



Carla Guillermina García
"Perspectivas sobre arte colonial sudamericano. Las
publicaciones del Instituto de Arte Americanos (Buenos
Aires, 1947-1962"

**PERSPECTIVAS SOBRE ARTE COLONIAL SUDAMERICANO. LAS
PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO (BUENOS AIRES,
1947-1962)**

**PERSPECTIVES ON SOUTH AMERICAN COLONIAL ART. THE INSTITUTO
DE ARTE AMERICANO PUBLICATIONS
(BUENOS AIRES, 1947-1962)**

Carla Guillermina García (CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina)

RESUMEN: Este trabajo estudia los proyectos editoriales que tuvieron lugar al interior del Instituto de Arte Americano creado por Mario Buschiazzo en el año 1946. Se recupera un primer momento dentro de la extensa primera etapa de la institución (1946-1970) para considerar el ciclo 1947-1962 respecto de un grupo puntual de obras y de cómo estas expresaron el propósito institucional de profundizar los estudios sobre arte colonial en América del Sur.

Palabras clave: arte colonial – Mario Buschiazzo – arte sudamericano - historiografía

ABSTRACT: This paper studies the publishing projects into the Instituto de Arte Americano created by Mario Buschiazzo in 1946. It is recovered a first stage of the institution (1946-1970) to consider the period 1947 -1962 about a group of books and how these expressed the institutional goal of develop studies on South American colonial art.

Keywords: Colonial Art – Mario Buschiazzo – South American Art – historiography.

Recibido: 10/04/2015

Evaluated: 12/06/2015

Introducción

La emergencia de institutos de investigación dedicados al arte colonial americano constituye una vía fértil para caracterizar desde un punto de vista historiográfico amplio, intentos de profesionalización de los estudios americanistas durante el siglo XX. Esto significa, considerar el análisis de sus contextos universitarios, las políticas editoriales adoptadas y los perfiles intelectuales involucrados. El campo de acción de estos institutos dentro del ámbito académico, marcó un momento de consolidación de las investigaciones a partir de la búsqueda de un mayor rigor metodológico, oponiéndose a “la antigua retórica de algunos pioneros y literatos más voluntaristas”¹ que ubicamos a principios del siglo XX, como Federico Mariscal en México y Martín Noel en Argentina, sólo para mencionar dos figuras significativas y profundamente relacionadas con el nacionalismo cultural en boga en sus respectivos países.

Aquello que podemos pensar como una “genealogía institucional” iniciada con el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla en 1935, seguido por el inmediatamente posterior Laboratorio de Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México - denominado desde 1936 Instituto de Investigaciones Estéticas-, alcanzó un lugar incuestionable en Sudamérica² con el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,³ creado por iniciativa de su director Mario Buschiazzo en la Universidad de Buenos Aires durante el año 1946. Las interrelaciones entre estos institutos son muy marcadas; en primer lugar, la presencia del argentino Martín Noel en la Cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano a partir de la cual se formaría el Laboratorio de la mano de Diego Angulo Iñiguez,⁴ luego la iniciativa de crear otro Laboratorio en México por

¹ Ramón Gutiérrez, *Historiografía Iberoamericana. Arte y arquitectura (XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fundación Carolina-Cedodal, 2004, p.

² Prueba del lugar que ocupó el Instituto de Buenos Aires en el contexto sudamericano, es la convocatoria a Mario Buschiazzo en los años sesenta por la Asociación Colombiana de Universidades, en tanto asesor para la creación de nuevos institutos de arte americano.

³ En adelante, IAA.

