

Cuadernos de Historia del Arte



1961 - Boceto de José Bermúdez para concurso Mural Galería Tonsa

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

*Cuadernos de Historia
del Arte*

Mendoza, Argentina
2012

22



Cuadernos de Historia del Arte

Instituto de Historia del Arte

Emilce Nieves Sosa
Directora

Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de Edifyl.
Consejo Editor del Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo

Compilador:
SOSA, Emilce Nieves

Autor/es: RAMÍREZ, Ana María; SEVILLA, Ariel, Godoy, Julia.

Compilado por Emilce Nieves SOSA - Mendoza: Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo,

Año: 2012

Frecuencia: anual

Nº 22

Fecha de inicio: 1961
Fecha última publicación 2011

ISSN: 0070-1688

1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2.
Historia de la Cultura.

I. Sosa, Emilce Nieves, comp.

Título: Cuadernos de Historia del Arte

Ilustraciones

Tapa: 1961- Boceto de José Bermúdez para
Concurso mural Galería Tonsa

CHA o Cuad. hist. Arte

Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica



Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras Secretaría de
Ciencia Técnica y Posgrado - Instituto de Historia del Arte

Suscripciones y correspondencia

Calle y Número
Estado / Provincia / Departamento
Código Postal
Teléfono
E-mail
web

Centro Universitario
Mendoza – Ciudad Capital
M5502JMA
(54 261) 4135000 interno 2251
iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar / iharte@ffyl.uncu.edu.ar
<https://www.historiadelarteffyl.com/> / <http://ffyl.uncuyo.edu.ar/instituto-de-historia-del-arte>

DIRECTOR y EDITOR CIENTÍFICO:

- Dra. Emilce N. SOSA (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

CO-DIRECTOR y CO-EDITOR CIENTÍFICO:

- Dr. Adolfo O. CUETO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

- Lic. Pablo CHIAVAZZA, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

COORDINACIÓN

- Prof y Lic. Ana RAMÍREZ

REVISOR DE TEXTOS CIENTÍFICOS:

- Prof. Andrea LEONFORTE (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

- D.G. Clara Luz MUNIZ, ARCA - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Índice

- Ana María Ramírez:

El movimiento antropofágico, p. 15.

- Ariel Sevilla:

*Gregorio Torres: otro perfecto NN para la historia nacional,
p. 37.*

- Julia Godoy:

*Visibilidad, vinculación e identidad del patrimonio universitario,
p. 83.*

Nuestra Memoria

Emilce Nieves Sosa
Dirección Editorial

EL Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo. A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del Arte*. Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material

Emilce N. Sosa

artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Herberto HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

Ana María Ramírez

El Movimiento Antropofágico

Resumen

Durante las primeras décadas del siglo XX surgieron los denominados movimientos vanguardistas en América, aunque la mayoría contaba con el conocimiento y la influencia de los movimientos europeos, tuvieron características y estilos propios, vinculados a la situación política y el desarrollo cultural y económico de la región. El modernismo brasilero es un claro ejemplo, el cual alcanzó su mayor importancia a partir de la publicación del Manifiesto Antropófago, donde se elaboraron los principios de independencia y búsqueda de identidad cultural de numerosos artistas e intelectuales del país. En el siguiente trabajo nos interesa delinear un análisis sobre el Movimiento Modernista, en especial el Movimiento Antropofágico, para luego introducirnos en los nuevos planteos, lineamientos, abordajes y redefiniciones conceptuales que aparecen en su manifiesto, teniendo en cuenta, sus alcances en la esfera cultural latinoamericana.

Palabras claves

Vanguardias Modernismo Brasileiro Movimiento Antropofágico

Abstract

During the first decades of the twentieth century the so-called avant-garde movements in America emerged, although most had the knowledge and influence of European movements, had their own

Ana María Ramírez

characteristics and styles, linked to the political situation and the cultural and economic development of the region. Brazilian modernism is a clear example, which reached its greatest importance after the publication of the Manifesto Anthropophagous, which developed the principles of independence and search for cultural identity of many artists and intellectuals in the country. In the following work we are interested in delineating an analysis on the Modernist Movement, especially the Anthropophagic Movement, to then introduce us to the new approaches, guidelines, approaches and conceptual redefinitions that appear in its manifesto, taking into account its scope in the cultural sphere Latin American

Keywords

Vanguards Movement Anthropophagic Brazilian Modernism

Las vanguardias europeas de principios del siglo XX, tales como el Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Dadaísmo, Constructivismo, etc., hicieron su entrada en América en la década de 1920. Estos movimientos se transformaron en instrumentos de expresión, adaptándose a los artistas latinos y adquiriendo características particulares, propias de la región y del momento político de cada país. Para la autora Dawn Ades:

“Los diferentes grupos y movimientos que representaban la vanguardia se anunciaban, lo mismo que sus contrapartes europeos, por medio de manifiestos y revistas, exposiciones y conferencias. Entre las más importantes de estas revistas hemos de citar Klaxon (1922) y la Revista Antropofagia (1928) en São Paulo, Actual y El Machete (1924) en México, Martín Fierro (1924) en Buenos Aires y Amauta (1926) en Perú”¹.

Existieron diferencias sustanciales entre las publicaciones mencionadas, algunas buscaban la vinculación del arte con

¹Ades, Dawn, *Arte en Iberoamérica*, España, Ministerio de Cultura, Quinto Centenario, 1989, p. 125.

la política o el arte con la revolución y otras, en cambio, bregaban por un arte autónomo.

En mayo de 1928 hace su aparición la *Revista Antropofagia*, caracterizada por sus tonos irónicos y su lenguaje humorístico, en donde se mezclaban la influencia europea, propia del estudio de las vanguardias, con la cultura latina, sobre todo brasilera.

En su primer número se publicó el denominado *Manifiesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade, poeta, ensayista, dramaturgo y uno de los principales representantes del modernismo brasilero. En dicho manifiesto aparecen contenidos distintos temas que fueron las bases de un nuevo movimiento cultural, el *Antropofágico*, el cual buscó analizar la dependencia de Brasil, en cuanto al sometimiento político y cultural del país.

El escrito recurre a numerosas teorías y tradiciones culturales, como el pensamiento de Karl Marx y Sigmund Freud, además de la liberación del elemento primitivo en el hombre, propuesta por escritores de la corriente surrealista, como André Breton; el *Manifeste Cannibale* escrito por

Francis Picabia en 1920 y las cuestiones en torno de lo salvaje discutidas por el filósofo Jean-Jacques Rousseau y el estado de naturaleza del hombre en Thomas Hobbes.

A esto se sumó también la influencia de las culturas caníbales y antropofágicas de los nativos en Brasil.

El modernismo brasileiro alcanzó su mayor importancia a partir de la publicación del *Manifiesto Antropófago*, donde se elaboraron los principios de independencia y búsqueda de identidad cultural de numerosos artistas e intelectuales del país, para lo cual tomaron como punto de partida: la historia latinoamericana.

Los intelectuales antropófagos se inspiraron en el canibalismo de los indios Tupí, que consistía en comerse a sus enemigos para apoderarse de su fuerza y atributos. De este modo podemos traducir lo siguiente, los artistas devorarían la cultura europea, dando lugar a un producto cultural nuevo, tomando elementos externos para resignificarlos y hacerlos propios.

Se rompe así con una tradición de sometimiento e imposición. De ahí uno de los pasajes más trascendentes del manifiesto *Tupi, or not tupí that is the question*, es decir

Ana María Ramírez

entre los tupí el canibalismo fue el rito constitutivo por medio del cual se apropiaron del poder del enemigo. La cultura nacional se formaría en el acto de deglutir lo extranjero, y así asimilar y adueñarse de la experiencia foránea y reinventarla en términos propios. Por ejemplo, es lo que hace Oswald de Andrade al tomar un pasaje de Hamlet para dar nacimiento al principal lema del movimiento, demostrando así como funciona la lógica de la práctica antropofágica.

Nos interesa en el siguiente escrito delinear un análisis sobre el Movimiento Modernista, en especial el *Movimiento Antropofágico*, y luego introducimos de lleno en los nuevos planteos, lineamientos, abordajes y redefiniciones conceptuales que aparecen en su manifiesto, teniendo en cuenta, sus alcances en la esfera cultural latinoamericana.

El Movimiento Modernista

El crecimiento de la ciudad brasilera de São Paulo fue directamente proporcional a la cantidad de artistas que expusieron en ella durante las primeras dos décadas del

siglo XX. El aceleramiento urbano e industrial se vio acompañado del gran número de inmigrantes que llegaron al país y al resto de Latinoamérica en dicho período.

En este contexto aparece un movimiento de renovación artística, opuesto a la vorágine urbana y al cosmopolitismo de la ciudad y caracterizado por ser un arte no académico².

Este fue el objetivo planteado por algunos de sus principales representantes, como es el caso de Oswald de Andrade que junto a Mario de Andrade escribieron en 1913 un texto donde impulsaban un arte nacional en contraposición a las corrientes europeas importadas.

Por su parte, el artista Emiliano Di Cavalcanti³ fue el promotor de una serie de actividades que permitieron

² Es decir que rompe o se aleja de las normas “clásicas” que impone la Academia de Arte y se define, en cambio, por sus aires de renovación.

³ Comenzó su carrera a los diecisiete años publicando caricaturas en revistas cariocas. En 1917 realizó su primera muestra individual. En 1922 participó de la *Semana de Arte Moderno*, posteriormente, como la mayoría de los artistas de su generación, viajó a París y conoció al círculo intelectual de la vanguardia europea. En 1925 regresó a Brasil y participó en el Club de los Artistas Modernos, en el Salón Revolucionario y en el Salón de Mayo, que marcaron la incursión de los modernistas en las exposiciones oficiales y académicas. En este periodo comenzó a realizar ilustraciones de libros, diseños de joyería y escenografías para teatro; también realizó murales y decoró espacios públicos. En 1935, debió abandonar su país por problemas con el

mostrar el nuevo rumbo que estaba tomando el arte, la música y la literatura, entre otras expresiones, las cuales actuaron como el antecedente de la denominada *Semana de Arte Moderno* en febrero de 1922, donde se expresaron, entre otros, los modernistas brasileiros.

Se llevaron a cabo entre el 13 y el 18 de febrero en el Teatro Municipal de São Pablo exposiciones de artes plásticas, conciertos, conferencias, poesías, etc. que dieron nacimiento a un arte nuevo, alejado de los academicismos que rigieron el arte durante el siglo XIX. El modernismo buscó la interdisciplinariedad al fusionar diversas manifestaciones artísticas junto al concepto de lo nacional, lo nativo, lo propio y lo popular⁴.

Siguiendo a Federica Scherbosky, durante esta etapa se conforma *El grupo de los cinco* integrado por Oswald de

régimen de Getulio Vargas. Esto lo llevó a exponer en múltiples ciudades europeas, participar en bienales y obtener premios y reconocimientos (Pacheco, Marcelo (comp.), *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, Colección Constantini Italia, Banco Velox, 2001.).

⁴Amaral, Aracy, *Pintura Latinoamericana. Breve panorama de la Modernidad Figurativa en la primera mitad del siglo XX*, Buenos Aires, Banco Velox.

Andrade, Mario de Andrade, Anita Malfatti⁵, Menotti del Picchia y Tarsila do Amaral, los cuales dirigieron el movimiento vanguardista en Brasil y propiciaron distintos espacios expresión como muestras de arte y literatura, obras teatrales, revistas, cuentos, novelas, artículos periodísticos y dos manifiestos, el *Manifiesto Pau-Brasil* de marzo en 1924 y el *Manifiesto Antropófago* de 1928⁶.

⁵ Estudió pintura y grabado en Alemania con los artistas Fritz Burger-Mühlfeld, Lovis Corinth y Ernst Bischoff-Culm entre 1910 y 1914. En 1915, se trasladó a Nueva York para estudiar en la Arts Students League of New York y en la Independent School of Art. Formó parte del grupo que organizó en Brasil la *Semana de Arte Moderno* en 1922. Al año siguiente en París, tuvo contacto con figuras como Léger, Matisse y Tsugouharu Foujita. En su regreso a Brasil en 1928, formó parte de la *Sociedad Pro-Arte Moderna*. Sus obras son consideradas expresionistas y fouvistas, basadas en la simplicidad de la pintura primitiva, más tarde se abocó a los temas regionalistas y de formas más tradicionales. Los primeros atisbos de modernismo en Brasil datan de una exposición realizada por Malfatti en 1917, la cual desató la hostilidad de crítico y del público. La obra desafiaba el realismo fotográfico, era modernista en un sentido general y ecléctico, combinaba la distorsión angular de las figuras con la utilización libre y un tanto fauvista de los colores complementarios (Ades, Dawn, *Arte en Iberoamérica*, España, Ministerio de Cultura, Quinto Centenario).

