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/4403>
- (2008b), “Redes y medios de transporte en el desarrollo de expediciones científicas en Argentina, 1850-1910”, *Manguinhos*, 15 (3): 679-696.
- (2009), *La formación del Museo de La Plata: coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria.
- FERNÁNDEZ, J. (1982), *Historia de la arqueología argentina*, Mendoza, Asociación Cuyana de Antropología.
- FEBST, C. (1985), “México and South America in the European Wunderkammer”, en O. Impy y A. Macgregor (eds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, pp. 237-244.
- FONTÁN, M. (2005), *Oswald Menghin: ciencia y nazismo*, Buenos Aires, Fundación Memoria del Holocausto.
- FRI, P. e Y. FRI OVÁ (2012), *Boggiani y el Gran Chaco, una aventura del siglo XIX*, Buenos Aires, Museo Fernández Blanco.
- FOUCAULT, M. (1968), *Las palabras y las cosas*, Ciudad de México, Siglo XXI.
- GARCÍA URIBURU, N. (1999), *Arte precolombino: colección Nicolás G. Uriburu*, Buenos Aires.
- GLUZMAN, G. (2018), “La colección Zavaleta y su traslado al Field Museum de Chicago: una aproximación desde la vida social de los objetos”, *Arqueología*, vol. 24, N° 2: 67-86.
- GONZÁLEZ, A. R. (1974), *Arte, estructura y arqueología*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1977), *Arte precolombino de la Argentina: introducción a su historia cultural*, Buenos Aires, Filmediciones Valero.
- (1998), *Arte precolombino: cultura La Aguada, arqueología y diseños*, Buenos Aires, Filmediciones Valero.
- (1999), *Colección Nicolás G. Uriburu*, Buenos Aires, Fundación García Uriburu.
- GONZÁLEZ, A. R. y J. A. PÉREZ GOLLÁN (1971), *Primeras culturas argentinas*, Buenos Aires, Filmediciones Valero.
- GONZÁLEZ, L. R. (2004), *Bronces sin nombre: la metalurgia prehispánica en el norte argentino*, Buenos Aires, Fundación CEPPA.
- GONZÁLEZ, L. R. y M. GORETTI (2012), *Fuego de los dioses: los metales precolombinos del noroeste argentino*, Buenos Aires, Fundación CEPPA.
- GORETTI, M. (ed.) (2006), *Tesoros precolombinos del noroeste argentino*, Buenos Aires, Fundación CEPPA.
- (2007), *Antes de América: símbolos de culto y poder en las culturas prehispánicas*, Buenos Aires, Fundación CEPPA.
- GRAN-AYMERTCI, E. (2001), *El nacimiento de la arqueología moderna, 1798-1945*, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GUIDO, Á. (1946), *Redescubrimiento de América en el arte*, Universidad Nacional de Rosario.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (1999), “Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo”, *Goya*, N° 273: 353-360.
- HEIKAMP, D. (1972), *México and the Medici*, Florencia, Edam.
- (1976), “American objects in Italian collections of the Renaissance and Baroque: A Survey”, en *First Images of America*, University of California, pp. 455-482.

- HINSLEY, C. (1993), "In search of the New World Classical", en *Collecting the Pre-Columbian Past*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 105-121.
- IMPEY, O. y A. MAGGREGOR (1985), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, Oxford, Clarendon Press.
- JENSEN, O. W. (2012), *Histories of Archaeological Practices*, Estocolmo, The National Historical Museum.
- JIMÉNEZ NÚÑEZ, A. (1964), "Monumentos prehistóricos de Salta, Argentina, en una relación del siglo XIII", en *Homenaje a Fernando Márquez Miranda*, Madrid, Seminario de Antropología Americana, Universidad de Madrid, pp. 216-220.
- JUEL-JENSEN, B. (1992), "Museum Clauysum or Bibliotheca Abscondita, some thoughts on curiosity cabinets and imaginary books", *Journal of the History of Collections*, vol. 4, N° 1: 127-140.
- KUBLER, G. (1962), *The Art and Architecture of Ancient America*, Harmondsworth, Penguin Books.
- LAHITTE, H. (1970), *Arte y arqueología: el análisis documental sobre piezas de la cultura santamariana*, Olavarría, Museo Dámaso Arce.
- LAURIÈRE, C. (2012), "Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: el caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre 1928-1940", *Revista de Indias*, vol. 72, N° 254: 35-66.
- LEGUIZAMÓN PONDAL, G. y A. GELLY CANTILO (1924), *Viracocha, cuadernos decorativos americanos*, Buenos Aires, C. Berger.
