



Figura 5: Vista parcial de la obra *El Viaje del Acero*, Gachi Rosati, Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio Saavedra, marzo/ abril 2014. Gentileza de la artista

1. Primer tramo en la pared aladaña a la puerta de ingreso al espacio (sobre su derecha):
 - I) Foto familiar en la que se observa a Santos Rosati celebrando los 25 años de la empresa, al fondo de la locación se dejan ver retrato de San Martín, reproducción de *El Pueblo quiere saber* de Leonies Mathis y retrato del General Juan Domingo Perón y primer texto dónde la artista detalla el contenido y origen de la imagen.
2. Siguiente pared a la derecha:
 - II) Pintura 1: representa el tren en el que trabajó el bisabuelo de la artista en Italia/ Retrato de Bisabuelos / Texto
 - III) Pintura 2: representa el barco en el que Santos llega desde Italia a la Argentina.
 - IV) Texto y Pintura 3: Retrato de Santos Rosati
 - V) Pintura 4 y 5: Representa la auto cosechadora Rycsa y Fábrica Rycsa en Arrecifes
3. Siguiente pared a la derecha:
 - VI) Ocupando todo el muro el Mural gráfico en el que se superponen distintos elementos y tiempos de la crónica, aunque se destaca conteniendo la totalidad la escena del bombardeo a la plaza de mayo
4. Siguiente pared a la derecha:
 - VII) Pintura 6 y 7: Retrato de Manuel Savio con fondo de Altos Hornos Zapla y Escena en lo que pareciera interior de establecimiento fabril donde se observa al abuelo de la artista junto a los trabajadores y niños brindando
 - VIII) Pinturas 8 y 9: Auto Sedán dos puertas Gilda y Retrato de Gilda abuela de la artista y esposa de Santos Rosati.
 - IX) Pintura 10 y 11: Micro coupé Mitzi B40 y Pick Up El Gauchito

5. Siguiente pared a la derecha y tramo final a la izquierda de la puerta de ingreso
 X) Pintura 12: Retrato de familia, Santos y Gilda con sus hijos en Mar Del Plata
 XI) Texto/ Pinturas 13 y 14: Cuadro con niño (el padre de la artista) en el piso jugando con un autito y Escena dónde se observa al tío de la artista de niño tirándose a la pileta

Todas estas pinturas surgen de la elaboración que la artista realiza de los relatos obtenidos en las entrevistas a sus familiares junto a recopilación de documentos visuales diversos. En este punto es posible comprender que las pinturas que realiza se orientan a la elaboración de fuentes primarias de la historia que logra reconstruir. Son fuentes primarias de un proceso de rememoración extenso en tanto compromete a más de una generación.

La experiencia figurativa que construye el montaje de la obra instala la idea de una cronología a través de la sucesión de cuadros y textos que se despliegan en forma horizontal, a la altura de la mirada del espectador. Esta forma de montaje remite a la museografía de los museos modernos. Específicamente, en este caso, al montaje del Museo de Histórico de Buenos Aires Coornelio Savedra a través de los modos en que los textos son exhibidos entre los cuadros. La exposición de *El viaje del acero* se despliega en un espacio aledaño a dicho Museo, destinado a exposiciones temporales. El emplazamiento es significativo también por que en este museo se encuentra resguardada la obra de Leonnies Matthis una pintora que en el siglo XX reconstruye en pintura las plazas republicanas, desestimada por la pintura y valorada principalmente como documento su obra fue conservada en un museo de historia y circuló como ilustración de manuales escolares y revistas escolares como el Billiken. La obra de Rosati rescata a Lennies Mathis como pintora de historia y se inscribe en esa genealogía.

El Viaje del Acero replica a su vez algo de la estructuración en forma de viñetas a partir de la alineación de bastidores cuadrangulares de distintos tamaños que las recuerdan. Esto junto al modo en que las pinturas superponen la relación entre dibujo y color repone aspectos que provienen de la figuración en la revista *Historia Gráfica*.

Al reconstruir la historia familiar y colectiva silenciada adoptando los modos de la historia gráfica junto a las formas expositivas del museo la artista produce un señalamiento sobre los diferentes dispositivos de enseñanza y/o transmisión de la historia (museos, literatura académica, revistas de divulgación, manuales escolares) que contribuyen al silenciamiento heredado al tiempo que busca intervenir sobre sus pendientes. Señala e incorpora la marca de una falta en el relato y reafirma el lugar de la divulgación para la construcción de una acción que en otro sentido dispute, configure y vuelva a pensar en torno otras representaciones del pasado común y también singular. Allí también se señalan legados y herencias.