⁶ Scherbosky, Federica, *La subjetividad antropofágica: aportes para una concepción devorativa de la vida*, Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas, Vol.12, N°2 Mendoza, 2010, web: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902010000200003 [en línea].

Ana María Ramírez

Se trató de un grupo de intelectuales eruditos, formados en Europa con una excelente posición económica, interesados en los viajes y la cultura, los cuales llevaron una forma de vida cosmopolita.

Estos acontecimientos dieron inicio al movimiento, que continuó con la publicación de la revista *Klaxon*, de corte futurista, la cual exaltaba las virtudes del internacionalismo y la industrialización. Más tarde, con estilos contrapuestos, la revista *Antropofagia*, en cambio, destacó las virtudes de la cultura mestiza de Brasil y estudió la colonización europea para luego desecharla.

En cuanto a la descripción de la *Revista* podemos decir que tuvo dos momentos: en el primero, se publicaron diez números de manera autónoma, en el segundo, en cambio, se publicó dentro del Diario de São Paulo y se extendió por dieciséis números. En su fundación participaron Oswald de Andrade, Raul Bopp y Alcântara Machado. Mario de Andrade, por su parte, participó, en la primera etapa de la revista, con la presentación de algunos artículos.

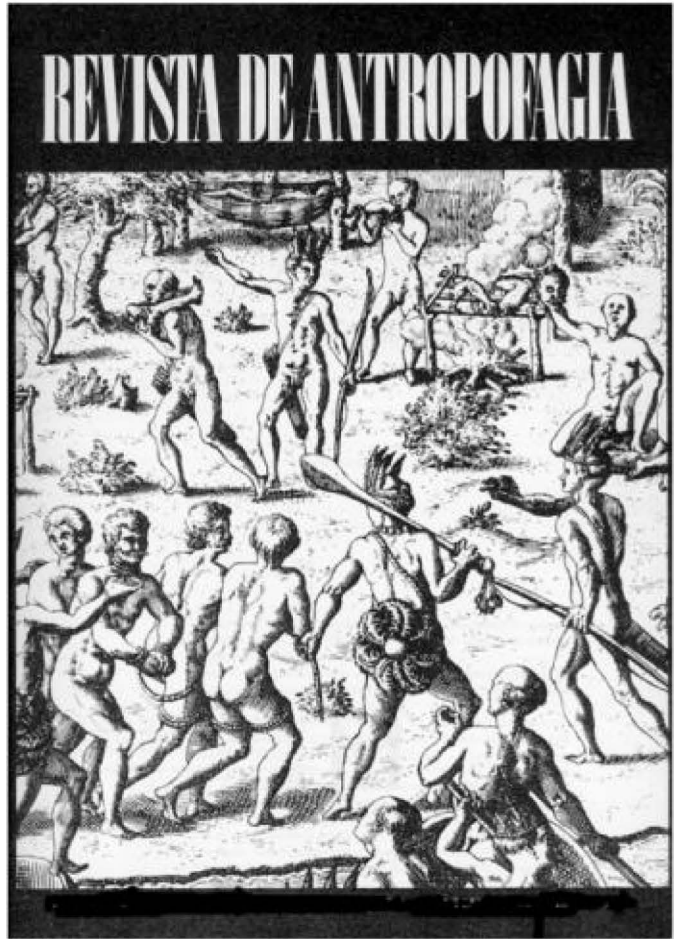


Fig.- I Portada de la Revista Antropofagia, 1928⁷.

⁷ Proyecto IDIS, web: <http://proyectoidis.org/manifiesto-antropofago/> [en línea].

Los autores de estas publicaciones buscaban insertar a Brasil en el movimiento modernista, tomando estos aires de renovación como un renacer del pensamiento nacional, transitando en primer lugar por las raíces primitivas de la región y recuperar así los orígenes, lo cual le permitió al movimiento adquirir un carácter identitario.

El Manifiesto Antropófago

Oswald de Andrade elaboró un manifiesto donde analizó el panorama americano a partir de la contraposición de conceptos y de categorías dicotómicas, por ejemplo, moderno/primitivo; industria/indolencia; centro/región; Europa/América, pasando desde la Revolución Francesa al Romanticismo y luego al Surrealismo⁸. Este contraste conceptual le permitió mostrar sus posicionamientos y el del movimiento modernista.

Logró construir un nuevo concepto de antropofagia, distinto a aquel que fue producto de la colonización, el cual

⁸Ades, Dawn, *Arte en Iberoamérica*, España, Ministerio de Cultura, Quinto Centenario, 1989.

horrizó a los europeos que vieron las prácticas de algunas tribus indígenas en los primeros años de la conquista.

En este sentido, el autor Mariano Dubin consideró los distintos debates que tuvieron lugar durante el período colonial sobre la antropofagia, a mediados del siglo XVI se enfrentaron los religiosos Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de Las Casas, ambos desarrollaron opiniones acerca de la naturaleza del indio y, principalmente, de la legitimidad de la Corona española para conquistar y gobernar a los mismos. Sepúlveda aseguró que la guerra hacia los indios era justa. Su idea proviene de la *Política* de Aristóteles, aquí el autor afirmaba que por naturaleza había hombres destinados a mandar y otros a obedecer. En este caso los indios, visiblemente, estaban destinados a obedecer.

Sepúlveda en su obra *Democrates alter* de 1547, elaboró cuatro razones que justificaban la guerra contra los nativos, la segunda de estas razones es precisamente desterrar el crimen de comer carne humana.

Francisco de Vitoria, por su parte, en su escrito denominado *De templanza* de 1538, justificó la intervención militar y

gubernativa sobre *Las Indias* debido a la antropofagia de los originarios, pero se encargó de asegurar que no era un castigo a los pecadores sino una manera de proteger a las víctimas de esta práctica⁹.

A partir de la fuerte carga simbólica e histórica del concepto, Andrade propuso un significado nuevo, reelaborado, es decir, aquel que antes fue un estigma y un sinónimo de perversión, razón por lo que estos seres debían ser evangelizados, ahora se transformó en una nueva práctica, ligada a la esfera cultural.

En la primera publicación de la *Revista Antropofagia* en 1928, apareció el denominado *Manifiesto Antropófago*. El dibujo en el centro del texto fue realizado por la artista Tarsila Do Amaral¹⁰, se trató de una figura desnuda con pie

⁹ Dubin, Mariano, *El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade*, Universidad Nacional de La Plata / Universidad Nacional de San Martín, web: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/manantro.html> [en línea].

¹⁰ En sus comienzos como artista plástica en la ciudad de Sao Paulo, se dedicó completamente a la escultura, luego abrió su espectro al dibujo y la pintura. Uno de sus primeros maestros fue Pedro Alexandrino. En 1921 viajó a París, donde se formó en la Academia Julián y el atelier de Emile Renard. Regresó a Brasil en 1922, donde estableció fuertes vínculos con los artistas e intelectuales modernistas, sobre todo con Oswald de Andrade que más tarde se convertiría en su esposo.

Cuadernos de Historia del Arte N° 22

enormemente ampliado, una anamorfosis, junto a un cactus y el sol, esta obra fue titulada Abaporu,. El nombre provino de un diccionario de tupí-guaraní que consultó la pintora, en donde aba significa “hombre” y poru significa “que come”, es decir *el hombre que come carne*.

Revista de Antropofagia 3

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Politicamente.

Deixa lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todos os religiões. De todos os tratados de paz.

Tuzy, es not tuzy that is the question.

Contra toda as catibundas. E contra a mãe da Graças.

Só me interessa a que não é essa. Lei do homem. Lei de antropofagia.

Estamos fatigados de todos os mandados catibundos amplexados porcos em dressas. Freado acabou com o engano mulher e com outras coisas da psychologia impressa.

O que antropofagia a verdade era a magia, o impensável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano infernal.

Filhos do sol, mãe das viventes. Encostados e arrastados, com todo a hypocritia da natureza, pelos trilhões e pelos trilhões. No pólo da obra grande.

Foi porque nutria diversas gramáticas, sem reflexões de velhos vegetais. E nunca estudamos o que era o infans, o subitâneo, o frívolo e o continental. Preparados na nossa escola do Brasil.

Uma consciência participativa. Uma virilidade religiosa.

Contra todos os importadores de consciência estalada. A existência sóvel da vida. E a inevitabilidade pedagógica para o Sr. Levy Brasil estudar.

Quem nos a revolução Caraliba. Mas que a revolução Francesa. A unificação de todas as verdades alheias da direção do homem. Sem só a Europa não seria sequer a sua

plena declaração dos direitos do homem.

A cidade de ouro anunciada pela America. A cidade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraliba. Os Vilagabens prim tares. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo. A Revolução Bolchevique. A Revolução socialista e so bastião teclonado de Keynesing. Contribuimos.

Nunca fomos catibundados. Viramos através de que direitos esquecidos. Vimos Cristo nascer na Bahia. Ou em Bikaner do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da legião entre nós.

Só podemos atender ao mundo oculto.

Tiramos a justiça codificação da siganga. A ciência codificação da magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tóbi em itans.

Contra o mundo reversível e as idéas objetivadas. Cadaverizadas. O ato do pensamento que é djanmo. O subitâneo vítima do apiteiro. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das concepções interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O Instituto Caraliba.

Morte e vida das hypotheses. Da ligação ao parte do Kromos ao sistema Kromos parte do ca. Subitâneo. Colubocultura Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em nome da magia com a vida.

Nunca fomos catibundados. Vimos do Carnaval. O ledio vinda de serido de Imperia. Fingido de Fir. Os figurantes mas o que de Alamar cheio de luma sentenções portuguesas.

Já sabemos o comunalismo. Já tiramos a língua surrealista. A cidade de ouro. Catin Catin. Inara Naiti. Naiti Inara. Inpit.

A magia e a vida. Tiramos a religião e a distribuição dos bens físicos. Das luma cores, das luma djanmos. E sabemos transpor o espaço e a morte com o auxílio de algumas formas geométricas.

Perguntai a um homem o que era o Brasil. Ele me respondeu, que era o garantido do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Good-o.

Só não há determinismo - onde há subitâneo. Mas que temos nós com isso?



Desenho de Oswald de Andrade - De um corpo, que nasceu em sua primeira manifestação de vida no espaço físico, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro impressivo, para ganhar comodidade. O rei anafalado dissuadido: podia não ter papai mas sem muita fé. Fosse o compositum. Gravou-se o assento tralado. Vícios ditos o desbeio em Portugal e sua traxa a talá.

O espírito recusa-se a conhecer o espírito seu corpo. O antropofagico. Nervosidade da variza antropofagia. Para o equilíbrio contra as religiões exteriores.

Continua na Pagina 7

Fig. II Oswald de Andrade, Manifesto Antropofágico, Revista Antropofagia, Año 1, Nº 1, 192811.

En esta obra se rescataron tanto las raíces nacionales como las primitivas, con una evidente preocupación etnológica. A través de una geometría y un tratamiento de las formas simplificado y la utilización de colores lisos, buscó, según la propia Tarsila, recrear un monstruo recurrente en las pesadillas de su niñez, el cual luego se transformó en un símbolo del sincretismo cultural de su país y de toda Latinoamérica¹².

Abaporu formó parte y acompañó el surgimiento del *Movimiento Antropofágico*. Tarsila pintó esta obra como obsequio de cumpleaños para su marido. Cuando Oswald de Andrade vio a este ser desnudo y deforme, afirmó: *Esto parece el antropófago, el hombre de la tierra*.

Los modernistas tomaron esta imagen de la antropofagia para la construcción de su identidad cultural y lo

¹¹ Manifiesto Antropofágico, web:
<http://antropofagia.com.br/en/manifestos-2/the-cannibal-manifesto/>
[en línea].

¹² Pacheco, Marcelo (comp.) *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, Colección Constantini Italia, Banco Velox, 2001.

transformaron en el símbolo de la lucha por la liberación de la dependencia intelectual de Europa.

En cuanto al contenido del *Manifiesto*, Oswald de Andrade propone a la antropofagia como una visión del mundo, una estrategia cultural que permitió a los pueblos colonizados resistir frente a una cultura hegemónica que les fue impuesta:

“Sólo Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz”¹³.

