

La forma de la memoria. Historia y memoria en el arte contemporáneo argentino

Lic. Valeria Stefanini (*)

Categoría: Investigación Disciplinar

Resumen: En esta investigación se abordará la persistencia de la fotografía llamada fotografía antropológica o fisiognómica realizada a fines del siglo XIX y principios del siglo XX en la Argentina.

Para esto vamos a trabajar con las fotos realizadas por el fotógrafo y entomólogo alemán Carlos Bruch a principios de siglo en la zona del Gran Chaco y de la Patagonia en vinculación con las obras de Eduardo Molinari y Marco Bufano, dos fotógrafos contemporáneos argentinos que construyen una obra en relación con el pasado para poder reflexionar sobre el presente con mayor profundidad.

Este acercamiento que pone en dialogo a la obra de Bruch, Bufano y Molinari nos permite pensar y re pensar cuestiones tan significativas como son la fotografía y sus usos, y el archivo y su relevancia en el arte contemporáneo.

Palabras clave: Carlos Bruch - Archivo - memoria - apropiacionismo – fotografía.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 70]

(*) Licenciada en Artes (UBA y U. Chile), posgrado en Gestión Cultural (U.Chile), actualmente Maestría en Sociología de la Cultura (UNSAM). Áreas de investigación: estudios de género, la representación del cuerpo y fotografía. Docente de historia del arte y ética en universidades de arte, diseño y fotografía. Docente en UNA, UADE y EAF

Introducción

La propuesta de este tema de investigación se vincula con otro tema abordado en el año 2019, también en la Universidad de Palermo, sobre un corpus de 50 fotografías realizadas por el fotógrafo y entomólogo Carlos Bruch, a principios del siglo XX a miembros de pueblos originarios en el Ingenio La Esperanza en Jujuy, estas fotos fueron tomadas en el marco de un viaje para un trabajo de investigación realizado en conjunto con el científico Robert Lehmann-Nitsche y publicadas en el Museo de Ciencia Naturales de la Ciudad de La Plata, donde los dos trabajaban, con el siguiente título:

Anales del Museo de La Plata

Resultados generales de la expedición a Jujuy realizada en 1906
por los profesores Dr. R. Lehmann-Nietsche y Señor Carlos Bruch.
Estudios Antropológicos sobre los Chiriguanos, Chorotes, Matacos y Tobas
(Chaco occidental)

En esta publicación aparecen 50 fotografías realizadas por Carlos Bruch, todas ellas muy distintas entre sí a diferentes miembros de distintos pueblos originarios. En algunas de estas fotos encontramos que los modelos posan desnudos de frente y de perfil que era el modo más estandarizado del registro fotográfico vinculado a la antropología, pero también encontramos fotografías con modelos vestidos, de tres cuartos, solo de frente, en grupos, con fondos neutros, con el paisaje a la vista, etc.



Foto 1. Fotografías de Carlos Bruch. Ingenio La Esperanza. San Pedro, Jujuy. 1906



Foto 2. Fotografía de Carlos Bruch. Ingenio La Esperanza, San Pedro, Jujuy.
(1906) Recuperada por el Colectivo GUIAS (2006). 20 “Matacos, N° 17. N.N.
40 años. Chaco” Según epígrafe de Lehmann-Nitsche (1908).

Las fotografías realizadas por Carlos Bruch son placas de vidrio que se conservaban en el museo con distinta suerte. El acervo fotográfico del museo es enorme y hasta ahora se lo puede encontrar en distintas dependencias, con distinto grado de información de referencia y en algunos casos con problemas de conservación. Alejandro Martínez estudió minuciosamente este archivo para su tesis de doctorado y nos dice,

comenzamos a trabajar con las numerosas fotografías sobre los pueblos indígenas de nuestro territorio (gran Chaco, Pampa y Patagonia) que se conservan en el Museo de La Plata muchas de las cuales, permanecían allí almacenadas sin orden alguno, mientras que otras habían sido catalogadas de acuerdo a criterios clasificatorios fragmentarios y heterogéneos, lo que frecuentemente dio como resultado la pérdida de los contextos específicos en los cuales habían sido originadas. (Martínez pág. 15 y 16)

Marco Bufano también nos señala que en un primer momento cuando se acercaron a las fotos en el marco de una investigación del colectivo GUIAS (la sigla representa el objetivo de este colectivo, es un Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social conformado por investigadores que se encargan desde 2006 de investigar y restituir los restos fósiles que se encuentran guardados en el museo), encontraron muchas cajas con fotos desordenadas, sin clasificar o mal clasificadas, y con grandes problemas de conservación, por ejemplo, sucias, rotas, o con hongos.

Es por esto que para poder establecer un corpus definido sin una gran demora de tiempo decidimos trabajar con las fotos publicadas en los Anales del Museo de Ciencias Naturales de la Plata y no con todas las fotos existentes. Esto nos da una referencia y nos permite pensar en los diálogos que el fotógrafo encontró para establecer entre las imágenes.

Es en esta publicación en la que encontramos distintos tipos de descripciones sobre los cuerpos de los indígenas del Gran Chaco, hay cuadros comparativos y tablas que registran minuciosamente las medidas de cada una de las personas, tomando datos generales como la altura completa del cuerpo, y otros más específicos como por ejemplo la medida del cue-

llo, tronco, cabeza, nariz, ojos, orejas, extremidades inferiores en su largo total o por separado donde se señala el largo de muslos y piernas, o las extremidades superiores en las que se procede de la misma manera, señalando la medida del brazo total o por separado del brazo y antebrazo. Se agregan descripciones escritas y dibujos y gráficos, en el caso de los gráficos son sobre todo de los tatuajes que llevaban algunos indígenas o dibujos faciales. Estas fotos y estos temas, llamaron desde un primer momento nuestra atención por los modos en que los cuerpos de los retratados aparecían en escena siguiendo, a veces, parámetros dictados por principios cientificistas, como por ejemplo la Antropología de París y los métodos de medición fisionómica y frenológica y en otros momentos imágenes que responden a un gusto mayor por lo exótico y la alteridad.

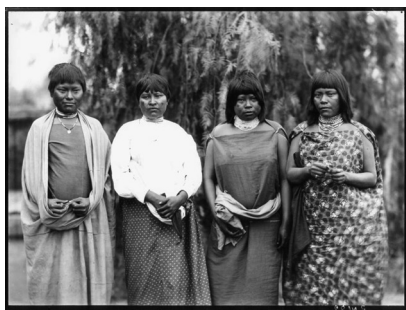


Foto 3. Fotografía de Carlos Bruch. Ingenio La Esperanza, San Pedro, Jujuy. (1906).

Recuperada por Kriscautzky (2007) Según el epígrafe de Lehmann-Nietzsche (1908):

“Las mujeres matak, no menos sucias y llenas de piojos que los hombres, representan, por lo general, más bien fisonomías indiferentes y quedan, en parte, bonitas con los años”

Las fotografías que encontramos no responden todas a las mismas reglas. En general se establecía que las fotos para uso antropológico y fisiognómico debían realizarse al modelo desnudo, de frente y de perfil, con los sujetos frente a un fondo neutro y claro para que se produzca un contraste y de ese modo poder observar bien los detalles característicos de cada uno, se buscaba que estén ubicados preferentemente al lado de una regla o frente a una cuadrícula para que después se pudieran hacer las necesarias comparaciones entre grupos diferentes de lugares diversos. En el caso de las fotos publicadas en los Anales no encontramos esta regularidad.