⁴ Ramón Gutiérrez, “La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929”, *Atrio*. Sevilla, núm. 4, 1992, pp. 147-152.

influencia de Angulo a Manuel Toussaint,⁵ y finalmente la conferencia de Manuel Toussaint en el II Congreso Internacional de Historia de América celebrado en 1937, en el cual instó a la formación de nuevos espacios similares en el continente, lo que motivó a Buschiazzo a continuar el proyecto en Buenos Aires.⁶

No obstante, como confirmara en un momento de balance hacia 1962, Buschiazzo procuró construir un espacio original y diferente del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y de su tendencia "mexicanista":

En cambio, el Instituto de Arte Americano de Buenos Aires ha adoptado un enfoque más continental, pretendiendo abarcar en sus investigaciones y publicaciones todo el arte de la parte sur de América. Estas dos distintas posiciones se explican y justifican por la diferencia de densidad del material de estudio, pues en tanto que México tiene a mano una cantera poco menos que inagotable, la relativa pobreza de lo nuestro nos obliga a extendernos fuera de las fronteras patrias (...). De tal modo, por natural gravitación y sin que en un principio nos lo hubiésemos propuesto concretamente, el Instituto de Arte Americano de Buenos Aires se ha transformado en un centro que agrupa y regula las actividades investigativas de los países del sur, especialmente en el campo del arte colonial.⁷

Considerando que lo expuesto por Buschiazzo responde a un texto tardío, luego de más de quince años de creado el IAA, creemos que al margen de la "natural gravitación" a la que hace referencia, existió la intención de ocupar un lugar diferencial desde los primeros años. Además, la recurrente comparación con el caso mexicano respondió a la necesidad de delimitar una especificidad postulando un objeto de estudio propio. El arte en Sudamérica colonial sería tal objeto, y las publicaciones del IAA actuaron en consecuencia a dicha pauta inicial.

⁵ Peter Krieger, "Las primeras dos décadas de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas: la era de Manuel Toussaint", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM, n° 5, 2009, pp.173-180; Clementina Díaz y de Ovando y Elisa García Barragán, "Origen y genealogía", en Hugo Arciniega y Arturo Pascual (coord.), *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una Memoria de 75 años. 1935 – 2010*. México, UNAM, 2010.

⁶ Alberto de Paula, "Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", n° 31-32, 1996-1997, pp. 15-71.

⁷ Mario Buschiazzo, "El Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo". Buenos Aires, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, Año VII, núm. 2, 1962, pp. 318-319; Informe sobre el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1963. Versión final fechada en diciembre de 1963, posee borradores previos [Archivo IAA-FADU-UBA].

La publicación que mejor representó los intereses del Instituto y que caracterizó a este nuevo grupo de historiadores como la “generación de Anales” en tanto nueva etapa abocada a la conformación de una base científica del patrimonio artístico,⁸ fue precisamente la revista homónima (figura 1). *Anales* operó como espacio receptivo de historiadores traspasando los límites continentales y alojó líneas de discusión propias de los estudios coloniales, como los conceptos de fusión, arte mestizo, o arte popular.⁹ No obstante, consideramos que un grupo importante de publicaciones no han sido estudiadas en relación con la revista desde algunos aspectos que consideramos fundamentales; en primer lugar, el mantenimiento de una visualidad a través de un diseño de tapa y de interior sostenido,¹⁰ un espíritu crítico de revisión temática y bibliográfica, y la centralidad dada a los temas de arte sudamericano como objeto de estudio privilegiado.

Las publicaciones del Instituto de Arte Americano

Si bien la historia institucional del IAA suele abordarse a partir de un primer período que incluyó desde su apertura en 1946 hasta la muerte de Mario Buschiazzo en 1970, es necesario destacar dentro de este gran primer momento, dos ciclos distintos. Uno de ellos que abarcaría desde 1946 hasta 1962, aproximadamente, y otro iniciado a fines de la década de 1950 y consolidado a principios de los años sesenta. La diferencia fundamental entre estos períodos que coexistieron pero con propósitos diferentes, fue el objeto de estudio; mientras que la primera etapa priorizó las investigaciones sobre arte colonial dando lugar a publicaciones afines al área (que constituyen el interés de este artículo), la segunda sostuvo estudios relacionados con la arquitectura argentina de los siglos XIX y XX a partir de proyectos de investigación iniciados al interior de las cátedras

⁸ José E. Burucúa y Ana M. Telesca, “El arte y los historiadores”, en *La Junta de Historia Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, pp. 225-238, 1996.