Mediante estas palabras buscó impactar e innovar a través de un concepto que poseía un significado condenatorio, permite que el lector dimensione la magnitud del término, y lo coloca a un nivel superlativo, consolidándose como la base rectora para comprender los destinos del mundo.

¹³ Andrade, Oswald, *Manifiesto Antropófago*, en Revista Antropofagia, N° 1, Año 1, 1928.

El autor Boaventura de Sousa Santos enfatizó en el fragmento del *Manifiesto* donde Andrade expresa la necesidad que tiene este *arte nuevo* de deglutir lo extranjero, para conocerlo, ya que sin conocimiento no hay incorporación de nuevos conceptos. Este acto se transformó en fundamental para el proceso de creación artística:

“Sólo aquello que no es mío me interesa. La ley de los hombres. La ley del antropófago (...) Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La palpable existencia de la vida. La mentalidad prelógica para estudio del señor Levy-Bruhl (...) He preguntado a un hombre qué es la ley. Me dijo que es la garantía de ejercer la posibilidad. Su nombre era Galli Mathias. Me lo tragué. Antropofagia. La absorción del enemigo sagrado. Convertirlo en tótem. La aventura humana. La finalidad terrena. Empero, sólo las élites puras han conseguido la antropofagia carnal, aquella que guarda en sí misma el más alto sentido de la vida y que evita los males identificados por Freud, los demonios catequéticos”¹⁴.

¹⁴ De Sousa Santos, Boaventura, *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*, México, Siglo XXI / CLACSO, 2009, p. 237.

El *Manifiesto* planteó la necesidad de conocer al otro a partir de la acción de deglutirlo, de asimilarlo, para absorber sus nutrientes, concepciones, valores y significados. De este modo nos conocemos, apropiándonos del otro para cuestionarnos y replantearnos, es un modo de concebir nuestra identidad latinoamericana.

Desde el punto de vista cultural, antropofagia propuso una resistencia tanto intelectual como simbólica en la que incorpora lo diferente, lo ajeno, para luego ser digerido, reconstruido, resignificado, en busca de una representación propia y nuevas formas de pertenencia.

De acuerdo con lo expuesto y siguiendo a Boaventura de Sousa Santos, entendemos por antropofagia esa capacidad única de los americanos por devorar todo lo ajeno, incorporándolo para crear de este modo una identidad compleja, innovadora y cambiante¹⁵.

¹⁵ *Ibidem*, p. 238.

Bibliografía

- Ades, Dawn, *Arte en Iberoamérica*, España, Ministerio de Cultura, Quinto Centenario, 1989.
- Amaral, Aracy, *Pintura Latinoamericana. Breve panorama de la Modernidad Figurativa en la primera mitad del siglo XX*, Buenos Aires, Banco Velox.
- Amaral, Aracy, *Tarsila Do Amaral*, Proyecto Cultural Artistas del Mercosur, Buenos Aires, Banco Velox, 1998.
- Andrade, Oswald, *Manifiesto Antropófago*, en Revista Antropofagia, N° 1, Año 1, 1928.
- De Sousa Santos, Boaventura, *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*, México, Siglo XXI / CLACSO, 2009.
- Dubin, Mariano, *El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade*, Universidad Nacional de La Plata / Universidad Nacional de San Martín, web: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/manantro.html> (en línea).
- Pacheco, Marcelo (comp.), *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, Colección Constantini Italia, Banco Velox, 2001.
- Scherbosky, Federica, *La subjetividad antropofágica: aportes para una concepción devorativa de la vida*, Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas, Vol.12, N°2 Mendoza, 2010, web:

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902010000200003 [en línea].

Imágenes:

- Fig. I, Proyecto IDIS, web:
<http://proyectoidis.org/manifiesto-antropofago/> [en línea].
- Fig. II, Manifiesto Antropofágico, web:
<http://antropofagia.com.br/en/manifestos-2/the-cannibal-manifesto/> [en línea].

Ariel Sevilla

*Gregorio Torres: otro perfecto NN para la historia nacional*¹⁶

Gregorio Torres: another perfect NN for national history

Resumen

El mulato Gregorio Torres (Mendoza, 1819-1879) fue el pintor más prolífico de la provincia en el siglo XIX.

Fue uno de los pocos discípulos que August Quinsac de Monvoisin dejó en Argentina; y amigo y protegido de Domingo F. Sarmiento.

En su tierra natal lo llamaban “el Maestro” y en Chile lo consideraron el “primer pintor de América del Sud”.

A partir de mediados de la década de 1850, retrató a la oligarquía cuyana y la dirigencia liberal, a la que era afín; y contribuyó a forjar el Romanticismo en esta región. Además, integró una emergente camada de artistas nativos tras la caída de Juan Manuel de Rosas; ganó premios por sus retratos y cuadros de historia, e instruyó a una generación de mujeres pintoras.

¹⁶ Este artículo es un homenaje a las profesoras Blanca Romera de Zumel y Marta G. de Rodríguez Britos, quienes como miembros del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUYO, se encargaron de comenzar a rescatar del olvido a Gregorio Torres en la década de 1960.

Ariel Sevilla

Sin embargo, lo que subsiste de su obra se encuentra en muy mal estado de conservación, cuando no mal expuesta, oculta en los depósitos de los museos, a veces a la vista de la gente pero no lo suficientemente promocionada, y una pequeña parte en una colección particular. El resto lo destruyó el terremoto de 1861 o se diseminó con destino incierto. Y la trayectoria de Torres ha quedado casi olvidada por la historia del arte argentino.

PABLABRAS CLAVES

Gregorio Torres – Mendoza – Pintura – Siglo XIX – Romanticismo

ABSTRACT

The mulato Gregorio Torres (Mendoza, 1819-1879) was the most prolific painter of the province in the nineteenth century.

He was one of the few disciples that August Quinsac de Monvoisin left in Argentina; and friend and protege of Domingo F. Sarmiento.

In his homeland he was called "the Master" and in Chile he was considered the "first painter of South America".

From the mid-1850s, he portrayed the Cuyana oligarchy and the liberal leadership, to which it was related; and helped to forge Romanticism in this region. In addition, he joined an emerging group of native artists after the fall of Juan Manuel de Rosas; He won awards for his portraits and history charts, and he taught a generation of women painters.

However, what remains of his work is in a very poor state of preservation, when not badly exposed, hidden in the museum deposits, sometimes in plain view of the people but not sufficiently promoted, and a small part in a private collection The rest was destroyed by the earthquake of 1861 or spread to an uncertain destination. And the trajectory of Torres has been almost forgotten by the history of Argentine art.

KEYWORDS

Gregorio Torres - Mendoza - Painting - 19th century - Romanticism

Que el cuadro ya no tuviera marco y se estuviera deshilachando eran apenas detalles: era víctima de una pésima restauración y mostraba varias rajaduras. Además, lo estaba atacando lo que parecía ser un hongo y acusaba los lamentables indicios de que los últimos seres que lo vieron fueron las palomas, que dejaron estampadas en el lienzo las pruebas de su paso, como si se tratase de un singular libro de visitas de museo. Se trataba del retrato del “Músico Ignacio Álvarez”, realizado en 1878 por Gregorio Torres.

Según José León Pagano, ese fue el último cuadro que ejecutó este pintor mendocino de origen mulato y filiación unitaria, nacido en 1819 y muerto en 1879. El historiador también apuntaba que se lo exhibía en la Sala Particular de los Padres del Convento de la Merced, en Maipú, Mendoza. Claro está que “El arte de los argentinos” fue escrito en 1937 y desde entonces las cosas han cambiado. En 2002, efectivamente el retrato Álvarez estaba archivado, olvidado, arrumbado en el ático de esa orden. En la actualidad, la obra ha desaparecido y en su lugar ha

Ariel Sevilla

quedado una triste reproducción. Nadie ahí sabe explicar que pasó con el original en estos años que pasaron.

A eso se suma que lo que ha sobrevivido de la obra del artista se encuentra en similares condiciones, cuando no mal expuesta, oculta en los depósitos de los museos, a veces a la vista de la gente pero no lo suficientemente promocionada y, una pequeña parte, en una colección particular. El resto se destruyó con el terremoto que tiró abajo Mendoza en 1861 o se diseminó con destino incierto. Hay que añadir que la figura y trayectoria de Torres –de las más fascinantes de aquellas calendas- han quedado prácticamente olvidadas para la historia del arte argentino.



Fig. 1. Retrato del músico Ignacio Álvarez (1878) Gregorio Torres. Fotografía del autor.

Ariel Sevilla

Hasta aquí el lector seguramente se preguntará: “¿Bien, por qué tanto dramatismo, si no tengo la más pálida idea de quién fue Gregorio Torres?” Cuestionamiento lógico si se ignora que fue el pintor más importante que tuvo Mendoza en el siglo XIX hasta la aparición de Fernando Fader.

Además, fue uno de los pocos discípulos que August Quinsac de Monvoisin dejó en la Argentina y un gran amigo y protegido de Domingo Faustino Sarmiento, a quien incluso retrató en dos oportunidades.

Pero hay más: en su tierra natal lo llamaban “el Maestro” y, aunque quizás con un poco de exageración, en Chile lo llegaron a conocer como “primer pintor de América del Sud”.

Asimismo, el mulato se vinculó y retrató a lo más encumbrado de la oligarquía cuyana y la dirigencia liberal de la época, y contribuyó a forjar el Romanticismo al pie de la Cordillera. Igualmente, este pintor liberal integró una emergente camada de artistas nativos luego de la caída de Juan Manuel de Rosas, ganó premios por sus retratos y cuadros de historia, e instruyó a una importante generación de mujeres pintoras.

Ahora, puedo sugerir al lector dos nuevas preguntas: “¿Con semejante trayectoria, cómo puede ser que no lo conozca?” y “¿Cómo es posible que los responsables de poner en valor y rescatar los objetos artísticos del pasado permitan que ‘un Torres’ sea blanco de las cagadas de la palomas?”.

Una respuesta probablemente esté en la pobre, triste tradición que mantienen los argentinos en cuanto al cuidado y rescate del patrimonio cultural. Por lo pronto –y en este caso lo poco es mucho-, lo más urgente que se puede hacer es darle a este prolífico pintor provinciano la posibilidad de dejar de ser otro NN más de la historia conociendo algo de su biografía y, aunque suene a balance de stock, lo que a duras penas subsiste de su pincel.

Brevísima biografía de un pintor

Gregorio Torres era mulato. Nació en Mendoza el 14 de febrero de 1819 (y no en 1814, como se dice por ahí). Pese a su origen racial, circunstancias familiares –su abuelo y su padre eran abastecedores de carne- y las leyes dictadas por la Asamblea de 1813 permitieron que gozara de una

Ariel Sevilla

situación más favorable que otros descendientes de esclavos durante las primeras décadas de la Mendoza independiente (¿Se acuerda el lector de Fermín Gayoso, el moreno esclavo de Juan Martín de Puyerrredón, que era pintor?)



Fig. 2. El pintor Gregorio Torres. Colección del autor.

Ariel Sevilla

De hecho, Gregorio pudo estudiar en un colegio privado, insertarse en la sociedad local de los años '20 y, posiblemente, tomar clases de arte en el Colegio de la Santísima Trinidad, que -fundado en 1817- contaba con un aula-taller de dibujo.

Su padre, Cruz Torres, estuvo vinculado a la causa unitaria. Por eso, en 1836, luego del asesinato de Facundo Quiroga, Gregorio y su familia debieron expatriarse en Chile. En Santiago, cursó sus estudios secundarios, comenzó su formación artística, ejecutó sus primeras obras –Sarmiento menciona “...un Mustafá, una Corina i un niño dormido que honran mucho los talentos de aquel joven”- y hasta fue galardonado por su labor (Etapa de formación, c. 1836 – c. 1842).

Hacia 1839, en una breve estancia en su tierra natal, el pintor habría ejecutado un cuadro que representa el fusilamiento de un francés ordenado por Rosas, que sería el primero realizado en Mendoza y que hoy se encuentra desaparecido.

A principios de la década de los '40 y nuevamente en el exilio, comenzó su Etapa Chilena de producción pictórica

(c. 1843 – c. 1855). Bajo la protección e instrucción de Monvoisin, se dedicó a retratar a miembros de la sociedad santiaguina, realizó cuadros de historia y obtuvo varios premios en los nacientes salones de arte de Chile. Pero además, por esos años, se vinculó con Sarmiento, relación que duraría hasta la muerte del mendocino.