El total de las fotos publicadas nos demuestra que la gran mayoría muestra a los y las modelos de frente y de perfil con retratos de busto, son 45 pares de fotos con este formato, en algunas se encuentran a los modelos vestidos y en otros desnudos. Luego tenemos 28 retratos de frente, con los sujetos presentados de medio cuerpo hasta las rodillas, también en los que se alternan cuerpos vestidos y desnudos. Hay 3 fotos en las que vemos grupos de

personas todas de frente, 9 fotos en las que aparecen modelos de cuerpo entero, pero se encuentran solos, y 3 grupos de fotos en las que aparecen los modelos de cuerpo entero de frente, perfil y dorso y están desnudos. Esas son las representaciones que vemos en mayor cantidad. Como se puede observar hay grandes diferencias entre cada una de las imágenes y esto no estaba recomendado en la fotografía científica. La falta de regularidad en la construcción de estas fotos hace interesante pensar cuáles son sus vínculos con las prácticas científicas que estaban tan establecidas en esa época y cuáles fueron las limitaciones y problemas que encontraron los científicos al trabajar con las poblaciones originarias en el lugar.

En la investigación anterior, de 2019, partíamos de la pregunta sobre cuáles son los usos del cuerpo en la fotografía de la Argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX para la representación y construcción de una imagen del otro. La investigación analizaba las fotografías que realizó Carlos Bruch en un lugar específico y controlado como es el Ingenio la Esperanza en Jujuy a poblaciones de 4 pueblos originarios en los comienzos del siglo XX.

La necesidad de realizar estas fotos partía de la idea base de que hasta ese momento todavía existía en los individuos y en los grupos humanos una pureza racial que se estaba perdiendo debido a los múltiples contactos e intercambios que cada grupo humano tenía con otros grupos diversos y estas características debían ser registradas con métodos que luego permitieran, establecer registros, sacar conclusiones y hacer comparaciones entre los diversos grupos.

Ya desde el segundo párrafo del texto publicado en la revista de los Anales del museo Lehmann-Nitsche plantea esta preocupación,

Dada la gran rapidez con que se extingue la población indígena del continente sudamericano hay que apurarse con el estudio de sus caracteres físicos, porque en tiempo no muy lejano se harán del todo imposible relevamientos exactos de muchas de estas tribus. El valor, pues, de tales estudios por el momento no alcanza á ser suficientemente apreciado; por ahora, más bien han de considerarse ellos como acopio de datos para servir en el porvenir en comparaciones de mayor amplitud. (Lehmann- Nitsche, pág. 7)

Las fotografías que realiza Carlos Bruch de las distintas comunidades originarias (tanto en el norte de la Argentina como en el sur a donde viaja en otros momentos con el Perito Moreno) dan cuenta de un modo de entender y pensar la fotografía, pero también nos permiten pensar en una concepción que el fotógrafo explicita acerca de los habitantes del país y de la ciencia como posibilidad de ordenamiento y comprensión del mundo.

Esa relación es la que se abordó en la anterior investigación, la relación entre el dispositivo fotográfico, un otro que está siendo tanto representado como construido por esa representación y los discursos científicos que lo permiten y le dan el contexto teórico como para que esto suceda en el ámbito institucional de un Museo Nacional de Ciencias Naturales, que era el lugar en el que trabajaban Carlos Bruch y su compañero Robert Lehmann- Nitsche.



Foto 4. Fotografías de Carlos Bruch Ingenio La Esperanza, San Pedro, Jujuy. (1906).

a) Inédita. Recuperada por el Colectivo GUIAS (2006)

b) Recuperadas por Kriscautzky (2007). c) Recuperadas por Kriscautzky (2007)

Tanto en las fotografías como en los documentos que se refieren a ellas, se puede identificar la influencia de los discursos de disciplinas científicas como son la Antropología física, las Ciencias Naturales, la Fisionomía, y la Criminalística que funcionan como un marco teórico y dan reglas y criterios para la construcción de estas imágenes. Lehmann- Nitsche comienza el texto en la publicación de los Anales refiriéndose a las técnicas y sistemas usados para hacer los registros y mediciones que, aunque no se usan en todas las imágenes están, aunque sea insinuados, en la gran mayoría.

Es lógico que una primera reflexión sobre estas fotografías nos haya llevado a pensar en los modos de representar esos cuerpos y en el uso que la ciencia hacía de la fotografía como un instrumento confiable de registro de diversas realidades, es lógico ya que es lo más evidente y es lo primero que nos salta a la vista cuando vemos la sucesión de figuras retratadas de frente y de perfil, la rigidez en la pose de esos cuerpos, las miradas perdidas o asustadas frente al dispositivo técnico de la cámara, y por sobre todo el uso del desnudo, ya sea total o parcial, cuando sabemos que esas comunidades aparecían públicamente vestidas y el desnudo no era una práctica habitual. Todo esto fue abordado en el primer trabajo ya que fue lo que primero nos sorprendió y las primeras preguntas que le pudimos hacer a estas fotos. Una mirada más profunda y el paso del tiempo nos permitió pensar con más detalle en las diversas aristas que pueden ayudarnos a comprender las fotos, sus usos, su circulación y por sobre todo su persistencia hasta hoy en día en el trabajo de algunos artistas contemporáneos, tanto en Argentina como en otros países que fueron colonizados.

El estudio de la relación de estas fotos con los parámetros científicos para construir imágenes que puedan ser estudiadas nos llevó a pensar en estas fotos como un modo de construir un archivo de la alteridad, un archivo de clasificación de la realidad. Este es el primer eje de esta investigación, responder a la pregunta de ¿cómo pensar estas fotos de Carlos Bruch como la construcción de un archivo?, cómo fueron tomadas y en segundo lugar cómo fueron clasificadas en su momento en el marco de una publicación de un museo nacional.

El segundo eje es la relación de las fotos con la obra de los dos artistas argentinos contemporáneos, quienes construyen su trabajo desde el archivo y la indagación en estas formas

de clasificación y ordenamiento del mundo.

En este caso la propuesta de investigación trata de indagar de qué manera estas fotos han perdurado en el tiempo. Es por esto que proponemos trabajar la obra de dos artistas argentinos contemporáneos: Marco Bufano y Eduardo Molinari y elegimos específicamente una serie de obras de cada uno de ellos en la que se elabora el tema de la relación entre la memoria, el archivo y la historia.

La serie Restituciones de Marco Bufano fue elegida porque pone en diálogo dos momentos relevantes de la historia argentina, por medio de sus prácticas y su materialidad. En estas obras el artista se apropia de fotografías realizadas por Carlos Bruch a la Patagonia durante la llamada “conquista del desierto” y al Gran Chaco a integrantes de los pueblos originarios para imprimirlas en tacos de madera extraídos del piso de la Ex ESMA.

La serie de Eduardo Molinari elegida para este trabajo es El Cuchillo, aquí el artista trabaja con fotografías encontradas en el Archivo General de la Nación (algunas son fotografías de Carlos Bruch), y las interviene por medio del dibujo y el collage y las resignifica pensándose en nuevos diálogos y órdenes, proceso que las actualiza.