⁹ Respecto de *Anales*, véase: Marta Penhos, “De categorías y otras líneas de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1848-1971)”, en *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco*. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp.167-174.

¹⁰ A excepción del trabajo de Daniel Schávelzon, “Historias de papel y tinta: la tapa de Anales y los libros del Instituto de Arte Americano”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, 2012, pp, 235-237.

de Historia de la Arquitectura,¹¹ que dieron como resultado publicaciones específicas en el marco de dicha temática.¹²

Del mismo modo, existieron otros textos de carácter monográfico, no vinculados específicamente a los dos principales núcleos temáticos que mencionamos, pero que tuvieron estrecha relación con los estudios sobre arquitectura y su difusión en el marco de la Facultad, entre los que se destacan *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos* de Kenneth Conant,¹³ ajustado ejemplo del "principio de vertebración universitaria panamericana"¹⁴ sostenido por Buschiazzo que, como veremos luego, vinculará a los estudios coloniales. Asimismo, desde el año 1955 se comenzó a publicar la serie de cuadernos "Arquitectos Americanos Contemporáneos", con trabajos sobre Amancio Williams, Lucio Costa y Félix Candela, entre otros.

La revista *Anales*, cuyo primer número se publicó en el año 1948, luego se interrumpió en 1971 y volvió a publicarse en 1985 de forma constante hasta la actualidad, mantuvo como una de sus características propias la persistencia en el abordaje del arte colonial americano, independientemente de la etapa iniciada, como mencionamos, a principios de los años sesenta. La publicación fue, durante la existencia de Buschiazzo, la principal herramienta para divulgar los estudios americanistas y convocar la presencia de figuras de diferentes puntos del ámbito académico mundial, como Diego Angulo Iñiguez, George Kubler o Harold Wethey. De acuerdo al ciclo que consideramos prevaleció entre los años 1946 y 1962, *Anales* se ocupó de prolongarlo hasta su último número en 1971, en el cual se continuaron discutiendo las principales líneas temáticas originales de la revista.

En base a este escenario y a partir del período aquí planteado, proponemos el abordaje de los siguientes textos, publicados de formar paralela a *Anales* entre 1947 y

¹¹ La apertura de la Historia de la Arquitectura II (cátedra matriz sobre la cual se asentó el IAA) en Historia de la Arquitectura III en los años 50, permitió la inclusión progresiva de temas de arquitectura argentina y americana, desarrollando proyectos directamente vinculados, siendo los dos principales los de arquitectura argentina del siglo XIX y el de estancias argentina, véase Alberto de Paula, op. cit., p. 30.

¹² La primera publicación fue Mario Buschiazzo et. al., *Arquitectura del Estado de Buenos Aires. 1853-1862*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1965.

¹³ Kenneth Conant, *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*, Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1949.

¹⁴ Mario Buschiazzo, en Kenneth Conant, *Arquitectura Moderna...*, p. 9.

1962:¹⁵ *Bibliografía de Arte Colonial Argentino* de Mario Buschiazzo;¹⁶ *El arte de la imagería en el Río de la Plata* de Adolfo Ribera y Héctor Schenone;¹⁷ *La arquitectura en el Paraguay* de Juan Giuria,¹⁸ *La pintura del siglo XVI en Sud América*¹⁹ de Martín Soria e *Historia de la Pintura Cusqueña*,²⁰ de José de Mesa y Teresa Gisbert. Consideramos que este grupo de publicaciones puso de manifiesto intereses metodológicos en una etapa de profesionalización de la escritura histórico- artística y nos permite una lectura historiográfica orientada a considerarlas en relación a los propósitos de su contexto institucional.