A mediados de los '50, Torres regresó a su patria –ya en tiempos de Urquiza- y comenzó lo que sería su primera Etapa Mendocina de labor pictórica (c. 1855 – 1861). Entonces, su principal actividad fue la retratística, pero también dictó clases de dibujo y pintura a jóvenes de la sociedad local, generando algunos discípulos. Si bien por esos tiempos el mulato no trascendió las fronteras de la provincia –y a decir verdad jamás lo logró-, integró una emergente generación de artistas nativos argentinos que comenzaron a formarse y trabajar después de la caída de Rosas.

Luego del terremoto que destruyó a Mendoza el 20 de marzo de 1861, se inició la Etapa Sanjuanina de trabajo de Gregorio (1861 – 1874). En este período, además de retratar a la aristocracia local, ejecutó varios cuadros del autor de

Ariel Sevilla

Facundo y de personajes vinculados a la Batalla de Pavón. También en esa provincia formó familia y desplegó una labor docente que originó una importante generación de “pintoras”, entre las que se encontraba su hija Celia.

Aparentemente ya con los síntomas de la pulmonía que acabó con su vida, el mulato regresó a Mendoza hacia 1874. En esta Segunda Etapa Mendocina (1875 – 1878), a la par de su actividad como retratista y el dictado de clases particulares, se desempeñó como titular de la Cátedra de Dibujo Natural del Colegio Nacional de Mendoza (lo designó Nicolás Avellaneda, por entonces Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública).

Finalmente, Torres falleció pobre y en un inexplicable anonimato. Debido a la mala situación económica de la familia, Celia debió rematar los cuadros de su padre, lo que colaboró con la dispersión y desaparición de gran parte de su obra.

Protagonista de un cambio

Tras la Revolución de Mayo se encendió un lento pero irreversible divorcio con el colonialismo en lo político, económico y social. Así, bajo el signo del Romanticismo, con la apertura comercial hacia el extranjero y, tal vez, gracias a la creación en 1815 de dos aulas de dibujo en el Convento de la Recoleta, comenzó a engendrarse un nuevo universo de imágenes que representaba a las nacientes organizaciones políticas y a las cambiantes estructuras sociales.

De hecho, a lo largo del ajetreado siglo XIX en Buenos Aires y con mayor demora en el Interior, la pintura con tufillo colonial –de tipo religioso- comenzó a ser reemplazada por nuevos géneros pictóricos: de costumbre, de historia y de paisaje, entre otros. Pero, fundamentalmente tomó impulso el retrato en miniatura y al óleo, género en los que se destacó Gregorio Torres.

Es que hasta la aparición del daguerrotipo y luego la fotografía –a partir de 1843-, fue la mejor forma de darles rostro a los hombres y mujeres que por esos tiempos asumieron la misión de comenzar a modelar una patria. De

Ariel Sevilla

esta forma, el retrato le brindó a la creciente clase dirigente un medio para trascender, perdurar en la memoria.

Sin embargo, este proceso no fue de un día para el otro y los pintores se las vieron negras para llegar a generar un campo artístico –sobre todo en esa parte del país considerada “los 13 ranchos”-, lucha que comenzaría a dar sus frutos recién a partir de 1880.

Por su parte, a principios de la década de 1840 la pintura en Chile acusaba una situación similar a la de la Argentina recientemente independizada.

En ese marco, en 1843 llegó a Santiago Monvoisin (Burdeos, 1790 – Boulogne-sur Seine, 1870). El francés iba a fundar una academia de artes y para eso se llevó consigo a Torres, a quien conoció en su fugaz e inevitable paso por Mendoza.

El mendocino ya había estado exiliado en ese país cuando su familia fue proscrita por el gobierno federal, en la década anterior. Sin embargo, su arribo junto a Monvoisin, marcó un hito para la trayectoria del pintor mulato y, al decir de historiadores trasandinos, también para la

evolución de las artes representativas chilenas, lo que a la vez dará sus frutos en la pintura cuyana.

Al poco tiempo de llegar, Monvoisin no demoró en poner a trabajar a Torres como “Inspector” de su escuela y quizás hasta lo empleó como asistente suyo en la ardua ejecución del medio millar de retratos que realizó en Chile a lo largo de 15 años.

El otro hecho significativo fue que a través de su maestro, el mulato comenzó su relación con Sarmiento (San Juan, 1811-Uruguay, 1888), por entonces proscrito en aquel país. La amistad entre ambos cuyanos duró hasta la muerte del pintor y, según J.A. García Martínez, el sanjuanino siempre lo incitó a trabajar y gracias a su espaldarazo su obra empezó a ser conocida.

De hecho, Sarmiento no demoró demasiado en darlo a conocer a través de la prensa chilena. Ya en febrero de 1843, en un artículo publicado en el diario El Progreso, escribió:

“El señor Monvoisin prometiéndose mucho de la capacidad artística de su ahijado si era convenientemente cultivada, ha traído consigo

Ariel Sevilla

al joven, dispensándole la protección de un padre i prometiéndole no economizar cuidados i auxilios de su parte, a fin de formarlo para la brillante carrera que su talento le prepara”. (Sarmiento, 1843).

Asimismo, en Chile se encontraban los artistas Procesa Sarmiento, hermana del autor de Facundo (San Juan, 1818-1899), y Benjamín Franklin Rawson (San Juan, 1819-Buenos Aires, 1871), quienes también se relacionaron con Torres. Para García Martínez, el encuentro de los tres pintores –alentados por Sarmiento y bajo la influencia del francés-, señala el momento en que *“el espíritu cuyano se repliega sobre sí mismo en tren de búsqueda y superación, originando posteriormente el movimiento pictórico romántico en Mendoza y San Juan”* (García Martínez, 1963). Pero sólo Gregorio y Procesa son considerados discípulos de Monvoisin en Argentina, ya que Rawson había estudiado con Fernando García del Molino en Buenos Aires.

Memorias de la “Patria Vieja”

De la actuación de Torres como pintor en Chile, denominada por los mendocinos de entonces “la Patria Vieja”, hoy subsisten algunas pocas obras.

El Museo Histórico Nacional de Chile posee “*La Beneficencia*” (Óleo sobre tela, 264 x 317 cm), pintado en 1847. El cuadro es un conjunto de retratos de filántropos chilenos de la primera mitad del siglo XIX. La figura central, que está sentada, es Don Manuel de Sala. Un indiecito le presenta hojas de mora y una mujer capullos de seda; a la par un niño juega con fibras de lino, que fueron llevadas a Chile por Salas.

Ariel Sevilla



Fig. 3. La Beneficencia (1847). Gregorio Torres. Cortesía del Museo Histórico Nacional de Chile.

Además, están retratados el obispo Don Manuel Vicuña, quien enseña a un monaguillo; Doña Antonia Salas de Errázuriz, quien muestra un paño de hilo hecho en Chile; y a Don Domingo de Eyzaguirre, Don Mariano de Egaña y el prebistero R. Ovalle y Balmaceda. Completan el cuadro figuras de protegidos en las diversas obras fundadas por los retratados.

La pieza gozó de bastante popularidad gracias a que fue reproducido por la naciente técnica del daguerrotipo, que se utilizó para capturar las obras que se presentaban en las exposiciones de entonces, comenta el historiador chileno Eugenio Pereira Salas.

En tanto, para hacerse una idea del retrato “*El Tigre de los llanos, Facundo Quiroga*”, también de 1847, hay que recurrir a las citas que se han hecho de él, ya que por el momento se encuentra desaparecido. Este cuadro puede haber sido pintado tomando como modelo otros retratos previos que venían circulando desde finales de la década del ‘20 o a partir de la lectura de los textos que describían al caudillo federal. Aunque se puede estimar que fue una

Ariel Sevilla

tematización del Facundo, publicado en forma de folletín por Sarmiento, en Chile, en 1845.

En 1907, Carlos M. Urien en su libro “*Quiroga*” (Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Compañía General de Fósforos, 1907) publica una fotografía de una reproducción de un óleo que retrata al caudillo federal y que el autor atribuye al “pintor argentino José María Torres, hecho en 1847, en Santiago de Chile”. Para la historiadora Daisy Rípodas Ardanaz, ese retrato es el que ejecutó el mendocino.

Al respecto, comenta:

“El joven mendocino Gregorio Torres, que desde temprano había demostrado su gusto por el Oriente en el cuadro Mustafá, y había sido luego en Santiago discípulo predilecto de Monvoisin, había pintado en 1847 un retrato de El Tigre de los Llanos, Facundo Quiroga (...) la tela de Torres ofrece al sorprendido espectador, en vez de los rasgos atribuidos hasta entonces a Quiroga, los mismos ojos horizontales de mirada fija, el mismo entrecejo plegado, la misma fuerte nariz aguileña, el mismo nacimiento de la barba y el mismo bigote abundante y caído que el Alí Bajá de Monvoisin –pintado en 1832-. Singular ejemplo americano

de familiaridad de plumas y pinceles, en el que se amalgaman el hechizo del cuadro del francés con la tan fugaz como sugestiva aproximación entre el caudillo y el Visir esbozada en el Facundo por Sarmiento”. (Rípodas Ardanas, 1962/63).

Por otra parte, la única obra de la Etapa Chilena de Torres que puede apreciarse en Mendoza es el retrato de un coterráneo: el “*Coronel Juan de Rosas*”, realizado en 1848 y se expone en el Museo Histórico General San Martín (MHGSM).

Ariel Sevilla



*Fig. 4. Coronel Juan de Rosas (1848). Gregorio Torres.
Fotografía del autor.*

De ese mismo año es un “*Retrato de Caballero*”, hoy en poder del Dr. Guido Díaz Pacci, de La Serena, Chile. El coleccionista también posee una obra de Gregorio fechada en 1851 y que representa un suceso ocurrido ese mismo año: “*El Sitio de La Serena, Revolución de 1851*”.

El pintor de la oligarquía

Gracias a las crónicas de viaje del chileno Benjamín Vicuña Mackenna se sabe que Gregorio estaba de regreso en su tierra natal en 1855. En esta primera Etapa Mendocina de labor pictórica comenzará a plasmar los rostros de militares, políticos y encumbradas personalidades de la oligarquía local.

De 1855, en el MHGSM aún existe el retrato de la “*Niña Dolores García Maza*” (Óleo sobre tela, 36 x 48 cm).



Fig. 5. Niña Dolores García Maza (1855). Gregorio Torres. Fotografía del autor.

La pequeña probablemente era descendiente de Juan Agustín Maza, diputado por Mendoza en el Congreso de 1816 y uno de los forjadores del Colegio de la Santísima Trinidad, que había sido fundado en Mendoza en 1817 y poseía un aula-taller de dibujo (fue la primera de ese tipo en la provincia).

Asimismo, de 1856 pueden apreciarse dos retratos. Uno de ellos es el de "*Felipa Sosa de Rosas*", expuesto también en el MHGSM (Óleo sobre tela, 50 x 65 cm). La doña fue esposa del Coronel de Rosas (una hija de ambos se casó con el miniaturista italiano Guillermo Olivar), era cuñada de Tomás Godoy Cruz y fue una de las míticas Patricias Mendocinas. El otro es el retrato de Manuel A. Sáez (Óleo sobre tela, 46 x 58 cm) y se exhibe en el Museo del Pasado Cuyano de Mendoza (MPCM). Esta es, tal vez, la obra más bella y conocida del artista. Sáez fue un jurisconsulto y político de reconocida actuación en Mendoza; también fue esposo de la hermana de Gregorio, Luisa, con quien se casó en Chile en 1857.

Ariel Sevilla



Fig. 6. Manuel A. Sáez (1856). Gregorio Torres. Fotografía del autor.

En tanto, de 1857, sobrevive el retrato de “*Doña Feliciano Guiñazú de Funes*”, actualmente en el depósito del Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú – Casa de Fader, de Mendoza. La retratada fue la abuela del historiador local Lucio Funes, quien en el siglo XX se dedicó a estudiar a la oligarquía provinciana y en sus textos dedicó algunos párrafos a Gregorio.

Claro que en esta etapa Torres debe haber ejecutado muchos otros lienzos. A varios se los conoce por menciones escritas ya que, como la gran mayoría de las piezas de arte que se habían adquirido o producido en Mendoza hasta 1861, deben haber quedado bajo los escombros, como la Ciudad misma.

Ese sismo -el más violento que recuerda la historia argentina- obligó a muchos de los supervivientes a emigrar, principalmente hacia la vecina San Juan. Entre ellos estaba Gregorio, quien no demoró en ponerse a trabajar de pintor en esa provincia.