Reflexionar sobre este tipo de trabajos es significativo ya que estas prácticas de apropiación son características del arte contemporáneo y son el modo en que los artistas buscan señalar al espectador relaciones entre momentos de la historia para que podamos comprender nuestro presente.

El archivo y la apropiación se acercan al arte contemporáneo como si fueran su definición. Tal y como expresa Danto, “En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar.” (Danto, 1996 pág. 27)

El teórico y filósofo Walter Benjamin construyó toda su obra en relación al archivo y al montaje, no solo su obra el Libro de los Pasajes es un montaje de diversos fragmentos y citas significativas que logran nuevas lecturas al estar juntas, señaladas y elegidas por él, toda su producción trabaja en este sentido y con esta factura. En sus textos no solo dialogan voces y lugares distintos sino también tiempos diferentes. En relación a la fotografía él plantea “El índice histórico de las imágenes no solo dice que pertenecen a una época determinada, dice, sobre todo, que solo en una época determinada alcanzan legibilidad... Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar (...) No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre el presente, o el presente sobre lo pasado; más bien, imagen es aquello en donde lo que fue se une como un relámpago al ahora en una constelación.” (Benjamin, Angelus Novos, pág. 66-67).

Nuestro acercamiento a cada una de estas imágenes y de estos trabajos está determinado por nuestra comprensión de su propio momento de creación. En 1906 las fotos de Carlos Bruch tuvieron un objetivo, una circulación y se enmarcaron en un conjunto de prácticas que son las van a ser puestas en tensión por artistas contemporáneos hoy, cuándo al apropiarse de las fotos e intervenirlas las disparan al presente para que dialoguen con nosotros no solamente sobre el pasado sino y muy esencialmente sobre el presente, sobre nuestro propio momento histórico, sus limitaciones y sus problemas.

Porque como dice Benjamin “... la verdad está cargada de tiempo hasta estallar...”

La forma de la memoria. La foto y el archivo.

Pensar estas fotos en relación a la idea archivo, nos hace verlas nuevamente, como si fuera por primera vez y en este caso mirarlas como un intento de clasificación y ordenación exhaustiva y total de la realidad.

Eirini Grigoriadou en su tesis de doctorado en la que trabaja sobre el archivo y la pintura alemana en el siglo XX, establece desde el comienzo una definición que nos puede ser útil para pensar en nuestros trabajos (el trabajo fotográfico de Carlos Bruch en diálogo con la serie de Molinari y la de Bufano),

El acto de coleccionar, ordenar, clasificar miembros de tipos comunes en grupos con el propósito de comparar sus estructuras subrayando sus similitudes o diferencias, siempre ha sido asociado a una actividad o procedimiento científico. Sin embargo, fue de interés común para los artistas establecer una posición analítica en el modo de aprehender las cosas y el estudio exhaustivo de estructuras parecía corresponder a tal posición. (Grigoriadou, pág 1)

De alguna manera el trabajo de Carlos Bruch puede pensarse como la realización de un catálogo, y lo que van a hacer los artistas con los que vamos a trabajar en este recorte de la investigación (Molinari y Bufano) es pensar y trabajar desde un archivo o catálogo mayor del que extraen imágenes significativas. Este concepto de catálogo es central para poder comprender las metodologías de trabajo y también los resultados finales que estos procedimientos generan. Ordenar, diferenciar, estudiar, organizar, clasificar imágenes, series de imágenes, el mundo. Estos son procedimientos tanto científicos, como administrativos: archivísticos.

Allan Sekula en su texto El cuerpo y el archivo reflexiona sobre los vínculos entre el positivismo científico, las nuevas disciplinas de la ciencia para comprender la alteridad, la fotografía y el archivo. Él plantea que:

El archivo general, el que los incluye a todos, contiene necesariamente tanto el rastro de los cuerpos visibles de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, como el de los pobres, los enfermos, los locos, los criminales, las minorías raciales, las mujeres, y demás encarnaciones de lo indigno. La indicación más clara de la unidad esencial de este archivo de imágenes del cuerpo radica en que a mediados del siglo XIX un único paradigma hermenéutico había obtenido un prestigio ampliamente difundido. Este paradigma tuvo dos ramas estrechamente entrelazadas: la fisiognomía y la frenología. Ambas compartían la creencia de que la superficie del cuerpo, y en especial el rostro y la cabeza, eran portadores de los signos externos del carácter interior. (Sekula, pág. 140)

La fotografía va a desarrollarse paralelamente al positivismo, a la idea de este de construir un archivo universal que se basa en la foto porque cree en la universalidad del lenguaje

fotográfico, en su capacidad de ser un documento objetivo, de registrar el mundo y por consiguiente su capacidad de producir material archivable y sistematizable. Pese a esta creencia en la capacidad de la fotografía de ser huella de la realidad, desde el primer momento los investigadores se encontraron frente a algunos problemas difíciles de resolver. En primer lugar las fotos por sí mismas no daban información suficiente y la más compleja de todas las dificultades fue que era realmente muy difícil archivar todo ese material visual siguiendo algún sistema lógico de clasificación.

Ante esta enorme dificultad surgen las propuestas metodológicas de dos investigadores, Alphonse Bertillon y Francis Galton, ambos trabajaron especialmente para la realización de archivos criminalísticos y policiales, pero muchas de sus ideas nos pueden servir para pensar los procedimientos usados por Bruch y Lehmann- Nitsche. Ellos van a proponer distintos sistemas que sirven para complementar la imagen fotográfica.

Alphonse Bertillon propone realizar una ficha de cada uno de los convictos. En esta ficha va a consignar la siguiente información: una foto de frente y de perfil y un texto escrito que iba a contener el resultado de once mediciones claves del rostro humano, a estos datos se agrega la información de rasgos particulares, en función de las mediciones se va a establecer un sistema de clasificación que permite ubicar las fichas en distintos cajones fácilmente encontrables. Tal y como plantea también Foucault en su texto *Las palabras y las cosas*, las ciencias naturales que buscan ser una descripción de lo visible, van a tener como objetivo “la afinidad de las cosas y el lenguaje con la representación”, ya que tienen que acortar la distancia entre estos dos, el lenguaje y las cosas que este representa y qué mejor que la foto en este desafío.

Pensar el texto como anclaje de la imagen va a ser muy interesante ya que por sí misma la foto no nos da información relevante de la que podamos sacar conclusiones significativas. En el caso de las fotografías de Carlos Bruch el texto es escrito por Lehmann-Nitsche y explica sus experiencias, vivencias, impresiones, los tipos de mediciones que realizaron y los modos en que lo hicieron, cómo se dividieron el trabajo, y otros datos que él piensa que pueden ser relevantes para interpretar las fotos. Hay textos, tablas estadísticas, y mucha documentación que construyen sentido a esas fotografías.

El tipo de información que se agrega a cada una de las fotografías procura ser lo más exacta y estandarizada posible, por ejemplo en relación a la fotografía de la Figura N° 3 el texto señala lo siguiente: “(pl. XII, fig. 2). Ramona, 25 años, de Bolivia. Cutis 18, algo más pardo. Iris 3. Cabello pardo negro, fino, brilla, un poco ondulado. Dentadura algo hiperortógnita, dientes algo gastados, sin caries.” (Anales, pág. 82) Se describe lo que no se puede llegar a ver en la foto, como un color o los dientes, y se trata de hacerlo de forma tal que resulte reconocible e imaginable para un tercero y para poder ser comparado entre otras fotografías de la misma publicación o de cualquier otra producida en cualquier otro lugar.