Como indicamos antes hay en esta forma de construcción una idea de sucesión que refiere al modo en que los museos ilustrados representaron el vínculo entre la historia y el progreso a través de lo que Bennet (1995) define como *caminata organizada*, sin embargo dicha noción es sólo sugerida para ser brutalmente interferida por el Mural Gráfico, que ocupa la pared central al fondo del espacio. En este mural (Figura 4) la narración visual se plaga de condensaciones y anacronismos la escena se organiza en torno a la representación de la Casa Rosada y el monumento de la Plaza de Mayo, sobre ella sobrevuelan los Gloster Meteor que bombardean la escena con las cruces de hierro del Cementerio Chacarita.

Detrás de la Casa Rosada, emergen dos manos con una llama extraídas de las tapas que ilustran una edición de la Razón de mi vida, en este contexto la imagen podría funcionar también como una alegoría del proceso de fundición del hierro. El total de la composición se enmarca por dos grandes portones, aquellos que Santos habría construido para el Cementerio Chacarita en forma de pago luego de ganar la licitación para la fundición de las cruces de hierro que se habían acumulado por las muertes que causó a fines del XIX la epidemia de fiebre amarilla. En el primer plano un niño de aproximadamente 13 años, interpela al espectador, el padre de la artista representado a la edad en que fue testigo y sobreviviente del bombardeo. Hacia el centro se observa un auto de época destruido que recuerda a las imágenes que más tarde circularon sobre el bombardeo, en un lateral a la altura del cielo Santos y Gilda bailan sobre una nube.

El mural gráfico es una gran interrupción de la idea de desarrollo continuo o progreso sobre la totalidad de la crónica. Varios aspectos hacen que se diferencie del resto: su condición muraria y su escala que lo coloca casi en relación al espacio de soporte del resto de la línea que trazan la sucesión de foto, cuadros pictóricos y textos; el hecho de que esté solo realizado a partir del trazo negro sobre el fondo blanco, lo que lo coloca como aquello sin pintar que refuerza el llamado a lo gráfico; la diversidad de espacios/ tiempos que se superponen en sus construcción; la fantasía, (que si bien está presente en la elaboración de la totalidad de la historia) aquí se hace evidente en la figuración de los abuelos bailando en las nubes o en las manos que emergen detrás de la Rosada; el carácter evidente de collage en la construcción de una imagen que desde los fragmentos se presenta como nueva unidad.⁹

Lo que el mural describe, el bombardeo de la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955, se expande caóticamente en el tiempo histórico que narra el Viaje de acero, esto lo logra tanto por su ubicación en relación a la totalidad de la exhibición como por los motivos que los componen en el que convergen sucesos anteriores y posteriores al bombardeo. La ausencia del color desplaza el tono épico inicial, la masacre ya no lo admite. A su vez resalta lo gráfico sobre lo pictórico y marca en tal sentido otra relación con la memoria y la historia en la que puede incluirse la relación con la denuncia política que caracteriza a la tradición de la producción gráfica en el arte. Finalmente, es posible pensar se sugieren las gráficas para pintar si recordamos que en forma recurrente la obra de la artista suele evocar la tradición de revistas que convocaban al aficionado a pintar a través de la presencia del enunciado *Pinte Ud.* Si bien en este caso el enunciado no está presente en forma literal como en otras obras de la artista, la presencia en blanco y negro de la composición en relación al resto de las ilustraciones que sí aparecen coloreadas parece instalarlo. Subraya esta condición el lugar en el que está colocada la figura del padre que, ubicado en primer plano y en un lateral del mural, mira directamente al espectador interpelando su acción.

Una imagen más dentro del recorrido comparte esta condición de “no estar pintada”, se halla enfrentada al mural (y corresponde a lo que hemos enumerado como el tramo XI) en la que se observa la misma figura del padre (Figura 6).



Figura 6. Anteúltima pintura de *El Viaje del Acero*. En ella se observa por segunda vez en la crónica visual un retrato del padre del artista y se opta por la representación en blanco y negro. Gentileza de la artista

En esta ocasión mira al espectador desde el piso, desde una posición que se retuerce sobre sí (e incluso lastimada) junto a un autito de juguete. El texto que acompaña este tramo es el segundo, y último momento, en que en la crónica visual se hará referencia al bombardeo y cierra el total del relato enumerando las condensaciones históricas que se expresan a través del trayecto del acero. Allí se lee:

Recuerda mi padre, entonces tenía 13 años de edad, que el 16 de junio de 1955 “como todos los días cruzaba Plaza de mayo para ir al Colegio Nacional de Buenos Aires. Cuando salí de la boca del subte en Diagonal Norte vi los Gloster Meteor bombardeando y destruyendo la Plaza. Corrí desesperado por Avenida de Mayo y luego bajé en la estación Carlos Pellegrini de la Línea B y junto a una multitud escapamos del horror, viajando con las puertas de los coches abiertas hasta Chacarita, desde donde llegué corriendo a mi casa”. La llamada “Revolución: Libertadora, iniciada con aquel trágico bombardeo, torció fuertemente el rumbo: el nuevo direccionamiento económico contrajo el crédito a la industria y, dos años más tarde, Santo y Francisco se ven obligados a vender todas sus acciones de RYCSA, lo que les impide producir estos tres prototipos. ¡Parece mentira! ¡Qu’paradoja! Del hierro transformado en fuego, de las cruces del cementerio, a los sueños del acero, ¡y ahora nos caía del cielo! Esta masacre de Plaza de Mayo con sus cientos de víctimas fatales, además del horror instaurado, arrasó con millones de sueños, entre ellos el sueño del automóvil Gilda. (Gachi Rosati, febrero del 2014)