¿El retratista de Sarmiento?

El primer año de labor de Gregorio en San Juan resulta muy interesante y significativo, no sólo por lo cuantioso de su producción sino por los motivos que pintó.

Es que en 1861 y casi como si tratara de un programa de obras, ejecutó varios retratos y algunas escenas de personalidades y hechos vinculados a la causa liberal (“*Despedida de Rivadavia*” y los retratos del “*Doctor Don Antonio Aberastain*”, “*Bartolomé Mitre*” y de dos de sus coroneles uruguayos: “*Ignacio Rivas*” y “*Antonio Sandes*”, entre otros).

Se sabe de ellas gracias a Sarmiento y al mendocino José A. Salas, quien conoció al mulato por haber sido hijo de Doña Tránsito Videla de Salas, discípula del mulato. Aunque su ubicación actual es una incógnita, ambos señalan que algunos de esos cuadros viajaron a Buenos Aires o a Brasil.

Ese año el pintor también realizó dos retratos de Sarmiento, para entonces gobernador de la provincia, hoy también de ubicación incierta. Uno de ellos representaba al sanjuanino

como docente, con un silabario en las manos y se lo exponía en la Escuela Sarmiento.

La otra obra, comentada por el mismo retratado en El Nacional del 3 de julio de 1884, a propósito del Salón de Pintura de San Juan de ese año, muestra al

“Coronel Sarmiento (...) de pie en el cuartel de San Clemente despachando correspondencia al parecer, entre los soldados ocupados en preparativos de guerra (...) rico en colorido, tostado por el sol y con las carnaduras caídas de la escuela de Monvoisin, no descuella sin embargo en la morbosidad de otros cuadros suyos ni en la rotundidad rafaelesca de las curvas que es uno de los rasgos característicos de la obra de Monvoisin”. (Sarmiento, 1884).

En la “Historia de San Juan”, de Carmen P. Varese y Héctor D. Árias (Mendoza, Editorial Spadoni, 1966) se publicó una imagen que por la descripción brindada por “el loco” es el retrato del Coronel Sarmiento en el cuartel de San Clemente. Hacia 1970 estaba expuesta en la Casa de Gobierno de San Juan, hoy en esa provincia nadie tiene idea qué fue de ella.



*Fig. 7. El Coronel Sarmiento en el Cuartel de San Clemente (1861).
Atribuido a Gregorio Torres. Varese, Carmen P. y Árias, Héctor D.
"Historia de San Juan", Mendoza, Editorial Spadoni, 1966.*

Pero más allá además, durante su estancia en San Juan, Gregorio realizó una gran cantidad de retratos de miembros de la sociedad.

De 1861 data también el retrato del “*Canónigo de la provincia de San Juan, Don Vicente Luna*”, actualmente en el depósito del Museo Histórico Marqués de Sobremonte, en Córdoba.

Al mismo tiempo, el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, de San Juan, tiene en su depósito los retratos del “*Señor Barboza*” (Óleo sobre tela, 83 x 121 cm), de “*Desiderio Bravo*” (Óleo sobre tela, 102 cm x 77 cm, hoy expuesto en el Museo Histórico Provincial Agustín V. Gnecco) y de su esposa *Doña Díaz de Bravo* (Óleo sobre tela, 79 x 106 cm), los tres pintados en 1868; y el de *Marcos Antonio Bravo*, realizado en 1871 (Óleo sobre tela, 79 x 106 cm).

A un paso del olvido

El año 1874 marcó un nuevo hito en la historia argentina: tras el primer período presidencial de Sarmiento, los

Ariel Sevilla

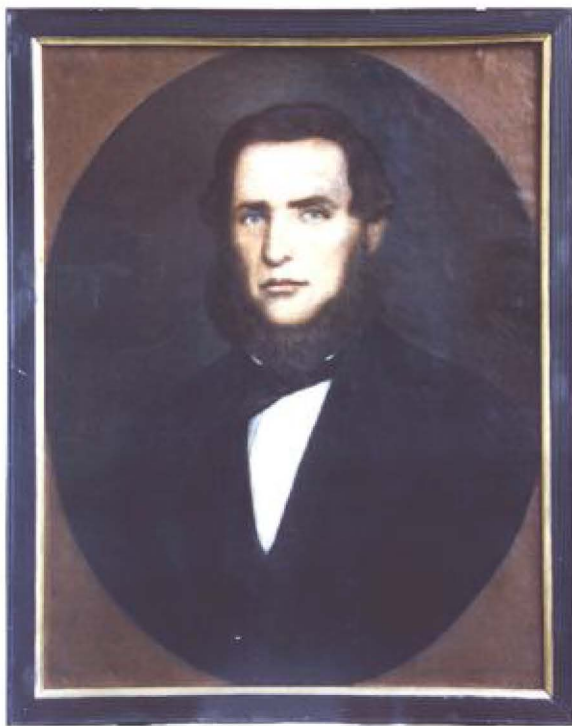
liberales sufrieron una fractura interna que se reflejó en el divorcio entre Mitre y sus antiguos partidarios (entre los que estaba Sarmiento), la conformación de fuerzas políticas disidentes y nuevos choques armados en el interior del país.

Por su parte, Mendoza -que comenzaba a superar el trauma del sacudón del '61- no quedó al margen de ese conflicto y fue escenario de la llamada Revolución de 1874 y de las dos batallas de Santa Rosa.

En ese contexto, Gregorio realizó en 1875 el que sería el primer cuadro de su Segunda Etapa Mendocina. Es un retrato del "*Teniente General Julio A. Roca*" (Óleo sobre tela, 230 x 146 cm), quien tuvo una preponderante y victoriosa actuación en la segunda Batalla de Santa Rosa. La obra hoy está en el depósito del Complejo Museográfico Enrique Udaondo, de Luján de Buenos Aires, a donde llegó en 1943 por donación de las hijas del "*Gran Elector*".

Se desconocen las circunstancias en que fue ejecutado este retrato. No obstante, se puede presumir que responde al patrón marcado en la Etapa Sanjuanina, cuando el mulato se ocupó de retratar a personajes vinculados a las "Victorias de Sarmiento".

En cuanto a su actividad como retratista social, de esta última etapa de producción perduran los retratos de “*Don Guillermo Cano Sotomayor*” (Óleo sobre tela, 56 x 72 cm) y de su esposa “*Doña Primitiva Corvalán y Rosas de Cano Sotomayor*” (Óleo sobre tela, 56 x 72 cm.), ambos de 1876 y expuestos en el MPCM.



*Fig. 8. Don Guillermo Cano Sotomayor (1876). Gregorio Torres.
Fotografía del autor.*

Ariel Sevilla

También de ese año es un retrato de gran tamaño que representa al “*Periodista Manuel Olmedo*”, actualmente en el MHGSMM.

Las últimas tres obras de Torres datan de 1878. Dos de ellas son los retratos del “*Niño Julio Alfredo Videla*” (Óleo sobre tela, 85 x122 cm) y de “*Rosa Piñero de Videla*” (Óleo sobre tela, 82 x 115 cm), que hoy pertenecen a la Universidad Católica de San Juan.



Fig. 9. Rosa Piñero de Videla (1878). Gregorio Torres. Cortesía Universidad Católica de San Juan.

En tanto, en el Convento de La Merced se encontraba el malogrado, el tristemente paradigmático retrato del “Músico Ignacio Álvarez”.

Un simple nombre de calle

“Ha muerto el primer pintor de América del Sur”, publicó El Constitucional el 5 de noviembre de 1879, anunciando el fallecimiento de Gregorio Torres y haciendo referencia a cómo lo había calificado en otro tiempo la prensa chilena. No obstante ese comentario, el diario pedía perdón a los lectores debido a que por falta de espacio no se publicaba una editorial en memoria del artista. Fue un hecho que pasó casi desapercibido.

Comenzaba así el camino al olvido de la vida y obra del mulato, el unitario, el prolífico pintor mendocino que murió el lunes 3 de noviembre, pobre y de pulmonía (está enterrado en el Cementerio de Capital).

Según comenta José Salas, luego de su desaparición, sus obras fueron “rematadas á vil precio para cubrir las necesidades más apremiantes de la honrada y desolada familia, que dejaba á su muerte en la misma honesta miseria en que la había formado”. (Salas, 1896).

De hecho, varios artículos coinciden en apuntar que, pese a haber sido un retratista muy solicitado, Gregorio ofrecía sus servicios a muy bajo precio y llevaba una vida modesta,

lejos de toda figuración. Bajo perfil se diría hoy. Esto, y pese al círculo de relaciones que tuvo con políticos y militares, debe haber colaborado a que luego de su muerte haya pasado al olvido casi total.

En este sentido, hay que mencionar que en 1878 se concretó la única exposición de cuadros de Torres sobre la cual hay referencias que se haya realizado mientras vivió. Si bien los diarios de la época no publicaron al respecto, Lucio Funes asegura que el 25 de febrero de aquel año, por iniciativa del gobernador Elías Villanueva se habilitó una muestra del pintor que sirvió para recaudar fondos para la repatriación de los restos del General San Martín.

Sin embargo, y a excepción de la muestra de Arte Retrospectivo que realizó el mendocino Alejandro Mathus Hoyos en 1937, durante el siglo XX los cuadros del artista jamás fueron reunidos en una exposición homenaje.

Hoy, el único hito que indica que alguna vez existió alguien llamado Gregorio Torres es un frío cartel que señala que una callecita ubicada entre San Juan y Rioja, de Mendoza, lleva su nombre. Tal propuesta surgió en 1943, cuando

Ariel Sevilla

otras dos arterias céntricas fueron bautizadas con nombres de artistas: “Escultor Ferrari” y “Fernando Fader”.

Con esta iniciativa, a alguien se le ocurría que el mulato, el unitario, el discípulo de Monvoisin, el protegido de Sarmiento, el prolífico pintor provinciano... merecía el mismo honor que Fader, uno de los forjadores de una generación de artistas que pintó una nueva etapa en la historia del arte de Argentina y Mendoza a principios del siglo XX.

Un pintor poco adulator

En términos estilísticos, se puede decir que Gregorio Torres era un típico, aunque excelente, retratista decimonónico. Poseía un pincel entre romántico y realista.

Un detalle fascinante de sus cuadros son las carnaduras, las miradas y la delicadeza de las manos de sus retratados.

Se caracterizaba, también, por un peculiar preciosismo, expresado en el detalle por los accesorios de los motivos, como aros, prendedores y cadenas de relojes, entre otros.

Además, no era para nada adulator. Por caso, a muchas mujeres las retrató sin ocultarles el típico bocio (también

llamado “coto”) que se les suele formar a los cuyanos bajo el mentón por falta de yodo y que podría ser visto como algo desagradable.

Igualmente, y en especial en su Etapa Sanjuanina, dio espacio al paisaje de la región: en varias obras abrió amplias ventanas al fondo para permitir ver la grandiosidad de la Cordillera.

Estas son publicaciones en las cuales pueden apreciarse algunos cuadros del mulato:

-En *“El Arte de los Argentino”*, de José León Pagano (Buenos Aires, Ediciones L’Amateur, 1944), se incluyó el retrato de la *“Niña Maza”*.

-Artes Plásticas en Mendoza, Estudio Generacional, 1850-1910, de Blanca Romera de Zumel y Marta G. de Rodríguez Britos (Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 1999), se publicaron los rostros de *“Manuel A. Sáez”*, de *“Don Guillermo Cano Sotomayor”* y de *“Doña Primitiva Corvalán y Rosas de Cano Sotomayor”*.

-En *“Quiroga, Estudio histórico Constitucional, Caudillos Argentinos”*, de Carlos M. Urien (Buenos Aires,

Ariel Sevilla

Talleres Gráficos de la Compañía General de Fósforos, 1907), se publicó el retrato “Facundo Quiroga, El Tigre de los Llanos”.

-En “José de San Martín, Libertador de América”, de Enrique Mario Mayochi (Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1998), puede verse el retrato de “Doña Felipa Sosa de Rosas”.

Un DNI para Gregorio

El patrimonio cultural de una nación lo conforman un conjunto de bienes, materiales y simbólicos que se han ido produciendo y reuniendo a lo largo del tiempo y que ha llegado a ser parte de la identidad de una comunidad.

En consecuencia, el deterioro, el olvido, la dispersión, la pérdida... de esos bienes atentan contra la comunidad; lesionan y empobrecen su identidad porque privan a las generaciones futuras de obras que pueden enriquecerlas de conocimientos y sensibilidad.