La solución que encuentra Galton es diferente, él va a trabajar con la superposición de imágenes. En los dos casos lo que se está tratando de buscar es una forma de obtener información de estas imágenes que nos sirva más allá de la contemplación del retrato de un individuo en particular.

La relación entre la fotografía y el retrato se puede rastrear desde su origen. En su libro *Breve historia de la fotografía* el filósofo Walter Benjamin ya daba cuenta del lugar que

ocupó esta nueva técnica casi desde el momento de su difusión. Benjamin nos dice que la verdadera víctima de la foto fue el retrato en miniatura y que “Las cosas se desarrollaron tan rápido que ya hacía 1840 la mayoría entre los innumerables pintores de miniaturas se habían hecho fotógrafos de profesión, al principio solo ocasional, luego exclusivamente.” (pág. 93)

En las fotos realizadas para los Anales del Museo el objetivo era claramente la representación del cuerpo de personas que pertenecían a las cuatro comunidades que están especificadas desde el título de la publicación, los Chiriguano, Chorotes, Matacos y Tobas en el Chaco occidental, a pesar de eso el espacio geográfico en el que estas producciones tienen lugar no es menor y reviste interés para pensar en cómo fueron los vínculos entre las personas que construyeron estos materiales, aunque prácticamente no aparece representado en las imágenes y aunque casi no sea visible, ya desde el título de la publicación sabemos con exactitud dónde fueron realizadas las imágenes, sabemos que fue una expedición a Jujuy, más específicamente en las instalaciones del Ingenio La Esperanza.

Nuestros investigadores van a llegar hasta el ingenio por recomendación del que era en ese entonces el director del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, el señor Samuel A. Lafone Quevedo, quién tenía contactos con la colonia inglesa residente en el país. Lehmann-Nitsche nos dice lo siguiente en referencia al dueño del ingenio:

Mr. Walter Leach, uno de los propietarios del gran ingenio azucarero de San Pedro de Jujuy, á quien fuimos recomendados por el director del Museo, por su carácter amable y franco y por esa bondad de corazón noble, desde años atrás se había ganado la confianza absoluta de los indígenas así que no se resistía a obedecer su indicación de permitirnos un examen somático de sus personas. Don Walter nos hospedó en su casa particular y puso á nuestra disposición un lugar adecuado para nuestros estudios, y al frente mismo de nuestra pieza, interesándose vivamente en nuestros trabajos, al conocer su índole; no se cansaba, de mandarnos gente día á día y cada mañana, llevándonos hasta personalmente, para ser examinada, así que estuvimos ocupadissimos todo el tiempo de nuestra permanencia en San Pedro. (pág. 54)

El ingenio La Esperanza es el espacio elegido para el encuentro entre el fotógrafo / investigador / científico y los sujetos / modelos que este ha elegido para representar. El ingenio es lo que la investigadora Mary Louise Pratt en su libro *Ojos Imperiales*, llama “zona de contacto”, y se refiere a un espacio social en el que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, en relaciones que suelen ser de dominación y subordinación y que son fuertemente asimétricas. (Pratt, pág. 20-22)

El lugar no es poco relevante en el ordenamiento que podemos hacer de las fotos de Bruch, ya que los modos de representar el cuerpo no se alejan significativamente de los modos que vemos en las fotografías de carácter policial. ¿Qué es lo que nos permite no confundir estas fotos con las otras? En primer lugar la circulación de las imágenes que se hace en la revista de un Museo de Ciencias Naturales, por otro lado la presencia del desnudo que nos permite asociar estas imágenes con la foto antropológica, pero no menos importante son

las fotografías que representan a los distintos modelos posando en espacios abiertos, esas características guían nuestra mirada para que tengamos las herramientas necesarias para pensar las fotos y podamos reconocerlas como fotografías antropológicas más allá de que no aparezcan en la escena reglas ni cuadrículas.

Los retratados en estas fotos, a quienes acabamos de llamar como modelos no eligen posar sino que son elegidos en función de un registro que busca ser exhaustivo de los distintos grupos humanos que se encuentran en este lugar de trabajo. Las jerarquías están firmemente establecidas, los modelos no son protagonistas de la construcción de las imágenes, no opinan sobre las poses, ni sobre la escenografía y no ven el resultado final de las tomas. El trabajo realizado por Carlos Bruch y Lehmann- Nitsche no es para ser exhibido frente a ellos sino para ser mostrado en otros contextos, para ser publicado en los Anales del museo y para ser vendido a museos internacionales y universidades.

Es interesante pensar el archivo como un espacio tan institucional como el Museo y la Universidad y cómo es el uso de la fotografía vinculada a estos. Son espacios con sus propias reglas y códigos de organización. Grigoriadou propone pensar

“La definición de archivo en tanto que una “escritura o masa documental” donde los discursos de una época se registran y se regulan conlleva consigo mismo una nueva forma de poder que produce saber y respectivamente una nueva forma de saber que produce efectos de poder. Y en la misma dirección ver el papel de la fotografía en esta tecnología de archivo, su uso y su función en la construcción de tipologías en ciertas disciplinas.” (Grigoriadou, pág 18)

La ambición de clasificar, ordenar y jerarquizar el universo que nos rodea fue una pretensión europea que se expande rápidamente por el mundo. Pratt señala que la historia natural además de constituirse por medio del lenguaje se benefició de las crecientes capacidades tecnológicas que funcionaron en relación a la creciente demanda de transportar, preservar, documentar, exhibir especímenes. Todos los sistemas de medición y registro fueron puestos al servicio de esta voluntad, la fotografía con su capacidad técnica de ser una huella de algo que estuvo ahí va a ser bien recibida en el mundo de las ciencias.

Desde hace mucho, tanto el arte como la sociedad en general buscan construir sentido a su presente desde una mirada al pasado, en el que el archivo ocupa un rol cada vez más significativo y es usado de múltiples maneras. Se recurre al archivo para encontrar respuestas que nos permitan comprender hechos conocidos, para descubrir lo que ha quedado oculto, y sobre todo y es lo que en este caso nos interpela más, para encontrar materiales que nos permitan repensar el modo en que hemos comprendido nuestra propia historia y las tensiones de poder y jerarquías que se han puesto en juego.

Claramente el archivo es una construcción cercana al poder y marcada por este. La decisión de conservar o no es un ejercicio de poder, la decisión de asignar espacios, de asignar recursos es un modo de conferir importancia. Todo lo que sobrevive nos habla de un cuidado y de un interés.

Indagar en ese archivo, hacerlo hablar, habitarlo, usarlo es un modo de apropiarse de las cosas que en el caso de Molinari y Bufano nos habla de un modo de establecer y construir

nuevas jerarquías e interpretaciones, una nueva mirada a el presente y a la historia nacional.

El cuchillo. La obra de Eduardo Molinari

No el desconocedor de la escritura, sino el de la fotografía, será el analfabeto del futuro.
Walter Benjamin. Breve historia de la fotografía, pág. 106

Eduardo Molinari se presenta a sí mismo siempre como artista y docente y automáticamente aclara que son dos prácticas imposibles de separar. Se formó como pintor en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, aunque en su pintura siempre estuvo presente también el collage, el trabajo colectivo y en la serie que vamos a trabajar en esta investigación aparece también la fotografía.