El bombardeo dentro de la reconstrucción histórica que la artista configura se constituye como un hecho que interrumpe la cronología. Se expande en el medio y al final del relato sobre la totalidad de la crónica, al tiempo que se desmarca del resto de la exhibición como acontecimiento desarticulador. Cuando la crónica se encuentra con él distintos tiempos se superponen y la idea de sucesión se daña.

Aun así es posible mencionar otras operaciones que quiebran con la idea de avance en el relato, aunque se trate de operaciones más tenues, menos radicales que proveen a la idea de que el tono épico inicial y el esfuerzo del recuerdo van perdiendo fuerza.

Inicialmente se observa un tono fuertemente programático en la obra. Este se devela al comienzo de la crónica a partir de las citas que convergen en la foto y texto de partida (lo que identificamos como tramo I). Allí se suceden la cita que señala interpelación a la historia como pregunta sobre la identidad y presente; y la continuidad de imágenes fuertemente declarativas incluidas en la foto familiar que contiene un cuadro General San Martín, una reproducción del pueblo reunido el 25 de mayo de 1810 (representado por Leonis Mathis) y un retrato General Perón. Frente a ellos el abuelo Santos con micrófono parece estar dando un discurso.

En la siguiente pared (en el tramo II) la primera pintura de la crónica contiene una operación que busca disputar y reclamar la escritura de una historia. Se trata de la única imagen de la Historia Gráfica que es copiada en forma casi literal, una única operación altera la relación pintura revista y está dada por la figuración de un tren que es copiado en espejo, por lo que invierte su dirección. Rosati cambia la dirección del tren de la Historia Gráfica, busca un pasado no contado y un futuro pasado trunco, desde allí cuestiona la historia nacional y su transmisión.

Desde el tramo X los registros de la historia de Santos se retraen a lo plenamente íntimo a través de imágenes de las vacaciones familiares o retratos que posiblemente él le hiciera a sus hijos. Ello coincide con una notoria economía de recursos pictóricos que se observa en el tratamiento de color, línea y composición que vuelven a la representación progresivamente más austera.

Hasta aquí todas las operaciones se orientan a figurar el esfuerzo de un recuerdo que marca un hiato generacional en cierta identidad en la que la artista se inscribe. Ese hiato o falla es representado con sus impedimentos y dificultades tensionando el relato de una historia perdida en doble sentido (porque fue silenciada/olvidada y porque fue frustrada por el devenir de los acontecimientos históricos). Por todo esto, es posible afirmar que hacia el final de la crónica el tono programático inicial se tensiona con el declive hacia lo íntimo. En esta dirección, podemos pensar, dos plazas se contraponen también en el relato: la primera la de Leoni Matthis (tantas veces recuperadas por la revistas y libros escolares) que representa al pueblo congregado frente al cabildo reclamando saber de qué se trata; la segunda, inmensa en relación a aquella, parece presentarse en el intento desmesurado, con todas sus dificultades, de responder.

El anacronismo, las condensaciones, la pérdida de intensidad de lo histórico nacional hacia lo íntimo familiar, la imaginación, representan ese intento denodado de conocer la historia del abuelo vinculado al peronismo, al tiempo que tratar de comprender el vínculo paterno con el pasado común y él que a ella le fue transmitido, tanto en el seno familiar como en la formación escolar. En este sentido la artista cuenta que cada vez que salía de entrevistas a

sus tíos junto a su padre le reclamaba cómo este no le había dicho que era peronista (lugar con el que ella sí se representa) a lo que el padre replicaba diciendo que no era así. Finalmente, explica, “después cuando supe que mi padre había sido sobreviviente del bombardeo del 55 entendí por qué” (Gachi Rosati, comunicación personal, 12 de julio de 2022).

La pintura de historia como evocación y elaboración

Continuaremos aquí con el aspecto técnico, nos referimos a las técnicas que la obra elabora y crea. Es necesario decir que algunas de estas condiciones de producción ya se señalaron en referencia al montaje de la obra.