La identidad de la Argentina está coma 3 y gran parte de la dolencia está en el relegamiento que desde hace décadas sufre su patrimonio cultural.

La obra de Torres es un buen y lamentable ejemplo de ello.

Aunque suene redundante, hay que volver a denunciarlo: son pocos los cuadros de este artista que se encuentran al alcance del público y no siempre en las condiciones más adecuadas; los otros sobrevivientes están en depósito, en muy mal estado o en vías de destrucción, a veces sin inventariar y, seguramente, existe una gran cantidad de obras desperdigadas en las familias descendientes de los que fueron retratados por el pintor (en efecto, por gestiones de quien firma estas líneas, la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, acaba de realizar el pedido del cuadro del Músico Álvarez a la Orden de la Merced para exponerlo en el MPCM).

En consecuencia, el rescate del patrimonio heredado de Gregorio podría partir de una búsqueda de las piezas desaparecidas para reunir las. Además, sacar las que duermen en la oscuridad de los depósitos y que estén más o menos en condiciones para exponerlas. Inventariar ese patrimonio, estudiarlo seriamente y luego transferir, sociabilizar, democratizar los conocimientos que surjan.

Ariel Sevilla

Claro que lo ideal serían subsidios para restaurar los lienzos deteriorados, pero hasta tanto aparezca esos recursos se los puede fotografiar para difundirlos en un catálogo que llegue a cuanta mano sea posible. Esas imágenes junto a una biografía de Torres deben además añadirse en una web de artistas argentinos (de hecho, a partir de esta investigación, el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile está a punto de hacerlo).

En cuanto a los cuadros que están en exposición, los que saben cómo hacerlo podrían asesorar para que la muestra sea atractiva y así efectiva. Pero para esto hace falta también una importante apertura de las instituciones, muchas de ellas celosas y soberbias que no se abren a las propuestas que les llegan de afuera y no son las propias.

En suma, se trata de que las instituciones públicas y privadas trabajen juntas en la elaboración de propuestas de rescate –si son políticas, mejor-, pero con mirada amplia y solidaria, no sólo atendiendo a los artistas ratificados por Buenos Aires: es momento de empezar a mirar hacia el Interior.

Todas estas demandas ya fueron realizadas en el pasado. A la vista está que no fueron oídas. Por caso, y para terminar, he aquí uno de esos reclamos en concreto sobre la obra de Torres, publicado en 1896 en el Diario El Debate, de Mendoza, por José A. Salas, hijo de una de las discípulas de artista, que, aunque extenso, vale la pena refrescar: es destacable la actualidad del reclamo.

“¡Cuán hermoso espectáculo de cultura y de justicia darían á mi juicio los hombres que dirigen los destinos de este pueblo si penetrados del verdadero mérito de tan inspirado mendocino (se refiere a Torres), dictaran entre las atinadas leyes que vienen elaborando para cuidar nuestra vida ó acrecentar las riquezas de la provincia, una con el propósito de honrar debidamente su memoria, votando siquiera los recursos necesarios para que se adquieran alguno de los lienzos más notables del gran maestro, con los que podrían ornamentarse las principales de nuestras oficinas públicas y fueran mirados y aplaudidos por los numerosos vecinos y visitantes de Mendoza!” , sentencia Salas.

Y agrega:

“No todo en efecto ha ser en este importante Estado argentino fecundar por el trabajo la tierra. Su grado de adelanto le exige también la realización de actos oficiales demostrativos de su respeto por el arte, las letras ó la ciencia; y la glorificación por su parte del inspirado pintor sería sin duda, una elocuente manifestación de cultura dada ante propios y extraños y una prueba evidente de que sabe aquí estimar el talento; al mismo tiempo que se ejercitan las fuerzas y dictan avanzados preceptos para aumentar la fortuna y dilatar la grandeza de la Provincia”. (Salas, 1896).

¿Y dónde están los Torres?

Referencias: “d” indica “desaparecido” y “fd” señala “fecha desconocida”.

ETAPA DE FORMACIÓN (c. 1836 – c. 1842):

-Chile, c. 1837: Mustafá (d)

-Chile, c. 1837: Corina (d)

-Chile, c. 1837: Niño dormido (d)

-Mendoza, 1839: El fusilamiento del francés Duboc (d)

ETAPA CHILENA (1843 – c. 1855)

-1845: La Beneficencia (en el Museo Histórico Nacional de Chile)

-1847: El Tigre de los llanos, Facundo Quiroga (d)

-1848: Coronel Juan de Rosas (en el Museo Histórico General San Martín de Mendoza)

-1848: Retrato de Caballero (en poder del Dr. Guido Díaz Pacci, de La Serena, Chile)

-1851: El Sitio de La Serena, Revolución de 1851 (en poder del Dr. Guido Díaz Pacci)

PRIMERA ETAPA MENDOCINA (c. 1855 – 1861)

-c. 1855: Granizada mendocina (d)

-1855: La niña Dolores García Maza (en el Museo Histórico General San Martín de Mendoza)

-1856: Doña Felipa Sosa de Rosas (en el Museo Histórico General San Martín de Mendoza)

-1856: Manuel A. Sáez (en el Museo del Pasado Cuyano, Mendoza)

-1857: Doña Feliciano Guiñazú de Funes (en el Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú – Casa de Fader, Mendoza)

-1857: El finado Gómez y Niño sentado (d)

ETAPA SANJUANINA (1861 – c. 1874)

-1861: Doctor Don Antonio Aberastain (d)

-1861: Despedida de Rivadavia (d)

-1861: Coronel Mitre, Coronel Sandes (d)

-1861: Coronel Rivas (d)

-1861: La familia Virasoro (d)

-1861: Gobernador y General Benavides (d)

-1861: El Chacho (d)

-1861: Sarmiento docente (d)

-1861: Coronel Sarmiento en el cuartel de San Clemente (d)

-1861: Canónigo de la provincia de San Juan, Don Vicente Luna (en el Museo Histórico Marqués de Sobremonte, Córdoba)

-1867: La niña Clarita Cortínez Ortega (d)

Ariel Sevilla

-1868: Don Barboza (en el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan)

-1868: Don Desiderio Bravo (en el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan)

-1868: Doña Díaz de Bravo (en el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan)

-1871: Marcos Antonio Bravo (en el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan)

-La familia de Federico Moreno y Nemesia Cardoso (d)
(fd)

SEGUNDA ETAPA MENDOCINA (1875 – 1878)

-1875: Teniente General Julio A. Roca (en el Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján de Buenos Aires)

-1876: Don Guillermo Cano Sotomayor (en el Museo del Pasado Cuyano, Mendoza)

-1876: Doña Primitiva Corvalán y Rosas de Cano Sotomayor (en el Museo del Pasado Cuyano, Mendoza)

-1876: Periodista Manuel Olmedo (en el Museo Histórico General San Martín de Mendoza)

-1878: Músico Ignacio Álvarez (d)

-1879: Niño Julio Alfredo Videla (en la Universidad Católica de Cuyo, San Juan)

-1879: Rosa Piñero de Videla (en la Universidad Católica de Cuyo, San Juan)

Julia Godoy

***Visibilidad, vinculación e identidad del patrimonio
universitario***

Visibility, linkage and identity of the university heritage

Resumen

En los últimos años esfuerzos individuales e institucionales, desarrollaron acciones acordes a los nuevos paradigmas de la extensión para promover un proyecto de vinculación y su interrelación con la comunidad y su tiempo histórico. Esta preocupación no es ajena a la problemática del Patrimonio Universitario. En la UNCuyo, se fueron creando, en función de las distintas temáticas o disciplinas científicas y artísticas, espacios particulares, más o menos informales u organizados, en los que se acumularon piezas, materiales e información de gran importancia. Estas colecciones revisten un alto valor patrimonial, ya que representan la historia de la Universidad, en relación con el medio y cada componente, en sí mismo, presenta valores intrínsecos propios para la historia natural, científica, tecnológica y cultural de la región.

Visibilidad y transparencia. Una difusión permanente y coordinada que promueva un conocimiento adecuado de cada espacio patrimonial de la UNCuyo y los transforme en espacios abiertos a toda la comunidad

Julia Godoy

académica y a la sociedad mendocina en general, pero también, con el apoyo de nuevos medios y soportes, sean útiles más allá de la región donde la Universidad está inserta.

Palabras clave

PATRIMONIO UNIVERSITARIO- EXTENSIÓN - VISIBILIDAD

Abstract

In recent years, individual and institutional efforts have developed actions in line with the new paradigms of extension to promote a project of linkage and its interrelation with the community and its historical time. This concern is not alien to the problems of University Heritage. In UNCuyo, different spaces, more or less informal or organized, were created, depending on the different themes or scientific and artistic disciplines, in which pieces, materials and information of great importance were accumulated. These collections are of high heritage value, since they represent the history of the University, in relation to the medium and each component, in itself, presents intrinsic values proper to the natural, scientific, technological and cultural history of the region.

Visibility and transparency. A permanent and coordinated dissemination that promotes an adequate knowledge of each patrimonial space of the UNCuyo and transforms them into spaces open to the entire academic community and to the society of Mendoza in general, but also, with the support of new media and supports, are more useful beyond the region where the University is inserted.

Keywords

UNIVERSITY HERITAGE- EXTENSION – VISIBILITY

1. Extensión y patrimonio universitario

Las Universidades argentinas están desarrollando, en los últimos años, acciones acordes a los nuevos paradigmas de la extensión, para promover un proyecto de vinculación relacionado con la comunidad y con su tiempo histórico. No es ajeno, a esta nueva realidad, el Patrimonio Universitario. Es importante recordar que durante sus setenta años de existencia la Universidad Nacional de Cuyo, fue creando, en función de las distintas temáticas y disciplinas científicas, espacios particulares, más o menos informales u organizados, ligados a la diferentes unidades académicas y al propio Rectorado, en los que se acumularon piezas, materiales e información valiosa para las actividades de enseñanza e investigación. Estas colecciones revisten un alto valor patrimonial, ya que representan la historia de nuestra Universidad y poseen valores intrínsecos propios para la historia natural, científica, tecnológica y cultural de la región. En la actualidad, la mayoría de estas colecciones se encuentran escindidas de la dinámica pedagógica a partir de las cuales, en su mayoría, se originaron. Sumado esto al poco interés

Julia Godoy

que suscitan actualmente entre los profesores y estudiantes; como en la comunidad en general, lo que hace que difícilmente los destinatarios, puedan captar su utilidad y valor patrimonial.

En tanto las universidades están abocadas a la enseñanza y producción de conocimiento científico, desarrollo tecnológico y artístico, la función sustantiva de extensión universitaria coadyuva a la vinculación con el medio, articulando los objetivos institucionales de la universidad con las necesidades de la sociedad en general y privilegiando a los sectores de mayor vulnerabilidad social en particular. En el cumplimiento de estas actividades los integrantes de la comunidad universitaria despliegan saberes y prácticas que pueden o no materializarse y que constituyen el patrimonio universitario. En las últimas décadas se han revalorizado los nuevos marcos teóricos sobre el patrimonio cultural, dándole una significación que hasta entonces no poseía. En línea con las recomendaciones que sugiere el *“Comité de Ministros de los Estados Miembros sobre la gobernanza y la gestión del patrimonio*

universitario. Consejo Europeo”, el patrimonio universitario comprende el legado tangible e intangible producido por la institución y que está constituido por la edificación, los sistemas educativos, la comunidad universitaria (funcionarios, docentes, investigadores, estudiantes, graduados y no docentes) así como el medio social y cultural del que es y ha sido parte. Cualquier rastro de actividad humana material y simbólica realizado por la comunidad de educación superior es parte de su patrimonio. Sus productos materiales (cuadros, libros, tesis, revistas, máquinas, motores, herbarios, jardines, grabaciones, videos, momias, animales, instrumentos, artefactos, fotos, etc.), creencias, prácticas, valores, logros, formas de transmisión de conocimiento y capacidad de innovación, así como su función social y cultural. Esta definición del patrimonio universitario es resultado de una concepción abierta y dinámica que está atenta a los cambios de su naturaleza y a las transformaciones de su selección que se consideran socialmente construidas.

Julia Godoy

La importancia de la preservación y difusión del patrimonio deriva de su condición vinculante del pasado y el presente, a través de la recuperación de la memoria social.¹⁷ Los legados culturales que constituyen el patrimonio se convierten en referencias simbólicas en la medida que estructuran, articulan y fomentan la constitución de identidades. Es por ello que resguardar, investigar y difundir el patrimonio universitario es vital tanto para el desarrollo de la comunidad universitaria como de la comunidad local que la contiene.