Foto 5. a) Fotografía de la obra El Cuchillo de Eduardo Molinari



Foto 5. b) Fotografía de la obra El Cuchillo de Eduardo Molinari

En el año 1999 Molinari visita por primera vez el Archivo General de la Nación (AGN), su intención primera era incorporar la historia a su propia producción artística, de acá salieron imágenes y preguntas, como por ejemplo ¿qué es un documento? ¿quién determina

por qué una imagen se transforma en un documento? ¿cómo se construye la narración de la historia de una comunidad?

El atribuye su acercamiento al archivo a la herencia de una tradición familiar, ya que es hijo y nieto de historiadores. El Departamento fotográfico del Archivo General de la Nación, que según palabras del propio artista es el archivo estatal que tiene el mayor acervo documental sobre nuestra historia, tanto textual como visual y audiovisual, va a ser el lugar elegido para su investigación y recopilación de material visual.

La primera muestra realizada con la intervención del material del AGN es del año 2000 con el nombre de El Cuchillo. El título El Cuchillo proviene del libro de Ezequiel Martínez Estrada “Radiografía de la Pampa” en el que habla de la importancia del cuchillo para el gaucho, y siguiendo esta línea de reflexión Molinari relaciona este objeto con la identidad argentina.

Este trabajo marca un giro en su producción, un cambio de procedimientos en el que pasa de la pintura figurativa a la gráfica y la fotografía.

Un par de años después, ya en el 2001, Molinari va a iniciar la confección de su propio archivo, el Archivo Caminante, que es un proyecto que indaga las relaciones entre arte, historia y territorio, eso significa que es un trabajo y un ejercicio situado, en completa vinculación con su territorio. El archivo se conforma de distintos tipos de fuentes documentales, fotos históricas del archivo de la nación (AGN), fotos propias, y otros materiales que el artista denomina “documentación chatarra” encontrados o conseguidos por medio de terceros, el sentido de este archivo él lo expresa de la siguiente manera,

Es un archivo de potencias para ser transportado. La transportación (de un lugar a otro, de una generación a otra) de recuerdos/potencias que sirven para la vida (pues) el “Archivo Caminante” trabaja desde la historia, no sobre la historia, para el “Archivo Caminante” la historia no es un punto de llegada sino el lugar de partida.

El Archivo Caminante, y su obra en general, proponen un ejercicio y un trabajo de la memoria, y teniendo eso en cuenta el archivo fue ilustrado con la figura de una mula, que se usaba y se usa para el transporte de cargas (memorias) preciosas por caminos complicados, la idea de hacer circular la memoria va a estar atravesando todo la obra de Molinari.

El tema de la memoria va a ser abordado reiterativamente por Molinari, en textos, entrevistas y en su propia obra, la memoria, la foto y el archivo, los vínculos entre el pasado y el presente son todas reflexiones que atraviesan su práctica. Grigoriadou piensa en las vinculaciones entre archivo y memoria y plantea que, “Otra analogía según la cual la historia se traduce en términos de un proceso de recordar. Sería bajo los modos de recordar, imaginar y pensar el pasado en el archivo como un acto que opera contra el olvido y la pérdida de la memoria en la práctica de archivación.” (Grigoriadou, pág. 18)

El cuchillo es una serie de 26 trabajos que reúnen collages en relación a un nodo temático de la historia argentina, que abarca desde el descubrimiento del Río de la Plata por Solís hasta el retorno a la democracia en 1983.

La referencia al texto de Estrada no solo da título a la obra, sino que ordena la búsqueda dentro del archivo. Según Estrada el cuchillo “Por su tamaño impide que nadie tercie en la lucha; está indicado que el lance tiene intimidad y que excluye al testigo y al intercesor” En su trabajo sobre Molinari, Guillermina Fressoli nos cuenta que el texto ordenó la búsqueda

en el archivo en relación a concepto de conflicto entre dos bandos.

De este modo, la literatura proveyó en el proceso creativo de esta obra una metodología desde la cual seleccionar y ordenar el material diverso que el artista consulta en el AGN. Por ello, la selección de imágenes se vinculó a representaciones de diferentes hitos o emblemas que puedan condensar el desarrollo de los grandes antagonismos en el devenir de la historia argentina y que fueron configuradores de identidad. (Fressoli, pág. 108)

Molinari va a trabajar sobre una serie de fotografías encontradas en el AGN, que van a ser el disparador y a la vez el soporte de su trabajo. A estas fotos encontradas en el archivo las interviene con material gráfico en su mayoría obtenido de la Enciclopedia visual de historia argentina editada por Clarín entre 1999 y el año 2000 y también con dibujos realizados con tinta china y marcadores Rotring, siluetas, naves, cuerpos, etc.

El cuchillo despliega una narrativa visual conflictiva que se trama como saltos y quiebres en torno al modelo más canónico de la construcción histórica, aquel que representa el relato del Estado argentino a través del AGN y los sistemas visuales constitutivos de sus documentos. El sistema de la obra inicialmente desorienta al espectador: en tanto algunos parámetros instalan la idea de continuidad temporal, otros producen constantes anacronismos y saltos que solicitan reevaluar las narrativas instauradas. (Fressoli, pág. 109)

El orden o diseño de la serie sigue el modo en que las fotos fueron encontradas y entregadas. En el AGN, las fotos fueron entregadas como secuencias y esto le otorga un modo filmico e instala el concepto de cronología. Todo el montaje instala la idea de continuidad y de progreso, ya que vamos pudiendo observar los cambios técnicos de la foto desde el daguerrotipo en adelante.

Anna María Guasch, en sus últimas investigaciones sobre arte contemporáneo, se ha dedicado a la investigación y reflexión sobre el archivo. Lo que no deja de advertirnos sobre el creciente interés e influencia que este dispositivo está teniendo en el arte contemporáneo. Ella plantea que una manera de pensar en relación al archivo sigue las ideas planteadas en el siglo XIX cuando se plantearon que el archivo funciona por un “principio de procedencia” y que esa era una diferencia con una biblioteca. “Dicho principio estipula que los documentos de un archivo suelen estar dispuestos en estricta concordancia con el orden al que fueron acumulados en el lugar de origen o de su generación, es decir, antes de ser transferidos al archivo.” (Guasch, pág. 16)

Guasch menciona que según esta idea el archivo es un lugar neutro por esta misma condición de privilegiar su procedencia más allá de su contenido, lo que en el caso de la obra de Molinari es evidente que no funciona, está privilegiado el orden del repositorio pero el contenido está elegido estratégicamente y con un sentido enunciativo muy claro y contundente, en la serie cada una de las imágenes dialogan entre sí, no solo por su lugar de procedencia y por el lugar que en este espacio ocupaban sino que Molinari les organiza una narrativa que construye una mirada sobre la historia nacional.

Más allá de la operación que realiza Molinari, es interesante tratar de pensar en la posibilidad de un archivo neutro ya que el hecho de que algo se encuentre en un archivo le confiere importancia, hasta el menor de los datos que se encuentra en un archivo nacional por estar ahí se convierte en un hecho histórico, todo está jerarquizado y justamente lo que interesa del archivo es que lo que encontramos ahí no es neutro. Susan Sontag decía

que fotografiar es conferir importancia, podríamos pensar que archivar es igualmente conferir importancia.