1947-1962: perspectivas sobre arte colonial sudamericano

*Bibliografía de Arte Colonial Argentino*²¹ (figura 2) no ha sido considerado en su importancia dentro de la historiografía artística local, no obstante, su análisis resulta necesario por tratarse de la primera publicación del IAA en el año 1947 y por ser la encargada de establecer los criterios de investigación esbozados por Buschiazzo en los orígenes del Instituto. Por ende, además de tratarse de un compendio temático, el libro adquiere un valor programático por la lectura crítica que suscita respecto de su contexto historiográfico y por expresar una posición metodológica explícita.

En líneas generales, *BACA* reúne material tomando como base la propia biblioteca de Buschiazzo, con el objetivo de establecer un estado de la cuestión sistemático de las investigaciones sobre arte colonial. Además de ubicarse como punto de referencia sobre el tema, siendo un dato ineludible el hecho de que el material seleccionado proceda de su

¹⁵ Otro libro importante publicado por el IAA en el año 1949 fue *El azulejo en el Río de La Plata* de Vicente Nadal Mora, no obstante a los fines de este artículo no fue incluido en nuestra selección.

¹⁶ Mario Buschiazzo, *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, 1947.

¹⁷ Adolfo Ribera y Héctor Schenone, *El arte de la imagería en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1948.

¹⁸ Juan Giuria, *La arquitectura en el Paraguay*, Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1950.

¹⁹ Martín S. Soria, *La pintura en el siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1956.

²⁰ José De Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la Pintura Cusqueña*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1962.

²¹ Mario Buschiazzo, op. cit., en adelante *BACA*.

propia colección, su gesto marca una temporalidad: hasta aquí todo lo estudiado, de ahora en más otra será la perspectiva al interior del IAA. En este punto, es central a tener en cuenta la crítica con la que inicia la "advertencia preliminar" que a manera de prólogo da comienzo al libro:

Las deficiencias que se notan en nuestra producción obedecen muchas veces a **falta de rigorismo científico**, defecto propio de un país de cultura en formación, y en otras ocasiones, acaso las más, a la dificultad de conocer y conseguir las fuentes directas o indirectas que deben consultarse para toda labor seria.²²

El reconocimiento que opera sobre las publicaciones precedentes, vehiculiza al mismo tiempo un descrédito desde el plano metodológico, motivo por el cual el libro es ideado como herramienta para reunir y superar lo escrito hasta ese entonces. Sin embargo, tal intención sobrepasa los límites del libro y postula al propio IAA como espacio de reformulación de los estudios americanistas, cuando al final del capítulo su director se refiere a su reciente creación:

Nada más lógico, pues, que iniciar la serie de publicaciones del flamante "Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas" con una Bibliografía que vendría a ser una primera y útil herramienta de manos de estudiantes y estudiosos para quien fue creada.²³

El criterio de valor, por lo tanto, se asocia a su dimensión institucional, al tratarse de una publicación que establece selecciones desde el interior del campo universitario y que al mismo tiempo toma el lugar de formadora de las nuevas generaciones, concretando, como sostiene Buschiazzo, "en una realidad fecunda lo que hasta hace poco era una ausencia en el cuadro de nuestra organización cultural".²⁴ Aunque la creación del IAA es previa a la de la Facultad de Arquitectura en 1948 y hasta esa fecha funcionó al interior de la Facultad de Ciencias Exactas, la propuesta de Buschiazzo se encuadra dentro de una singularidad propia de la Facultades de Ciencias Humanas, relativa –siguiendo a Pierre Bourdieu- al equilibrio de sus principios de jerarquización, ya que por un lado participa del campo científico y de la lógica de la investigación y por otro, funciona como institución encargada

²² Mario Buschiazzo, *ibídem*, p. VII. El resaltado es nuestro.

²³ Mario Buschiazzo, *ibídem*, p. IX.