Por ello y tomando como partida algunos criterios nacionales ligados a la extensión, pero también al propio interés de nuestra Universidad por vincularse cada vez más y de diversas formas con la sociedad; desde hace algunos años y bajo la gestión actual, planteamos un concepto integral en la intervención del patrimonio, sustentado en la interdisciplinariedad. Promoviendo una secuencia

¹⁷ ARANTES A., 1984, “Produzindo o pasado. Sao Paulo” en Global Media Journal Edición Iberoamericana, Volumen 6. Web: www.ull.es/publicaciones.es Consultado el día 11 de agosto del 2012. [en línea]

encadenada de acciones (positivas) de intervención del patrimonio, integrada por cuatro niveles: Investigación, Protección, Conservación y restauración, Difusión y didáctica.

2. Punto 0

En el año 2008 se plantea, dentro de la institución, la necesidad de que los bienes patrimoniales sean puestos en valor recuperando el sentido práctico con el que inicialmente fueron pensados, recuperando sus aportes en la enseñanza y la investigación universitaria; definiendo y diseñando una serie de actividades que promuevan la visibilidad de este patrimonio, tanto tangible como intangible, haciéndolo accesible y útil a la sociedad.

Así, por requerimiento de algunos especialistas, la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCuyo crea por resolución rectoral 1668/08 la

“C.A.P. Comisión Asesora para el rescate y puesta en valor del patrimonio cultural, natural, científico e histórico de la UNCuyo”.

Julia Godoy

Conformada por representantes de las distintas unidades académicas y la SEU, dicha comisión tiene por objeto poner en valor el patrimonio de la Universidad. En el año 2009 se aprueba el financiamiento del proyecto “Patrimonio de la Universidad Nacional de Cuyo. Propuesta para su protección, difusión y accesibilidad”¹⁸.

presentado a la sexta convocatoria del Programa de Promoción de la Universidad Argentina, fortalecimiento de la función de Extensión (Resolución SPU 885/09). Para dicha presentación el proyecto contó con el apoyo del Consejo Asesor de Extensión Universitaria, al ponderar las políticas institucionales de la UNCuyo, la situación del área de extensión universitaria y las necesidades para el fortalecimiento de la función dentro de la UNCuyo y de la comunidad en general. En el año 2010 se recaban algunos resultados de este proyecto y se dan a conocer mediante comunicaciones en congresos y jornadas nacionales como el “I Encuentro de Museos Universitarios del MERCOSUR”; el “I Congreso Nacional de Museos Universitarios”, desarrollado en la Plata y en el “IV

¹⁸ Resolución 1668/08. Secretaria de Extensión Universitaria. Universidad Nacional de Cuyo.

Congreso Nacional de Extensión Universitaria y la IX Jornadas Nacionales de Extensión Universitaria” en Mendoza y dentro del área “Patrimonio: valoración y conservación”. A partir de dichas presentaciones e intercambios con otras realidades universitarias de nuestro país se comparten visiones y situaciones con problemáticas comunes. Esto también nos permite reconocer que los procesos que se desarrollan dentro de la universidad son acordes a las tendencias nacionales e internacionales en este campo.

Con los resultados del primer relevamiento del patrimonio cultural de la UNCuyo, realizado por la CAP, encontramos en las diferentes unidades académicas una gran diversidad de temáticas abordadas, algunas forman parte de cátedras o museos más o menos consolidados, y/o de centros documentales como las de: Ciencias Naturales (con más de 11.000 piezas) integradas al Museo de Ciencias Naturales José Lorca (Liceo Agrícola y Enológico Domingo F. Sarmiento), la colecciones de Herpetología (sobre las que se han sentado las bases del conocimiento nacional en esta

Julia Godoy

temática), la de Entomología, el Jardín Botánico y las colecciones de muestras vegetales de la Facultad de Ciencias Agrarias; de Antropología e Historia (más de 5.000 piezas) como parte del “Museo Prof. Salvador Canals Frau” de la Facultad de Filosofía y Letras, concentrado en arqueología y antropología y del Museo Histórico de la Facultad de Ciencias Agrarias; de Anatomía y Medicina (cerca de las 1200 piezas) de la Facultad de Ciencias Médicas; de Arte (más de 2.000 piezas) bajo la órbita del Museo Universitario de Arte; de los Archivos y centros de documentación (más de 25000 piezas) de las Facultades, y del Centro de Documentación Histórico de la Universidad (SID-Secretaría Académica del Rectorado).

Principalmente se detecta que estas colecciones necesitan ser puestas en valor para que vuelvan a adquirir el sentido práctico con el que inicialmente fueron pensadas, reanudando sus aportes a la enseñanza y la investigación universitaria y a su vez resultar visibles y accesibles a la comunidad en general. Algunas problemáticas que ya es posible describir se concentran en:

- Recursos humanos: falta de personal, o personal dedicado con escasa formación específica, desigual dedicación en horas y especificidad de tareas.
- Falta de presupuestos, de normativas propias a cada espacio, como generales a la universidad en cuanto a la gestión de su patrimonio
- Falta de espacio propio para el correcto uso y difusión del patrimonio.
- Con respecto a las colecciones reconocidas como tales, en muchos casos se ha perdido de vista o aun no cobra reconocimiento, su valor como recurso para la enseñanza, su potencial como objeto de consulta, estudio, de discusión por ejemplo para el desarrollo de tesis de diferentes niveles.

3. Los objetivos planteados

Como objetivos generales buscamos el reconocimiento y aprecio del patrimonio universitario como parte sustancial de la identidad de la comunidad universitaria, de la cultura local y nacional; estableciendo los mecanismos para una adecuada preservación, conservación, organización, administración y comunicación del patrimonio universitario, así como posibilitar la visibilidad y accesibilidad de la comunidad a los recursos patrimoniales contenidos en los museos, colecciones, archivos y fondos

Julia Godoy

documentales de la UNCuyo. Para ello se realizó, como primer paso, un relevamiento del patrimonio universitario que permitió generar un diagnóstico integral, proporcionando datos suficientes que sirven hoy para la formulación de estos lineamientos que permitirán una adecuada gestión del patrimonio, tomando en cuenta las diversas formas en que este se presenta. Estableciendo las bases de futuros guiones museográficos y circuitos culturales que permitan la accesibilidad de la comunidad a los recursos patrimoniales universitarios. Difundiendo la importancia de una adecuada gestión del mismo en espacios y condiciones apropiadas y constituyendo marcos normativos innovadores y comunes para una adecuada administración, conservación, investigación y difusión de nuestro patrimonio.

Hoy, es habitual que museos, archivos y colecciones universitarias posean un espacio específico y diferenciado de las cátedras, departamentos docentes o institutos de investigación, en los que surgieron, para encontrar formas de articulación más productivas con éstos. Sobre este punto

la Universidad busca, para los próximos años, dirigir la gestión sobre estos bienes, coordinando las diferentes secciones de manera tal que pueda existir una dinámica y una comunicación apropiada entre ellas, punto de partida necesario para trazar distintas estrategias para conservar adecuadamente el patrimonio, profundizar su conocimiento, desarrollar líneas de investigación, colaborar con las existentes y articular diversas formas de difusión que faciliten el acceso de distintos sectores de la comunidad local al mismo.

El objetivo central del programa, ya en marcha, es catalogar, preservar y dar a conocer todos y cada uno de los espacios y experiencias, de vital importancia para la herencia común de la región y la propia Universidad. Parte de una acción coordinada desde la universidad con el fin último de la “devolución social” del patrimonio hacia la comunidad. Estamos trabajando en la visibilidad de esta área, desarrollando una serie de estrategias de comunicación integral y diseñando acciones específicas de

Julia Godoy

difusión, apoyados fundamentalmente por las TICs¹⁹ y los nuevos soportes digitales de información y comunicación: páginas web específicas, propuestas colaborativas en red; rescatando visualmente (fotografía y video digital) todo con lo que contamos y poseemos, con el fin de difundir, pero sobre todo de convocar a toda la sociedad a participar de innovadoras y valiosas experiencias educativas y patrimoniales. Una difusión permanente y coordinada que promueva un conocimiento adecuado de los museos universitarios de la UNCuyo y los transforme en espacios abiertos, con el apoyo de nuevos medios y soportes.

4. Metas y acciones

Como lineamientos para dar continuidad a las acciones emprendidas hasta el momento, habrá que tener en cuenta una serie de metas, a corto y mediano plazo, que puedan

¹⁹ Las Tecnologías de la Información y la Comunicación, también conocidas como TIC, son el conjunto de tecnologías desarrolladas para gestionar información y enviarla de un lugar a otro. Abarcan un abanico de soluciones muy amplio. Incluyen las tecnologías para almacenar información y recuperarla después, enviar y recibir información de un sitio a otro, o procesar información para poder calcular resultados y elaborar informes.

diseñarse y cumplirse independientemente de los posibles cambios de gestión en el futuro.

- Trabajar sobre la formulación y explicitación en materia de política patrimonial universitaria que dé marco a la gestión específica.
- Promover la elaboración de planes de gestión para los diversos museos, colecciones y recursos patrimoniales existentes en la UNCuyo.
- Dar continuidad al diagnóstico, al estado actual específico de colecciones y patrimonio no registrado en tales condiciones, valorando su potencial.
- Iniciar y/o actualizar los registros específicos de los museos, colecciones y recursos patrimoniales existentes en la UNCuyo.
- Desarrollar reglamentos y protocolos que regulen las diversas actividades en torno a la investigación, conservación, consulta y comunicación del Patrimonio Universitario
- Procurar y diseñar capacitaciones, para desarrollar adecuadamente todo tipo de gestión, en áreas específicas.
- Promover la articulación de acciones y conocimientos, entre los diversos espacios existentes, como entre el personal a cargo del patrimonio universitario.
- Promover y fomentar la formación de especialistas así como el trabajo en equipos con actores de las diversas disciplinas con que se cuenta en nuestra

universidad e incorporando nuevas disciplinas, que nuestra institución posee, pero que no están vinculadas a las colecciones y museos.

- Generar a mediano plazo espacios y propuestas educativas especializadas, desde la universidad y/o articulada con otros ámbitos y niveles, formales e informales, que aporten a la formación permanente de los técnicos especializados para cubrir las necesidades internas de la UNCuyo, como prever a futuro la formación de recurso humano que pueda cubrir las necesidades locales como regionales.
- Fomentar y sostener la investigación sobre el patrimonio existente, se encuentre o no agrupado en colecciones, como el que se va generando día a día.
- Establecer como uno de los aspectos básicos para la conservación, comunicación e investigación de las colecciones y museos, la necesidad de contar con presupuestos específicos.
- Desarrollar las estrategias y convenios que favorezcan la incorporación de fondos externos a la Universidad como aporte al desarrollo de programas de cooperación.
- Mantener las colecciones en su contexto actual y tradicional, además de propender al desarrollo de proyectos que su base sean los objetos o especímenes de las colecciones, a través de programas educativos interdisciplinarios de diversos alcances
- Fomentar a través de programas integrales (investigación-exposición-desarrollo de actividades paralelas) una visión del avance del conocimiento y de las diversas expresiones artísticas que ayude a los

estudiantes como a la comunidad en general a reconocer las particularidades de los diferentes campos del conocimiento, así como su articulación.

- Implementar actividades de promoción que busquen generar en los habitantes de la provincia como en turistas una mayor curiosidad, preocupación y compromiso respecto del patrimonio localizado en el entorno como en el interior de la Universidad.
- Comunicar a través de medios virtuales las diferentes actividades, acciones llevadas a cabo en nuestra Universidad en torno a la investigación, la docencia, la extensión desde una perspectiva patrimonial, que pueda traducirse en la configuración de un museo virtual que contenga a los museos y colecciones de la universidad.

5. *La incertidumbre*

Educar deleitando, a riesgo obviamente de no acertar, ha de suponer una predisposición muy grande a volver sobre los propios pasos, a repensar lo decidido. Ya hemos esbozado algo al respecto cuando hemos hablamos de los objetivos primarios de estas colecciones y fondos museísticos, aunque se debe insistir mucho más: los decisores sobre un museo con prácticas alternativas deben saber que tanto las actividades didácticas específicas (talleres, etc.), como los

contenidos seleccionados para constituir la muestra o colección permanente, en caso de existir, se encuentran vinculados de alguna manera al adjetivo «efímero».