Luego de realizar un arduo relevamiento de archivo con el objeto de juntar un amplio imaginario sobre lo que había sido de RYCSA (la empresa familiar) la artista se aboca a la construcción de un sistema de representación que anude el relato histórico reconstituido con las marcas que adquiere trabajo del recuerdo. En tal sentido, para orientar la búsqueda, Rosati utiliza como base los métodos que ya le provee Leonis Mathis artista que indagaba en fuentes diversas para la construcción de una visualidad orientada a la evocación de los comienzos del país como república. Para ello Mathis reconstruye a inicios del siglo XX la Plaza de Mayo de principios de siglo XIX pintada con procedimientos de la pintura decimonónica, Rosati por su parte pinta su crónica con las formas visuales de ese mismo pasado relatado.

En tal sentido “La Historia Gráfica de la República Argentina” le permite resolver cómo representar aquella memoria familiar en tanto le ofrece un modo de integrar el suceso a una idea de historia de la nación como si tal acción aconteciera en el 66:

Yo había resuelto el qué, tenía que pensar el cómo que me interesara y dí con el libro de *Historia Gráfica de la República Argentina* que me parecía interesante porque era un poco la estética que un poco describe la historia universal, la historia general o la gran historia de la argentina y abarca desde Colón hasta Yrigoyen, y es interesante porque de algún modo yo fantaseé con que esta hubiera sido la estética que tal vez hubiera ilustrado la historia de lo que hubiera sucedido si este modelo económico hubiera continuado. Me planteé como si el ilustrador hubiera hecho un continuado de una historia que no sucedió, por ejemplo en realidad yo hago pinturas de los tres prototipos de automóviles que no se presentaron y hago como si fuera la estética como si realmente se hubieran promocionado y salidos a la venta con su gráfica que hubiera sido de la época. (Gachi Rosati, comunicación personal, 10 de marzo del 2017)

Al adoptar *El viaje del acero* la figuración de la Revista de Historia Gráfica Argentina editada en 1966, los sucesos reconstruidos por la artista se representan como contemporáneos a los años en que el Peronismo se había proscrito. Dicho efecto lo obtiene replicando algunos aspectos de la revista gráfica que se expresan en el modo de pintar y también en decisiones sobre el montaje que ya hemos analizado.

En relación a la técnica que la artista elabora es necesario destacar que si bien el total del tiempo de elaboración de la obra le lleva dos años de producción¹⁰. Finalmente, luego del hallazgo de la forma de representación y técnica adecuada para su desarrollo, la ejecución de las pinturas se resuelve en forma rápida. Esto es porque la artista decide que el trabajo de pintura debe resolverse de este modo rápido a fin de emular en su factura la labor del ilustrador que a partir de una serie de pasos rápidos debe concluir su trabajo en un tiempo estrecho. Esta temporalidad que contiene la técnica describe en sí misma la memoria de un cuerpo de trabajo y observa la recuperación de un sistema económico perdido que se expresa en la velocidad del trazo.

De este modo, la técnica se constituye a partir de un planteo inicial de las composiciones en tinta china, que luego se proyectan sobre la tela a partir de filminas, que para concluir serán pintadas con un acrílico aguado que busca replicar el coloreado gráfico. En este punto es interesante destacar que la tela no se trabaja en caballete sino sobre la mesa, procedimiento que además de evitar el chorreado (que acercaría más el tratamiento a lo pictórico) continúa las formas de trabajo del ilustrador. La artista advierte que requería que la elaboración de las pinturas tuvieran esta forma de trabajo casi comercial porque también era el tiempo en que ella podía sostenerse sobre las imágenes a razón del compromiso emocional que estas le implican. Así en esta cuestión técnica se condensan un cuerpo de trabajo que es rememorado, el de los ilustradores de los años 60, y las exigencias sobre el propio proceso de elaboración del pasado. En el gesto de evocar desde la pintura se incorporan también marcas, elaboraciones creativas que provienen de la imaginación o el fantaseo de la artista. Todas estas cuestiones dan cuenta en la representación de las dificultades y elaboraciones del trabajo del recuerdo.

En este sentido es posible mencionar: a) el parecido en diversas instancias del relato visual que el retrato del abuelo adquiere con la figura de Juan Domingo Perón (Figura 7); b) el traslado de lo que se recuerda de la fábrica familiar a escenarios épicos que la revista otorga, (como es el caso de una foto de la fábrica RYCSA abandonada que se representa en funcionamiento y en un idílico atardecer, o el auto Gilda que la fábrica había llegado a construir pero nunca salió al mercado colocado a modo de representación publicitaria en la punta de un barranco junto a un amanecer de brillante paisaje que refiere al que en la Historia Gráfica Argentina es utilizado para describir la conquista de América (Figuras 8 y 9); c) la condensación de tiempos diversos ya indicada en el caso del mural gráfico; d) la recurrente presencia de la infancia a lo largo de la crónica visual parece establecer una continuidad entre el pasado del padre con el propio, estos niños del pasado representan algo de la mirada de la artista en relación a la historia contada.