²⁴ Mario Buschiazzo, *ibídem*, p. IX.

de transmitir la cultura legítima, lo que la enviste de una función social de consagración y conservación.²⁵

BACA se organiza a partir de dos divisiones; una primera sobre historia del arte argentino, y otra sobre materiales documentales. La sección inicial a su vez se divide en once apartados destinados a: bibliografías previas publicadas; obras sobre “concepto, crítica e interpretación”; estudios parciales sobre el tema –por ejemplo, los cuadernos de *Documentos de Arte Argentino de la Academia Nacional de Bellas Artes*–; monografías sobre historia de la arquitectura, la escultura, la pintura y las artes menores en sus correspondientes secciones; publicaciones con ilustraciones; aquellas que poseen documentos – por ejemplo, *Mapas y planos referentes al Virreinato del Río de la Plata...* de José Torre Revello–, y una sección miscelánea con material diverso. Del mismo modo, la segunda sección se divide en cinco partes: sobre material hallado en recopilaciones documentales –por ejemplo, actas Capitulares, Cartas Anuas–; sobre obras generales y trabajos monográficos de historia argentina; sobre “recuerdos, tradiciones, descripciones y viajeros” –dónde aparecen por ejemplo, los *Viajes inéditos* de Félix de Azara–; material en catálogos de colecciones y museos y una sección miscelánea final, que al igual que la anterior, que reúne bibliografía heterogénea.

Lejos de tratarse de un simple listado, en la mayoría de los casos hay una intervención directa del autor con comentarios orientativos respecto de la pertinencia de las obras incluidas, aportando datos accesorios o estableciendo resúmenes críticos. En algunos casos amplía información vinculada a la obra en cuestión, como en *Quince acuarelas inéditas de E. E. Vidal, precedidas por un estudio de la iconografía argentina anterior a 1820* de Alejo González Garaño, donde aclara “Reproduce las acuarelas, en tamaño natural, por el procedimiento “pochoir” en láminas sueltas, a las que precede un serio trabajo preliminar, con datos sobre la vida de Emeric Essex Vidal”²⁶. Otros comentarios son altamente valorativos y en algunos casos, descalificativos, como cuando presenta “L’art dans l’Amérique latine” de Louis Gillet ratificando que: “Contiene una serie de errores

²⁵ Pierre Bordieu, *Homo academicus*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, p. 101.

²⁶ Buschiazzo, *ibídem*, p. 42.

garrafales. Sólo se le puede disculpar por tratarse de la primera gran historia del arte en que se ocupan de América".²⁷ Estas críticas del autor podemos considerarla como antecedentes de las "Notas bibliográficas" que tuvo desde su primer número la revista *Anales*, en las cuales se realizaban reseñas anuales sobre publicaciones contemporáneas con un sentido fuertemente normativo.

Estas intervenciones, refuerzan la construcción autoral de la Bibliografía y la posición de Buschiazzo como especialista en la materia. El absoluto detalle con el que articula su selección y el profundo conocimiento que demuestra al lector sobre textos de carácter diverso como enciclopedias, monografías, artículos periodísticos y catálogos van de la mano con la adopción de un marco cronológico versátil pensando un período colonial amplio, que no se detiene con el advenimiento de la independencia y que considera la permanencia de prácticas artísticas durante la etapa republicana. Esto evidencia una lectura más comprensiva tanto de los procesos culturales como de las disciplinas artísticas que en general no han sido consideradas centrales, a diferencia de otras como la arquitectura.

También en el prólogo, el autor expone su inserción a nivel internacional al mencionar su visita a Washington en el año 1941 en la que llevó consigo un boceto de la Bibliografía en cuestión, que habría funcionado como proyecto inspirador de lo que él llama "Bibliografía de Arte de la América Latina" y que finalmente publicó la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso de Washington en el año 1948 como *Guide to the Art of Latin America (GALA)*,²⁸ editada por los historiadores Robert Smith y Elizabeth Wilder.