En efecto, el paso de los años o una revolución tecnológica puede convertir cualquier instalación expositiva en obsoleta, o imponer a la misma, renovaciones en profundidad. Igualmente, y en tanto que nos referimos muy mayoritariamente a entidades públicas, nuevos responsables políticos pueden ejercer el derecho a reconcebir los museos y el patrimonio bajo su égida. Y lo mismo puede suceder como consecuencia del nombramiento de nuevos responsables técnicos. Finalmente, la insatisfacción, el rechazo o el absentismo de la comunidad universitaria y del público, constituyen la principal amenaza que puede pesar sobre el futuro de cualquier iniciativa de este tipo.

Tras lo dicho, quizá sea el momento de lanzar una pregunta: ¿quiénes son los profesionales destinados a hacer realidad los “otros” museos y espacios, volcados a la comunicación

y la educación (construidos alrededor de sólidos, flexibles, coherentes y efectivos proyectos educativos), y audaces en sus planteamientos? En muchos casos, es cierto, se vincula a educadores para la realización de actividades didácticas. Y también se recurre a publicistas para llevar a cabo campañas de comunicación. Pero el gran reto va bastante más allá y supondría un gran cambio estructural: el desafío consiste en que educadores y psicólogos –y diseñadores, escenógrafos, expertos en marketing, y otros diversos profesionales– puedan formar parte con naturalidad, y con carácter prácticamente permanente, de los equipos que deciden el porqué y el cómo de las exposiciones y colecciones, estudiando y resolviendo otras cuestiones que atañen a la conformación del museo y al desarrollo de su intervención en el seno de la sociedad. Se plantearía, así, la posibilidad de una verdadera interdisciplinariedad, con contraste de pareceres y con sinergias entre los protagonistas del debate y el trabajo, y no la limitada multidisciplinariedad que se da ocasionalmente mediante adscripciones temporales ad hoc. Si el ejercicio efectivo de la interdisciplinariedad y la disposición a repensarlo todo

Julia Godoy

deberían constituir características de la vida interna de los “nuevos” espacios, nada impediría que éstos apareciesen ante los ojos del público como lo más distante a una nueva ortodoxia: si una multitud de opciones se abre ante los responsables de crear y mantener este patrimonio, un verdadero abanico de exposiciones permanentes y temporales, de actividades didácticas, y de servicios on-line podría ponerse al servicio de los visitantes. Y en ese sentido no debe olvidarse que dicho abanico de opciones se verá facilitado por los avances tecnológicos en múltiples aspectos y tampoco deberíamos perder de vista que la reflexión teórica no cesa de matizar los parámetros museísticos consolidados o de soñar los futuros.

El primer paso que proponemos es alejarse de las características rígidas y antieducativas que hacen que cualquier intento porque el individuo aprenda, fracase. Las cualidades de un espacio participativo deberían ser:

1. Evitar la apariencia autoritaria
2. Estimular al visitante y prestarle atención individual.
3. Hacer que el visitante se sienta libre, haga lo que le interese y se divierta (Fundación La Caixa, 1985)

Con la implantación de los sistemas multimedia en los museos, entendidos como la combinación de dos o más medios para presentar información, comienza el desarrollo del concepto de usuario-participante. Con la llegada de las nuevas tecnologías hace su aparición el concepto de interactividad. Los museos y colecciones son interactivas desde el momento en que el público no sigue una exhibición de manera lineal; esto se completa con la oportunidad de utilizar medios para ampliar la información de la exhibición; con lo que se ampliaron las posibilidades de comunicación con los visitantes y los recursos para la educación.

Y para esto son útiles las nuevas tecnologías que son otra herramienta de comunicación con los usuarios pues:

"muchos sofisticados procesos científicos, técnicos e industriales sólo es posible simularlos mediante las ricas convergencias multimedia interactivas, que, además, permiten reconstruir la evolución histórica, ayudan a comprender mejor el mundo tradicional, a la vez que rescatan al visitante de la pasividad

Julia Godoy

receptora introduciéndole en la interactividad participativa"²⁰.

6. *Comunicar e Innovar*

No podemos dejar de hablar de la repercusión que ha tenido Internet en la gestión de la comunicación para estas instituciones, limitadas hasta el exceso en el control de los mensajes emitidos al no disponer de recursos para la comunicación persuasiva convencional, la publicidad. Al estar sometidos a la decisión periodística sobre la publicación de una nota de prensa emitida por el museo, se escapa por completo el control sobre el mensaje, no tanto en contenido como en tiempo. Internet viene a solucionar en parte este problema, limitados todavía al número de internautas, que va en aumento.

El último encuentro *Museum Next*, realizado en la ciudad de Barcelona se ha convertido en el centro neurálgico del

²⁰ ALFAGAME G., Marín T.T, “Uso formativo de los Museos Universitarios”. En: *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*. Enero-Diciembre. Mérida-Venezuela. 2006

debate museístico ligados a procesos experimentales y con apoyo tecnológico. Un total de 350 expertos han desgranado sus proyectos y debatido las tendencias más innovadoras y eficaces para que los museos aprendan a utilizar de forma creativa las herramientas tecnológicas. Un espacio europeo que se emparenta con la organización en EE.UU. del *Museum and the Web*, debatiendo alrededor de tres ejes temáticos: participación, marketing digital y retos de futuro.

En principio se podría pensar que son los grandes museos los que más y mejor gestionan su Web, pero no se cumple en todos los casos. Algunos de los museos más importantes internacionales, apuestan por una web informativa y una postura conservadora, que cumpla con la exigencia de la presencia en la red: folletos virtuales, información sobre horarios, tarifas y fechas en la pantalla. Pero otros museos, mucho más pequeños y con menos recursos, han visto en Internet una oportunidad. Tal vez por sus limitaciones han aprovechado todas las posibilidades de la Web 2.0.

Julia Godoy

Estos nuevos recursos, ya en expansión, pueden permitir a nuestra Universidad diseñar, controlar y potenciar su propio mensaje, en fondo y forma. Queda mucho por hacer en el desarrollo de las webs de los museos e institucionales, alejados de muchas de las posibilidades de la web 2.0 y su interactividad. En este panorama general, hay que destacar las instituciones que apuestan por este canal como una herramienta esencial de la comunicación, incorporando posibilidades impensables dentro los medios tradicionales: salas de prensa virtuales, *newsletter*, visitas virtuales, blogs y chats, o archivos sonoros. Incluso otros no exclusivos de la tecnología: manuales de identidad visual, reservas para actividades, alquiler de espacios para eventos o estrategias de patrocinio y mecenazgo.

Cuando planteamos el diseño y activación de páginas web, y de otras estrategias digitales y multimedia, para las colecciones de nuestra Universidad, lo hacemos basados en algunas experiencias interesantes que reseñamos aquí:

- Desde el *Victoria & Albert Museum* de Londres, Rich Barrett-Small explica cómo están utilizando

las tecnologías *open source* para intentar cumplir las altas expectativas de hoy en día y contar con una información fácilmente disponible y accesible a través de una gran variedad de formatos.

- Robin Dowden y Nate Solas, respectivamente director de *New Media* y desarrollador de *New Media del Walker Art Center (Minneapolis)* se ha convertido en un verdadero nodo para las artes contemporáneas. La *web* del museo ha sabido desarrollar novedosas estrategias de divulgación, articulando la página no sólo alrededor de sus iniciativas, sino utilizando herramientas en el estilo de blogs temáticos y ofreciendo una panorámica mundial y global de la creatividad contemporánea.
- En Cataluña cuando se habla de museos y nuevas tecnologías, antes o después se debe mencionar a Aléx Hinojo. Este ha presentado QRedia, un sistema dirigido a soportes portables como teléfonos inteligentes y tabletas, que utiliza los códigos QR para acceder a contenidos de Wikipedia y artículos relacionados.
- Ana Ramos presenta *Radio Web Macba*, un proyecto de radio online desde el museo, que lleva cinco años de emisiones. La radio que comenzó su actividad como un escaparate para exposiciones y actividades del MACBA, ha llegado a desarrollar contenidos específicos, centrados en la exploración del sonido en el arte, el arte radiofónico y la música experimental. Según la *web* del Macba, una de las principales funciones del museo es pensar, elaborar y ordenar contenidos, de los que pueden surgir

Julia Godoy

nuevas narraciones según una idea personal, un interés o un concepto académico.

▪ ***Conclusiones***

Estas son, a vuelo de pájaro, algunas de las experiencias y reflexiones actuales dentro de algunos museos de índole pública. La UNCuyo posee medios, recursos técnicos y personal, en diferentes áreas, para avanzar sobre y con estrategias similares. Dispone de sus propios medios de comunicación y tecnología de avanzada, en consecuencia, el proyecto radial iniciado por el MACBA, por ejemplo, bien podría ser llevado a cabo en nuestra institución generando la integración de medios tecnológicos y de comunicación, con los recursos intelectuales y patrimoniales con los que contamos.

Merece la pena intentarlo: con y sin patrimonio material que llevarse a la boca, vale la pena imaginar espacios donde los visitantes, materiales y virtuales, puedan pensar y conocer. Al efecto de facilitar el primero de estos dos procesos, recientemente se ha defendido una orientación que suponga abandonar la perspectiva descriptiva y pasar a

la conceptual: abandonado la tiranía del objeto y privilegiando el protagonismo de las narrativas, apostando por una museología del cambio, facilitando también el proceso de aprender.

La comunicación estratégica de la propia institución y del área patrimonial se desarrolla fuertemente en un nivel táctico, mientras en los últimos años, se han producido importantes cambios sociales, educativos y tecnológicos en todo el mundo. Hay que tener en cuenta que tanto las Universidades, como los museos, son instituciones con más de veinte siglos de historia. Son grandes instituciones, prestigiosas en muchos casos que actúan despacio. Basta con ver cómo los museos de reciente creación, más pequeños y contemporáneos, son más ágiles a la hora de gestionar la comunicación e innovar en proyectos, utilizando más recursos que les posicionan en un panorama con mucha competencia. La identidad visual, entendiendo ésta en su carácter más amplio, es el primer elemento diferenciador. La organización debe, apoyarse en la totalidad de los mensajes, para construir un real territorio con personalidad e identidad.

Estamos dando los primeros pasos para potenciar, difundir y visibilizar los museos y colecciones universitarias con los que contamos, siendo sensibles a las demandas sociales y generando una puesta en valor de un patrimonio valioso, pero estático y muchas veces desconocido. Para ello necesitamos instituciones abiertas, dialogantes y con identidad. La Universidad cuenta con sus colecciones, instalaciones e infraestructura, una oferta, unas personas, un saber hacer, un sujeto que tiene un lugar en la sociedad, y que para ocupar su lugar, debe mirar más allá de sus salas y sus propias problemáticas y limitaciones, debe mirar hacia el público, a quién debe hacer llegar su colección, sus saberes, sus talleres, sus actividades. Estamos recorriendo un camino, en el que la comunicación y las relaciones públicas forman parte de la propia organización, más allá de ser una herramienta común de la gestión, y aunque el proceso es lento, el tiempo demostrará la fundamental aportación de la gestión integral de la comunicación para potenciar el valor de estos espacios, sobre todo cuando los

efectos de éstas sean más equilibrados entre la organización, su patrimonio y la sociedad.

Bibliografía consultada

ALFAGAME G., Marín T.T, “Uso formativo de los Museos Universitarios”. Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales. Enero-Diciembre. Mérida-Venezuela. 2006

ARANTES A., 1984, “Produzindo o pasado. Sao Paulo” en Global Media Journal Edición Iberoamericana, Volumen 6. Web: www.ull.es/publicaciones.es Consultado el día 11 de agosto del 2012. [en línea]

BENDER, J. B. y PIAZZE L.C.,. “Viejas nuevas ideas acerca del trabajo en red en la Universidad Nacional de Cuyo ante el desarrollo y puesta en valor de sus museos y colecciones”, en *Congreso Provincial de Cultura “Hacia Políticas Culturales de Estado, Cultura y Desarrollo*. 2008. Mendoza

CASTELLANOS, Nancy P.: “Los museos, como medios de comunicación: museos de ciencia y tecnología”, en *Revista Latina de Comunicación*. N° 7. 1988. Web: www.ull.es/publicaciones/latina/a/71mus.htm Consultado el 15 de agosto del 2012. [en línea]

FORSTER, Arnold K. “Museums for the Future: Recognising new relevance for University Museums”, en *6° Congreso Internacional de Museos Universitarios, Nuevos Caminos para los Museos Universitarios*. UNAM y UMAC/ICOM. MUCA UNAM. México DF, 2006. 15p.