Figura 7. Detalle de pintura que integra *El viaje de acero*. Aquí se observa el retrato familiar en que el abuelo del artista se representa parecido al General Perón. Gentileza de la artista

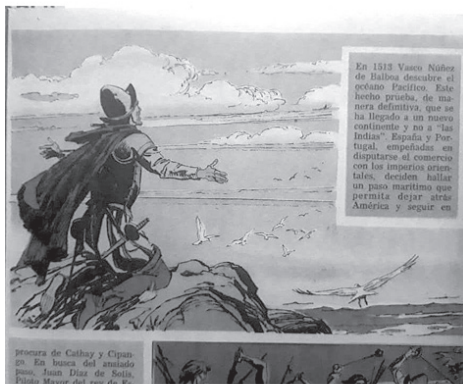


Figura 8. Fuentes utilizadas en la elaboración de la pintura que representa el auto Gilda que nunca llegó a salir al mercado

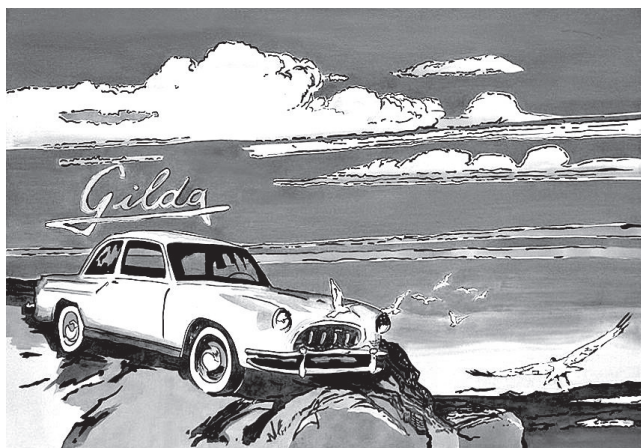


Figura 9. Cuadro en el que se observa la representación del auto Gilda sobre un barranco. Gentileza de la artista

Todo el proceso da cuenta de la producción de una visualidad artística específica que advierte sobre una historia problematizada desde una memoria extensa en la que se anudan lo personal, lo familiar, lo colectivo y lo nacional. De allí la variedad de fuentes que se superponen en el proceso creativo (entrevistas, fotos familiares y de archivos públicos, revistas de autos, revistas de divulgación histórica, etc) todas dejando rastros de sí para encontrarse en el intento de articular historia y recuerdo.

Consideraciones finales

El recorrido presentado nos permite dar cuenta que aquello que hasta entonces se percibía como histórico es conmovido en el trabajo de rememoración extensa que la artista realiza a través de su obra y que, desde allí, se traslada a la experiencia del espectador.

Hemos notado que esto coincide con la revisión de la masacre de Plaza de Mayo por parte del Estado que comienza a recabar la lista de víctimas hasta entonces pendientes y la elaboración del tema en trabajos de artistas e historiadores. En esta línea es necesario marcar que hay, sin embargo, una línea muy masculina en toda la construcción visual e historiográfica del bombardeo. Así se expresa en el registro personal, que va de la empresa del abuelo al recuerdo de sus tíos y su padre; y el colectivo, donde la mayoría de las producciones que representan el suceso proviene de artistas y productores hombres¹¹. La posición de la artista como pintora de historia también reclama su lugar en un género pictórico que ha sido dominado por pintores hombres.

A su vez, se destaca la relación entre historia y memoria que promueve el trabajo, ya que la representación de la masacre de Plaza de Mayo no se toma como un hecho aislado sino como el gran soporte que impacta para atrás y para adelante en la articulación de la historia, principalmente aquella que se trasunta entre una identidad política y los intentos recurrentes de su negación o silenciamiento.

En tal sentido, hemos identificado que las pinturas de Rosati constituyen una elaboración de fuentes primarias de una historia atravesada, conmovida y actualizada por la memoria. Estas fuentes surgen de la elaboración de diversos documentos visuales en el taller de la artista. Fotos de revistas, fotos del Archivo General de la Nación, publicidades, revistas escolares, fotos del archivo familiar, documentos de lo que a grandes rasgos compone una cultura visual y que son trabajados en clave pictórica. Todo ellos perderán su condición de documento para poner en evidencia las marcas de sujeto que intervienen en el intento de ser articulados como historia. He allí la diferencia y relevancia del desplazamiento de la cultura visual al arte visual que la obra produce. Hemos de resaltar en este sentido, como Gerard Wajcman (2001) lo indica, que mientras los artefactos provenientes de la industria (en este caso industria visual) tienden a ocultar las marcas del trabajo y sus sujetos, el arte las vuelve evidente. A su vez, el desplazamiento de los documentos que provienen de la cultura visual a lo artístico supone y traslada un modo de ver estable (por ello cultural) a la construcción de una mirada conmocionada y singular. Algo de lo que la obra trasunta describe una relación con esa parte de la historia que aún inquieta e interroga al presente. En ese sentido resultan significativas las apreciaciones de Juan Besse:

Así, si nos atenemos a un criterio estrictamente cronológico, el golpe que derrocara a Perón en 1955, ocurrido hace sesenta años, no podría pensarse hoy como *historia reciente*. Sin embargo, en más de un sentido, el tratamiento que ha recibido y sigue recibiendo, lo acontecido en y a partir de 1955 suele estar atravesado por los tránsitos propios que suponen el trabajo y las vicisitudes teóricas y metodológicas de los estudios que se inscriben en la denominada “historia reciente”. Y esto porque la memoria política acerca de 1955, conjeturo, se encuentra traspasada por los avatares y la actualidad de la presencia del *nombre peronista* en la cultura y la práctica política argentina. Lo propio de un verdadero nombre, dice Milner, es su *carácter divisor*. Un verdadero nombre divide hacia fuera y hacia adentro. Es esa una característica de los movimientos políticos, intelectuales, artísticos o científicos: el nombre divide entre otros y nosotros, y lo hace al interior mismo del nombre. La relación entre 1955 y la pervivencia y actualidad del *nombre peronista* hace, de algún modo, que el 16 de junio sea historia reciente. (Besse, 2016,100)

Por ello podemos pensar que la obra de Rosati se orienta a postular una memoria extensa, esto es que compromete más de una generación en su recuerdo y que extiende la memoria de la militancia política más allá de los 70. El ejercicio busca reponer los lazos dañados con un nombre que hasta el 2011 la artista desconocía como parte de su herencia. Y, por traslado, la forma en que esa historia familiar se vuelve mirada y representante de los silenciamientos en torno a la presencia del nombre peronista en la historia social argentina.

Esta cuestión de lo extenso adquiere radicalidad en relación a los escenarios que la revista *Historia Gráfica* provee a lo que de la fábrica familiar se recuerda. En tal sentido el *Auto Mitzi B40* producido por la empresa es colocado sobre un fondo en que se observan las mazorcas atribuidas a los caudillos rosistas; la *Pick Up El Gauchito* es colocada sobre un fondo en el que en la revista describe el inicio de la campaña del desierto (la imagen se construye desde la mirada de los indios hacia un horizonte donde se observa la ciudad); el entorno del barco en el que llega Santos a Argentina emula aspectos de la representación de las naves marítimas que en la revistas pertenecen a las victorias de Hipólito Bouchard. Estos paisajes subrayan y fortalecen una pregunta por el origen. Es posible pensar que en este gesto se construye una serie de anacronismos que enlazan con la historia fundacional del país, por lo que no sería desacertado pensar que la memoria histórica que la artista reconstruye está también observando y reflexionando sobre los orígenes de la nación y, en ese gesto, produciendo una genealogía en algún sentido de la violencia política que signa nuestro pasado y presente.

La obra de Rosati hace presente un pasado común que se representa como una interrogación sobre la identidad de la artista, pero también, a través de los diversos entramados temporales que la componen, de la historia y constitución de la propia nación. De allí que la cuestión de plantear y señalar el ejercicio de una memoria extensa se destaca en relación al año en que la obra es producida. El 2014 es el anteúltimo año de la segunda presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, también serán los años en los que se impulsa y adquiere cada vez más presencia en la arena pública las luchas contra los femicidios y demanda por el derecho al aborto legal y gratuito. En ese contexto se visibilizan y reactivan progresivamente discursos de odio contra la identidad política vinculada al peronismo y también contra las identidades de género que disputan reconocimiento y derechos. La construcción de la memoria extensa, podemos pensar entonces, se orientó también a intervenir en cuestiones del presente que desde entonces se volvieron más y más urgentes.

Notas

1. La relación con lo gráfico en su trabajo se manifiesta de diversas ocasiones bajo diferentes modalidades. En *Welcome to the Shade* (muestra realizada en el Museo Sarmiento en el 2021) la artista reelabora en acuarela un archivo de postales, periodicos, folletines provenientes de la Glasgow Womans Library que toman el sufragismo feminista como motivo de humor; también la relación gráfico pintura se despliega en intervenciones realizadas por la artista en ocasión del paro de mujeres del 2018 y como parte del proyecto *Pinte Ud.* Pueden consultarse registros de estos trabajos en y otros en el sitio web de la artista Gachi Rosati <http://gachirosati.com/>. Recuperado el 2 de diciembre del 2024.

2. Sugerimos al lector acompañar la lectura de este artículo con el registro completo de la obra en cuestión disponible en Gachi Rosati <http://gachirosati.com/acero/>. Recuperado el 2 de diciembre del 2024.