- LUGLI, A. (1998), *Naturalia et Mirabilia: Les cabinets de curiosités en Europe*, París, A. Biro.
- MAURIÈS, P. (2019), *Cabinet of Curiosities*, Nueva York, Thames & Hudson.
- MARTÍNEZ, A., C. TABOADA y A. AUAT (2003), *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía: arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero, 1920-1940*, Universidad Católica de Santiago del Estero.
- NADAL MORA, V. (1935), *Manual de arte ornamental americano autóctono*, Buenos Aires.
- NASTRI, J. (2004), "La arqueología argentina y la primacía del objeto", en G. Politis y R. Peretti (eds.), *Teoría arqueológica en América del Sur*, Olavarría, Incuapa, pp. 213-231.
- OUTES, F. (1935), *El arte de los aborígenes de Santa Fe*, Buenos Aires, Amigos del Arte.
- PACHECO, M. (coord.) (2008), *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Malba.
- PASQUALI, R. y E. TONNI (2008), "Los hallazgos de mamíferos fósiles durante el período colonial en el actual territorio de la Argentina", *Serie Correlación Geológica*, N° 24: 35-42.
- PATERNOSTO, C. (1989), *Piedra abstracta*, Ciudad de México, FCE.
- PEGORARO, A. (2005), "Instrucciones y colecciones en viaje: redes de recolección entre el Museo Etnográfico y los Territorios Nacionales", en *Anuario de Estudios en Antropología Social*, CAS-IDES, pp. 49-64.
- PODGORNY, I. y M. LOPES (2008), *El desierto en una vitrina: museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*, Ciudad de México, Limusa.
- PUPPO, G. (1979), *Arte argentino antes*, Buenos Aires, Hualfín.
- QUIROGA, A. (1893), *Calchaquí: epopeya en las cumbres*, Buenos Aires.
- (1901), "Arqueología argentina (entrevista a A. Quiroga)", *La Ilustración Sudamericana*, N° 216: 382-384.
- RAFFINO, R. (1994), *Expresiones artísticas indígenas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata*, La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco Pascasio Moreno.
- RIVIÈRE, G.-H. y A. MÉTRAUX (eds.) (1928), *Les arts anciens de l'Amérique*, París, G. Van Oest.
- SCHÁVELZON, D. (1988), *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, Ciudad de México, FCE.

- (2007), “El fracaso del museo argentino de arte precolombino, o sea, el museo que no pudo ser: historia de la polémica Goretti-Di Tella”, en E. Olmedo y F. Rivero (eds.), *Debates actuales en arqueología y etnohistoria*, Universidad Nacional de Río Cuarto, pp. 53-72.
- (2008), *Mejor olvidar: la conservación del patrimonio cultural argentino*, Buenos Aires, De los Cuatro Vientos.
- (2013), *Héctor Greslebin, una búsqueda americana*, Buenos Aires, Aspha.
- SCHÁVELZON, D. y J. TOMASI (2005), *La imagen de América: los dibujos de arqueología americana de Francisco Mujica Diez de Bonilla*, Buenos Aires, FAMSI-Fundación CEPPA.
- SCHÁVELZON, D. y F. ZORZI (2014), “Arqueología afro-argentina: un caso de miopía racista en el mundo académico al inicio del siglo XX”, *Revista de Estudios Panafricanos*, vol. 7, N° 7: 93-107.
- SCHELPELERN, H. D. (1990), “The Museum Wormianum Reconstructes: A note on the illustration of 1651”, *Journal of the History of Collections*, vol. 1, N° 1: 81-85.
- SCHNAPP, A. (1997), *The Discovery of the Past: The origins of archaeology*, Nueva York, Harry Abrams.
- SCHOBINGER, J. (2004), *El santuario incaico del Nevado de Chuscha*, Buenos Aires, Fundación CEPPA.
- SEMPÉ, C. (1987), “La colección Benjamín Muniz Barreto del Museo de La Plata”, *Novedades del Museo de La Plata*, vol. 1, N° 11: 1-8.
- SERRANO, A. (1943), *El arte decorativo de los diaguitas*, Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore Dr. Pablo Cabrera, Universidad Nacional de Córdoba.
- (1953), *Consideraciones sobre el arte y la cronología en la región diaguita*, Rosario, Editorial del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional del Litoral.
- (1958), *La etnografía antigua de Santiago del Estero y la llamada civilización chaco-santiagueña*, Paraná, Fredassi Hnos.
- SKLENAR, K. (1983), *Archaeology in Central Europe: The first 500 years*, Nueva York, St. Martin Press.