El archivo siempre implica una artificialidad una creación que no es dada ni natural, una decisión y un punto de vista, la intervención de una mirada humana que es ideológica, que establece jerarquías y que decide que no todo, sino solo algunas cosas, son significativas de ser guardadas y que es importante que luego sean fácilmente encontradas.

Fressoli termina llegando a la siguiente conclusión

El trabajo de Eduardo Molinari compromete la búsqueda de lo histórico ante la pérdida del pasado colectivo y el pasado singular que caracteriza el momento histórico en que esta obra se despliega. De allí que la obra solicite al espectador una mirada en permanente trabajo en torno a la historia, instaurando un recorrido histórico intercedido en forma constante por las intervenciones del artista y su subjetividad, a fin de otorgar intensidad a la lectura de los acontecimientos registrados. Es allí donde se considera el traspaso dinámico o la reconsideración constante entre la imagen y la obra visual. (Fressoli, pág. 118)

Serie “Restituciones”. La obra de Marco Bufano.

Cuando hablás de algo empezás a hacerlo existir.

Marco Bufano

El acercamiento de Marco Bufano a las fotografías de Carlos Bruch y en general a los archivos del museo de Ciencias Naturales de La Plata se remonta a su época de estudiante en la Universidad Nacional de La Plata. Se encuentra con estas fotos en los depósitos del museo y con otros materiales como son los restos óseos que aparecían en cajas catalogados como NN. Movidos por la curiosidad y el anhelo de descubrir la identidad y de comprender el lugar de esos restos humanos en la colección del museo es que forman un grupo para la investigación, este es el Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social (Colectivo GUIAS). Esto significa que desde el inicio de su acercamiento a los materiales su modo de trabajo va a ser colectivo, un trabajo en grupo y en relación con otros.

Es importante recordar que en 1906 (el mismo año en el que Carlos Bruch viaja al Ingenio La Esperanza a realizar la serie de fotos que nos interesan en este trabajo) el museo se incorpora a la universidad, en este momento Moreno ya no era el director, y había sido reemplazado por el lingüista y arqueólogo Samuel Lafone Quevedo. El vínculo entre la universidad y el museo se establece y perdura hasta el día de hoy.

Para el grupo GUIAS además de dedicarse a la investigación, ordenamiento y clasificación sobre los diversos materiales que se encontraban, un objetivo fundamental fue iniciar un proceso de identificación de los restos humanos para luego gestionar su restitución a sus lugares originarios para poder lograr que finalmente descansen en sus comunidades, con sus propios rituales funerarios. En una entrevista para la revista Trapos Marco Bufano

expone así su manera de trabajar,

En mi caso, yo trabajo colectivamente desde el 2006, o antes, con el colectivo GUIAS. Estudié antropología en La Plata y ahí éramos militantes de los Derechos Humanos desde el Frente Natural, que era el centro de estudiantes. El colectivo nace a raíz de una inquietud común: los objetos de estudio dentro del Museo; que eran personas.

Cuando llegamos al museo había 3.000 cráneos tirados en cajones. En el primer piso, en donde está la parte evolutiva, había restos humanos, ahora no, y cuando teníamos clases siempre surgían las mismas preguntas: ¿quiénes son esas personas que están ahí? Los mismos antropólogos nos decían “son NN” o “son no-docentes que donaron sus cuerpos”. Todo mentira, chamuyo. Logramos identificarlos y eran Mapuche, Selk’nam, Yámanas que fueron prisioneros, fueron torturados, estaban desnutridos. Había una craneoteca de Mapuche, Tehuelche y Wichí.

Son en total 10000 restos humanos los que se encontraron en el museo de La Plata, restos de personas que llegaron al museo luego de ser desenterrados de distintos cementerios de la Argentina, pero también los restos de personas que vivieron en el museo luego de ser apresadas y trasladadas como prisioneros de guerra luego de la llamada “Conquista del desierto” y fueron obligados a vivir y trabajar en los sótanos del edificio del Museo hasta su muerte, cada uno de ellos fueron luego exhibidos en las vitrinas del museo.

El trabajo en el edificio le permitió adentrarse en los archivos del museo, y ser parte de las restituciones de los cuerpos a sus comunidades y lo hizo desde su rol de investigador y de fotógrafo, es un trabajo de rescate y de conservación y sobre todo una oportunidad de difusión de una historia que había quedado silenciada y sobre esto nos dice que “...en los sótanos del museo, donde están los laboratorios, encontramos cajas con un montón de placas de vidrio con fotos que estaban pudriéndose. Hicimos una recuperación, un rescate, con cámaras digitales para que todo esto no se pierda.”

En este caso su trabajo como fotógrafo se vincula con el registro y el documento, la reflexión que atraviesa tiene un sentido predominantemente ético, re piensa su propia práctica y el sentido de la circulación de las imágenes desde una mirada pedagógica, para que todos descubramos una realidad escondida por la ciencia y la política, él lo expresa de la siguiente manera, “Siempre me replanteo cosas: como cuando estoy sacando una foto a un cráneo o mandando a un concurso. Algunos se enojan. Nosotros lo vemos como una apertura del tema, le llega a mucha gente y surgen críticas, pero al fin y al cabo se plantea el problema.” La serie de Marco Bufano con la que me interesa trabajar se llama “Restituciones” y es la creación de una obra nueva utilizando las viejas fotos de Carlos Bruch montadas con la técnica del *transfer* en tacos de madera levantados del piso de la Ex ESMA (ver foto 3).



Foto 6 a) b) c). Fotografías de la obra Restituciones de Marco Bufano

Transferir una imagen es una técnica relativamente sencilla de traspaso de una imagen de un papel de impresión a otra superficie, en este caso a un taco de madera. En primer lugar, se realiza una foto en papel de la fotografía original que en este caso son placas de vidrio, esto se realiza para que esa nueva foto impresa en papel sea transferida a la madera, se tiene que apoyar con la cara impresa sobre la madera y mojar el papel con acetona para que la tinta de la imagen se adhiera a la madera. Es un proceso sencillo y artesanal pero muy eficiente para lo que el artista busca conseguir.

En cada cara del taco aparece una imagen en negro de una de las fotos de frente y de perfil realizadas por Bruch, al mover el taco se pueden ver los rostros borrosos de los indígenas que sirvieron como modelos en 1906 en el Gran Chaco. En este caso la imagen resultante es una copia de calidad difusa que nos muestra la presencia fantasmática de una figura en cada una de las caras del taco, las imágenes tienen mala resolución y pocos detalles y eso completa el sentido de la obra. Para poder tener una experiencia de la obra es necesario acercarse, tomar el taco, girarlo, y de esa manera mirarlo de cada lado para ir completando una imagen total de la obra.

Hay un diálogo entre el soporte de la obra y la imagen que vincula dos hechos históricos de la Argentina moderna, por un lado las imágenes de distintos grupos de indígenas nos habla del exterminio sistemático de los pueblos originarios ya sea por la guerra de conquista de territorios, por la hambruna y la enfermedad, por los trabajos excesivos, o por el repliegue de sus comunidades a tierras cada vez más inhóspitas y por el otro lado el soporte que nos refiere a los campos de tortura y cautiverio que fueron la última morada de los que hasta ahora siguen siendo desaparecidos de la última dictadura cívico militar.