3. Santos Rosati inicialmente se presenta y gana una licitación de cruces de hierro que el Cementerio Chacarita de Buenos Aires entregaba para su fundición, la que paga con la realización de sus portones de hierro. Más adelante fundará RYCSA (Rosati y Cristoforo Sociedad Anónima) una industria dedicada a la construcción de máquinas, construcciones y herramientas metalúrgicas en general, laminación de perfiles y fundición de acero, luego de los 50 la empresa comienza a indagar en la construcción de autos de producción integralmente nacional. RYCSA contribuye a la creación de SOMISA, Altos Hornos Zapla y El IAME (Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado).

4. El 5 de marzo de 1956 se sancionó el Decreto 4161/56 que proscribió al peronismo, abarcando tanto la ilegalización del partido, como la prohibición de sus ideas y símbolos, e incluso la mención de los nombres de Perón y Evita, persiguiendo con penas y multas a quienes no cumplieran la normativa. Un año antes el gobierno de facto de Aramburu ya había resuelto la disolución del partido político.

5. El espacio de la memoria con su historicidad y el contexto (dado por los festejos del Bicentenario y la posterior muerte de Nestor Kichner que la obra trabaja) aportan al impulso hacia la revisión de un pasado que se hallaba soslayado. Por su parte Juan Besce y María Graciela Rodríguez (2016) dan cuenta de cómo a través de escritos periodístico, académicos, films documentales, programas televisivos y radiales, eventos académicos, instalaciones, arte gráfico y otras materialidades que hacen a la transmisión del pasado reciente desde el 2005 hubo trazas de distintas políticas de la memoria sobre la masacre del 16 de junio. En esta dirección destaca Besce (2016) que en 2010 se publica el primer informe oficial que detalla la cantidad de 308 muertos y millares de heridos *Bombardeo del 16 de junio de 1955*, investigación histórica del Archivo Nacional de la Memoria, Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, 2010. Y agrega que la segunda edición revisada en 2015 establece 309 muertos a la vez que no muertos entre los golpistas. En este punto me interesa destacar el hecho de que la exhibición de obra a partir de la que se dispara la necesidad de compartir y reconstruir la historia familiar se realiza en el Centro Cultural de Memoria Haroldo Conti, dentro del espacio de la ESMA, y en el marco de una muestra que busca repensar aspectos vinculados a la construcción de la Nación en el marco de su Bicentenario.

6. La obra se produce y exhibe en el año 2011. Allí la artista, a partir de la reelaboración de las técnicas y procedimientos de Leonis Mathis, representa la Plaza de Mayo del 28 de octubre del 2010 en la que a raíz de la muerte del presidente Néstor Kichner la ciudadanía se convoca en forma espontánea. El trabajo contiene ya las relaciones características de la artista (el género, la historia, la pintura y lo gráfico) y por el lugar y momento en que se producen marcan una filiación política. En la elección del procedimiento y motivo de la obra la artista visibiliza y pone en valor el aporte de la mujer en la construcción de una pintura histórica desde los inicios de la historia de la pintura nacional y en la actualidad. Hay ya aquí una condición política que se reclama en la construcción de la historia ligada al género y que también se expresa en todas las plazas de mayo que la obra condensa a partir de la cita al trabajo de Mathis. Para observar en detalle el trabajo puede consultarse su registro en el sitio web de la artista Gachi Rosati <http://gachirosati.com/exponemos-nuestros-cuadros-y-son-ellos-quienes-hablan-por-nosotros/> Recuperado el 2 de diciembre del 2024.

7. Dentro de lo que adquiere un fuerte efecto la experiencia de sobrevivir con tan solo 13 años al bombardeo de la plaza. A su vez, es importante en este sentido que padre e hija se acompañen en la reconstrucción de la historia, juntos realizan entrevistas a sus tíos, recopilan y comparten materiales de archivo.
8. Estos textos emulan a través de su tipografía y color los recuadros de la textuales de la Historia Gráfica Argentina y en la forma que están montados replica soluciones del montaje del Museo Histórico Cornelio Saavedra. En este detalle se condensan materiales que la crónica elabora.
9. Esta idea de collage como principio también es usada en las composiciones del resto de las pinturas. Sin embargo, a diferencia del mural que evidencia algo del desgarro en su composición, las pinturas se muestran como unidades coherentes. A modo de ejemplo podemos mencionar los autos que se superponen en los paisajes de la revista o el retrato del General Manuel Savio que es superpuesto a otra imagen fotográfica usada de fuente de los Hornos Zapla.
10. La elaboración de todo el procedimiento, desde las entrevistas hasta el trabajo de pintura y montaje final, le lleva dos años de producción, este aspecto es significativo ya que plantea una tensión con la temporalidad que impera en las condiciones de producción del campo hegemónico del arte a la vez que establece filiaciones con producciones contemporáneas que se han orientado a la reelaboración de una tradición que compromete a la pintura de historia.
11. Específicamente en la pintura se destacan los trabajos de Fernando Goin, Daniel Santoro, podríamos agregar en esta agregar dentro de las producciones visuales emparentadas con el trabajo del artista El cuchillo de Eduardo Molinari que contiene algunos recuadros en collage referidos al suceso dentro de una línea histórica mayor. María Graciela Rodríguez y Cecilia Vazquez (2016) realizan un relevamiento de las distintas obras que desde el 55 trabajan la representación del bombardeo, entre la diversidad de producciones que allí mencionan se incluye solo una artista mujer Nora Patrich con la escultura *De los cielos los vieron llegar*.