- SOLÁ, M. (1936), *Historia del arte precolombiano*, Barcelona, Labor.
- SPINDEN, H. (1957), *A Study of Maya Art: Subject matter and historical development*, Indian Hills, The Falcon’s Wing Press.
- STERN, G. (1961), *Cultura diaguita: el Museo Adán Quiroga*, Catamarca, Museo Adán Quiroga.
- STERN, G. y H. CÓPPOLA (fotografías) y F. MÁRQUEZ MIRANDA (textos) (1943), *Huacos: cultura Chancay*, Buenos Aires, Ediciones La Llanura.
- TORRES, L. M. (1922), “El Dr. Samuel A. Lafone Quevedo: noticia biobibliográfica”, *Anales del Museo de La Plata*, año XXV: 1-24.
- TREVOR-ROPER, H. (1970), *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, Norwich, Jarrold & Sons.
- WAGNER, E. R. y D. L. WAGNER (1934), *La civilización chaco-santiagueña y sus correlaciones con las del Viejo y Nuevo Mundo*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina.
- WEDDIGEN, T. (2020), “Wölfflin in the Hispanic world”, en T. Weddigen y E. Levy (eds.), *The Global Reception of Heinrich Wölfflin’s Principles of art history*, Londres, National Gallery of Art, pp. 69-108.
- WILLEY, G. y J. SABLORFF (1974), *A History of American Archaeology*, San Francisco, W. H. Freeman & Co.
- WILLIAMS, E. (2018), “Art and artifact at the Trocadéro, «Ars Americana» and the primitivist revolution”, en G. Stocking (ed.), *Objects and Others: Essays on museum and material culture*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 144-146.
- WESTHEIM, P. (1940), *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Ciudad de México, FCE.
- WORRINGER, W. (1983), *Abstracción y naturaleza*, Ciudad de México, FCE.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE ARTE PRECOLOMBINO CITADAS

- 1935 *El arte de los aborígenes de Santa Fe*, Amigos del Arte, exposición realizada en el Museo Etnográfico, Buenos Aires.
- 1963 *Argentina: arte antes de la historia*, VII Bienal de Arte Moderno de San Pablo.
- 1963 *El arte antes de la conquista*, Instituto Di Tella, Buenos Aires.
- 1966 *Primeras culturas argentinas: piedras, cerámicas y metales prehistóricos*, Instituto Di Tella, Buenos Aires.
- 1969 *Petroglifos de Salta*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 1969 *América 2000: el hombre americano*, Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1970 *Muestra de arte de América precolombina*, Museo Julio Marc, Rosario.
- 1970 *Veinte siglos de arte americano*, Ronald Lambert Art Gallery, Buenos Aires.
- 1971 *Arte precolombino andino*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 1971 *Oro del Perú*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires.
- 1980 *Arte primitivo de América y otros pueblos*, Dirección General de Cultura, Tucumán.
- 1986 *Encuentro de culturas: exposición internacional de arte americano*, Secretaría de Cultura, Salta.
- 1992 *Arte precolombino de la Argentina*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 1994 *2.000 años de arte precolombino en la Argentina: las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*, Buenos Aires.
- 1996 *Argentinien: Ursprunge und Erbe*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Museum für Volkerkunde, Berlín.
- 1996 *Argentina: orígenes y herencia*, Museo Arqueológico de Zagreb.
- 1999 *Caminos sagrados: colección de la Cancillería*, Fundación Proa-Banco Velox, Buenos Aires.
- 1999 *La Aguada, un jalón en la arqueología y el arte del NOA, 800 años antes de la conquista*, Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco, Buenos Aires.
- 1999 *Arqueología en Córdoba: pensamiento y práctica*, Museo de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba.
- 2001 *De la puna al Chaco: una historia precolombina*, Museo Etnográfico, Buenos Aires.
- 2001 *Abstracción: el paradigma amerindio*, Palais des Beaux-Arts de Bruselas-Institut Valencià d'Art Moderno, Valencia.
- 2004 Folleto del Museo de Arqueología de Alta Montaña (MAAM), Salta.
- 2005 *Culturas del Gran Chaco en las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires y en las fotografías de Grete Stern en la colección Matteo Goretti*, Fundación Proa, Buenos Aires.
- 2006 *Arte originario del siglo II a.C.-X d.C.*, Fundación Proa, Buenos Aires.
- 2006 Folleto de la inauguración de la Sala Permanente de Arte Prehispánico, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 2019 Folleto fotográfico desplegable de la donación de la colección Goretti, entregado en la inauguración de la Sala Permanente de Arte Prehispánico y Colonial, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.