Muchas de las personas que estuvieron detenidas en las dependencias de la Ex ESMA ya no están y sus cuerpos siguen desaparecidos, solo queda el lugar como un espacio de memoria que nos recuerda lo que sucedió, muchos de los indígenas que aparecen fotografiados por Carlos Bruch han perdido sus tierras y hoy en día se encuentran habitando diseminados por distintos lugares del territorio nacional. La obra de Bufano parece unir un espacio físico con las imágenes de habitantes sin tierra, y acá los dos sentidos se aco-plan y dialogan.

Son dos hechos separados en el tiempo que tienen raíces comunes y sentidos que los igualan, Bufano plantea que son dos genocidios, dos momentos en los que se tuvo la intención

de anular a un grupo de personas y luego silenciar esa parte de la historia.

En la última exposición de la serie Restituciones, realizada en el mes de julio del 2024, los tacos estuvieron acompañados por fotografías en otros formatos. Los tacos ocupaban una mesa central a la altura de la gente para que se pudieran acercar y manipularlos. En la pared derecha se exhiben unas fotos con colores saturados realizadas con una cámara estenopeica del predio de la Ex ESMA que tenían superpuestas por computadora imágenes de las fotos de Carlos Bruch, en la pared de enfrente encontrábamos fotografías superpuestas en las que dialogaban distintas imágenes, por ejemplo el cacique Inakayal impreso sobre la pistola del Perito Moreno.

La historia del vínculo entre el Perito Moreno y el Cacique Inakayan es probablemente uno de los episodios más tristes de esta historia. Antes de que iniciara la Conquista del desierto, Inakayal había mantenido relaciones pacíficas con las distintas personas que se habían acercado a sus tolderías, incluido el Perito Moreno quién siempre destacó la hospitalidad del cacique y su ayuda en momentos de penurias.

Durante la avanzada bélica de la conquista el cacique vio cómo se agotaban las vías diplomáticas y finalmente entró en guerra al observar como se rompían acuerdos anteriores. En 1884 va a ser tomado prisionero, y junto a otras personas y toda su familia van a ser trasladados al Museo de Ciencias Naturales de la Plata. Esto sucede por pedido de Moreno que alega que habiendo recibido hospitalidad y asistencia del cacique en momentos de extrema necesidad se veía obligado a corresponder de la misma manera en este trance tan difícil para el cacique y toda su familia y allegados.

Eran doce las personas que permanecieron recluidas en el Museo y a cada uno les fueron asignadas distintas tareas, excepto a Inakayal que nunca aceptó la situación de sometimiento. Las tareas asignadas eran de limpieza, mantenimiento, realización de objetos como piezas de cerámica y cestería, y estaban obligados a posar en las visitas de científicos internacionales que venían al país a medir, observar y fotografiar a los pueblos originarios. El cacique falleció el 24 de septiembre de 1888 en una situación que todavía no se ha podido esclarecer, Bufano señala que si bien Moreno menciona que puede haber muerto de tisis el cráneo que se ha preservado presenta un golpe contundente, y por otro lado todos los miembros de su familia murieron con pocos días de diferencia.

Sus restos no fueron enterrados ni devueltos a su tierra de origen, no se hicieron las ceremonias propias de su cultura, sino que quedaron exhibidos en vitrinas del museo. Su cuerpo fue desmembrado y descarnado. Se tomó una máscara de yeso de su rostro y todo fue inventariado para ser exhibido al público.

En 1994 los restos de Inakayal fueron llevados finalmente hasta Tecka y dejados en un mausoleo. La restitución de Inakayal fue la primera realizada en Argentina.

En el año 2006 se encontraron otros restos del cacique, su oreja izquierda, su cuero cabelludo y su cerebro que se había mantenido conservado en formol, el esqueleto sin manos y el cuero cabelludo de su mujer y el esqueleto completo, cerebro y cuero cabelludo con orejas de su sobrina, Margarita Foyel. La nueva devolución se concretó el 10 de diciembre de 2014. En su libro Viaje a la Patagonia austral es el propio Moreno quién nos cuenta el modo en que se fueron apropiando de distintas piezas para llevar al museo y aumentar sus colecciones: El mencionar en detalle todos los objetos que se han incorporado á estas galerías durante

el año pasado, y los trabajos llevados á cabo en las exploraciones y los laboratorios, ocuparía largo tiempo y algunos volúmenes, tanto es lo hecho. Han trabajado sin descanso, de un extremo a otro de la República, los empleados a quienes he confiado la tarea de recoger materiales, y lo han hecho con éxito sin reparar en fatigas, sufriendo hambre, sed, lluvias torrenciales, calores tropicales, é inviernos patagónicos. Los que en los talleres han preparado los objetos reunidos en esas condiciones, lo han hecho también con asiduidad, y a ellos se debe en mucha parte la gran cantidad de piezas que, listas ya, han entrado a formar parte de nuestras series. Vamos avanzando á grandes pasos hacia la realización de lo que nos proponemos, que es la formación de un verdadero Museo sud-americano. (Moreno, 1890-1891) Ninguno de los prisioneros que fueron llevados al MLP logró sobrevivir mucho tiempo en las condiciones impuestas por la institución. Sus restos óseos permanecieron en este y en otros museos internacionales como parte de las exposiciones y de investigaciones de carácter científico.

En 1887 frente a la muerte de “tres indios de las dos familias que allí viven por cuenta del gobierno” el diario La Capital el día martes 27 de septiembre hace una denuncia en un artículo “que da cuenta de tres muertes y sus respectivas inhumaciones dentro del MLP: Margarita Foyel, el 23 de septiembre; una niña de 7 años el día 25 (esta muerte no ha sido mencionada en ninguna publicación) y el cacique Inacayal el día 26.” (Oldani, 2011) La preocupación del diario es que los trabajos post mortem sobre los cuerpos se realizaron sin mediar la presencia de ninguna autoridad y lo primero que se denuncia es:

1º Hace cuatro días que murió una india hija de uno de los dos caciques que con sus familias, se tienen allí. El cadáver de esta mujer ha sido desollado allí mismo, al objeto de disecar su esqueleto. En el cuarto del escultor está en yeso y modelados en el mismo cadáver, la cara, una mano y un pie, de la muerta. La masa informe de los músculos fue sacada por el empleado Sabino Domínguez, portero del Museo. ¿Dónde la enterró...?

En la anterior investigación señalamos que esta pregunta que se plantea el diario y que queda en suspenso es importante ya que da cuenta de que los museos en sus investigaciones se manejan por fuera de los requerimientos de la ley, y que los cuerpos con los que trabajan no revisten los mismos derechos que cualquier otro cuerpo que se hubiera hallado muerto en algún otro lugar.

Al hacerse pública la información el señor Francisco P. Moreno, director del Museo, se ve obligado a dar explicaciones al Sr. Comisionado en una carta que se publica en el mismo diario, la carta tiene algunos puntos interesantes que nos permiten comprender el sentido de las investigaciones que se desarrollaban sobre los miembros de los pueblos originarios argentinos. En primer lugar Moreno señala la importancia de estos cuerpos para la investigación:

“lo hice dado el interés excepcional (sic) que para la ciencia antropológica tendrían estas disecciones, por tratarse de los últimos representantes de razas que se extinguen (sic) y de las que no se han hecho estudios todavía.”