Bibliografía

- Bennet, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge.
- Besse, J (2016). Escritura, silencio y borroneo, nuestros años 60: el lugar de los muertos y los hechos en las primeras narraciones historiográficas acerca del 16 de junio del 1955. En J. Besse/ M. G Rodríguez (eds.), *16 de junio de 1955 Bombardeo y masacre. Imágenes, memoria y silencio* (pp 75-102). Biblos.
- Didi- Huberman (2015) *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Biblos.
- Fressoli, G. (2023) Reflexiones en torno a las prácticas del taller de artista como archivo del arte contemporáneo local. En Giunta, A; Penhos, M (comp) .*Temas de la Academia: archivos, políticas y poéticas* (pp.137-150). Academia Nacional de Bellas Artes. Disponible en <https://www.anba.org.ar/publicaciones/publicacion?id=63>

Vicinguerra, R (2006) Tu no me ves desde yo te miro. En M. Recalti *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)* (pp. 153-160). Ediciones del cifrado.
Wajcman, G. (2001) *El objeto del siglo*. Amorrortu.

Abstract: This article aims to reflect on critical forms of memory in the visual arts through an analysis of Gachi Rosati's work *El viaje del acero*. The visual art installation *El viaje del acero*, developed in 2014 at the Cornelio Saavedra Historical Museum, unfolds the pictorial reconstruction of a silenced personal/family history and, from that place, problematizes social forms of processing the past. The work in question reconstructs a political identity in which Rosati recognizes himself but which, at the same time, he ignored as a family heritage. Various events that have occurred since the 1955 bombing of Plaza de Mayo will impact by shifting the Peronist signifier from an epic sense in his grandfather's generation to a traumatic and negative one in his father's generation. Rosati represents these transits of political memory, and to do so she develops a procedure that combines the graphic, the pictorial and the literary in a composition that, I maintain, is unruly in relation to the forms assumed by contemporary styles of the visual arts. Contributing to this idea of deviation are: the inheritance of a history that, both at a family and social level, was configured (with its impediments and omissions) by male positions and is reworked in her work from the position of a history painter; the representation in the key of extensive memory of what tends to be understood as historical; the technical concepts and modulations of archival work that mark tensions with the ways in which the past is transmitted from visual culture (newspaper sources and history magazines are reworked). Finally, and in relation to the above, aspects are observed that mark the conditions of production, expectation and circulation that are unusual or in tension with the parameters required by the current art system.

Keywords: Extensive memory - Argentine contemporary art - historical painting - 1955 bombing of Plaza de Mayo - visual arts and political memory

Resumo: Este artigo propõe, a partir da análise da obra *El viaje del acero*, de Gachi Rosati, refletir sobre formas críticas de memória nas artes visuais. A instalação artística visual *El viaje del acero* desenvolvida em 2014 no Museu Histórico Cornelio Saavedra apresenta a reconstrução pictórica de uma história pessoal/familiar silenciada e, a partir desse lugar, problematiza formas sociais de processamento do passado. A obra em questão reconstrói uma identidade política na qual Rosati se reconhece mas que, ao mesmo tempo, ignorou como herança familiar. Vários eventos que ocorreram desde o atentado à bomba na Plaza de Mayo em 1955 terão um impacto, movendo o importante peronismo de um sentido épico na geração de seu avô para um sentido traumático e negativo na geração de seu pai. Rosati representa esses trânsitos da memória política, para isso elabora um procedimento que combina o gráfico, o pictórico e o literário numa composição que, afirmo, é indisciplinada em relação às formas assumidas pelos estilos contemporâneos das artes visuais. Contribuem para esta ideia de desvio: a herança de uma história que, tanto a nível familiar como social, foi moldada (com os seus impedimentos e esquecimentos) por posições

masculinas e é reelaborada na sua obra a partir da posição de uma pintora de história ; a representação em termos de memória extensa daquilo que tende a ser entendido como histórico; os conceitos técnicos e as modulações do trabalho arquivístico que marcam tensões com as formas como o passado é transmitido a partir da cultura visual (fontes jornalísticas e revistas de história são retrabalhadas). Por fim, e em relação ao exposto, observam-se aspectos que marcam as condições de produção, expectativa e circulação pouco frequentes ou em tensão com os parâmetros exigidos pelo sistema artístico atual.

Palavras-chave: Memória extensa - arte contemporânea argentina - pintura histórica - atentado à bomba na Praça de Maio de 1955 - Artes visuais e memória política

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