El paso del tiempo angustia a los investigadores que sienten que están frente a realidades irrepetibles. Continúa Moreno explicando la importancia del trabajo sobre los cuerpos y exhibición de los restos vinculando directamente con la función del museo:

Hubiera sido demostrar verdadero atraso en el movimiento científico del día, el no haber disecado estos cadáveres, pues hubiéramos perdido valiosísimos materiales de estudio que tanto van a contribuir al conocimiento exacto de la constitución étnica de las razas americanas y sobre todo cuando es precisamente el Museo de La Plata el que está destinado a ser el centro de esta clase de investigaciones.

De estos párrafos podemos ver los fines que se persiguen en estas actividades, las personas se estudiaban vivas y cuando fallecían se seguían estudiando sus cuerpos. En la carta Moreno solamente manifiesta comprensión de la utilidad de personas vivas sin mediar ningún sentido ético o afectivo:

“...se ha tratado y se trata de hacer que los indios que viven en el museo tengan la más larga existencia, la que es preciosa para observaciones lingüísticas y etnográficas sobre razas tan difíciles de examinar en sus medios salvajes (sic).”

El indio es útil vivo para la investigación, pero si la muerte llega a acontecer su función de espécimen de análisis no cambia. Como puede apreciarse el trabajo de archivo y de investigación realizado en fotos, periódicos, y bibliografía de la época nos permite llegar a una comprensión sobre ciertos fenómenos y modos de trabajo y de construcción de ideas propios de determinadas instituciones y personas en un momento específico, este ha sido un camino lento y reflexivo de profundización en una gran cantidad de datos y materiales. Lo que es más interesante es que la obra de Bufano nos permite llegar a la misma conclusión que la investigación que veníamos realizando pero por otros medios y de una manera más inmediata, su obra es como un golpe que nos permite mover ciertas piezas para que juntas adquieran un sentido más profundo.

Conclusiones

El interés por indagar en las fotografías de Carlos Bruch nos llevó a trabajar la obra de Bufano y Molinari, y a descubrir a otros artistas que también trabajan con archivos de fotografías antropológicas o fisionómicas, en Argentina y en el resto del mundo como son, por ejemplo, Xavier Kriscautzky de Argentina o Pushpamala N de la India. Estas fotografías fueron producidas durante el siglo XIX y principios del siglo XX en diversos lugares colonizados y que eran observados por los investigadores y científicos europeos o locales que se habían formado en Europa. Todas tienen características y objetivos similares, pero sobre todo una mirada sobre las poblaciones locales que busca construirlas desde un modelo de

alteridad encendido de su propio momento histórico.

Esta parte del trabajo se movilizó por el interés que presenta actualizar la investigación y vincularla con producciones contemporáneas, nos permite poner en diálogo las fotos originales como una manera de vincular el pasado con el presente, y relacionar fotografías de interés científico con obras que entran en la esfera artística.

Todos estos cruces nos van a permitir justamente y como ya hemos mencionado tener una mejor y más cabal comprensión de las fotos elegidas, pero también de lo qué significaron y significan hoy en día, del lugar de la ciencia en la construcción de nuestra historia nacional, y de nuestras percepciones sobre la identidad y la alteridad y del lugar que puede ocupar hoy en día el arte para reponer y repensar esos sentidos, pero sobre todo como un modo de reparación de la historia que como dice Marco Bufano solo empieza a existir cuando se habla de ella.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2015) *Estética de la Imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Benjamin, Walter (2019) *Angelus novus. Textos sobre filosofía de la historia*. Buenos Aires: Buchwald Editorial
- Butler, Judith (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Caggiano, Sergio (2012) *El sentido común visual. Disputas en torno al género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Danto, Arthur (1996) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. España: Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges (2004) *El archivo arde*. Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata.
- Diéguez, Ileana (2018) *Cuerpos sin duelo*, México: Ediciones Documenta/Escénicas.
- Ferro, Gabo (2010) *Degenerados, anormales y delincuentes. Gestos entre ciencia, política, y representaciones en el caso argentino*. Buenos Aires: Editorial Marela.
- Fressoli, M. Guillermina (segundo semestre 2015) *El obrar gráfico de Eduardo Molinari sobre los documentos fotográficos del Archivo General de la Nación (Buenos Aires)* Buenos Aires: Caiana N 7.
- Guash, Anna María (2011) *Arte y archivo 1920 – 2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Martínez, A. (2010) *Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas. Un enfoque antropológico*. (Tesis no publicada) Facultad de Ciencias Naturales y Museo Universidad Nacional de La Plata.
- Molinari, Eduardo Territorios # 2, 2018 Entrevista en Fabiano Kueva <https://www.youtube.com/watch?v=VC7tzPfaiM>
- Molinari, Eduardo Entrevista de Sonia González para Contracorrientes Diálogos de arte

Cap 5 <https://www.youtube.com/watch?v=4H7lRufXirw>

Pérez, David (2004) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. España: Editorial Gustavo Gili.

Rosauero, Elena (2012) *Arte, política e historia: estudio de caso de Eduardo Molinari*.

AISTHESIS N° 52 Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Segato, Rita (2021) *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Sekula, Allan (2003) *El cuerpo y el archivo*, en Picazo, Gloria y Ribalta, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Soulages, Francois (2010) *Estética de la Fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Soulages, F. y Salas, S. (comp) (2011) *Ausencia y presencia. Fotografía y cuerpos políticos*, 7. Argentina: Universidad de La Plata.

(1º de mayo de 2024) Fotografía, restitución y resistencia: Entrevista con Marco Bufano. Revista Los Trapos. <https://lostraposnet.wordpress.com/2024/05/01/fotografia-restitucion-y-resistencia-entrevista-con-marco-bufano/>

Abstract: This research addresses the persistence of so-called anthropological or physiognomic photography produced in Argentina at the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

It focuses on the photographs taken by the German photographer and entomologist Carlos Bruch in the early 1900s in the regions of Gran Chaco and Patagonia, in connection with the works of contemporary Argentine artists Eduardo Molinari and Marco Bufano, who engage with the past to foster deeper reflections on the present.

This dialogue between the works of Bruch, Bufano, and Molinari allows us to rethink key issues such as photography and its uses, and the archive and its relevance in contemporary art.

Keywords: Carlos Bruch – Archive – Memory – Appropriationism – Photography

Resumo: Esta pesquisa aborda a persistência da chamada fotografia antropológica ou fisionômica realizada na Argentina no final do século XIX e início do século XX. Serão analisadas as fotografias produzidas pelo fotógrafo e entomólogo alemão Carlos Bruch no início do século, nas regiões do Gran Chaco e da Patagônia, em relação às obras dos artistas argentinos contemporâneos Eduardo Molinari e Marco Bufano, que dialogam com o passado para refletir de forma mais profunda sobre o presente. Esse diálogo entre as obras de Bruch, Bufano e Molinari permite repensar questões fundamentais como a fotografia e seus usos, e o arquivo e sua relevância na arte contemporânea.

Palavras-chave: Carlos Bruch – Arquivo – Memória – Apropriação – Fotografia