Si bien ambos proyectos no son comparables, dado que *BACA* busca ubicarse dentro de un contexto historiográfico específico en vistas a sus intereses institucionales, sí comparten un formato selectivo que aspira a una clasificación general de la literatura artística en un momento en el que los estudios sobre arte colonial atraviesan una etapa de profesionalización -tomando el caso de Argentina y México, como mencionamos en la introducción - y en la que Estados Unidos funcionó como importante centro de

²⁷ Buschiazzo, *ibídem*, p. 7.

²⁸ Robert Smith y Elizabeth Wilder (ed.), *Guide to the Art of Latin America*. Washington: Hispanic Foundation, The Library of Congress, 1948.

investigaciones en el área. En este contexto son insoslayables los trabajos de Martín Soria,²⁹ George Kubler, Harold Wethey -autores, que, por otro lado, publicaron en la revista *Anales-* y del mismo Buschiazzo, a través de sus participaciones en medios académicos de relevancia como el *Journal of the Society of Architectural Historians*, el *Bulletin of the Pan American Union* y la obtención de subsidios como el de la American Federation of Learning Societies.³⁰

Como conocedor y partícipe de este escenario previo a la creación del IAA, creemos que Buschiazzo marcó una nueva etapa historiográfica haciendo uso de un formato efectivo para el ingreso en el ámbito local, así como para su trascendencia a nivel transnacional, reconocimiento que confirmamos en la guía antes señalada, la cual incluye en su prefacio una mención especial a Buschiazzo, quien "has made available his great store of bibliographical knowlegde on these problems"³¹, al tiempo que realiza, en el apartado del libro dedicado a Argentina, una especial contemplación de su trayectoria profesional:

Finally, one must not overlock the work of Mario Buschiazzo, whose fifteen or more articles in this field, sometime in individual buildings (...) sometimes on the monuments of a single town (...) or on some general phase of colonial architecture (...) constitute a body of serious, dependable research, often the best available.³²

Asimismo, si nos remitimos a la reseña que de *BACA* realizará en 1949 el Instituto de Investigaciones Estéticas de México por Manuel Romero de Terreros, es muy claro el canon historiográfico en funcionamiento que pone en evidencia esta publicación, cuando este se refiere al "asombroso" trabajo realizado por Buschiazzo, "si se toma en consideración que la Argentina es, quizás, el país hispanoamericano en donde menos abundan los monumentos de arte colonial"³³. No obstante, la valoración sobre la trayectoria

²⁹ De origen alemán, desarrolló su carrera profesional en Estados Unidos.

³⁰ Daniel Schávelzon, "Bio-bibliografía de Mario Buschiazzo", *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*. Buenos Aires, n. 41, 1988, pp. 24 – 29.

³¹ Robert Smith y Elizabeth Wilder, *ibídem*, p. 5. En el mismo párrafo de refieren a un grupo de especialistas de renombre que participaron en la edición: Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ángel Guido, Guillermo Hernández de Alba, Leicester B. Holland, José Gabriel Navarro, Martín Noel y Manuel Toussaint.

³² Robert Smith y Elizabeth Wilder, *ibídem*., pp. 6-7.

³³ Manuel Romero de Terreros, "Mario J. Buschiazzo: *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*, Buenos Aires, 1947", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM, vol. V, n° 17, 1949, pp. 80-81.

de su autor resulta inapelable y contribuye a pensar este libro como consagratorio: "Ocioso es decir que con esta publicación, el señor Buschiazzo reafirma una vez más su reconocida fama como historiador del arte hispano colonial".³⁴

El énfasis del libro, empezando por su título, recae en la revaloración del patrimonio colonial en Argentina, y como señalamos, lo convierte en una publicación inédita. Ya en el prólogo a *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica* de Guillermo Furlong,³⁵ Buschiazzo había realizado una crítica explícita a la escasez de estudios en el área, en parte debido a la valoración inocua que siempre consideró como inferior a la arquitectura colonial en Argentina, en relación a las construcciones de los principales virreinos. Cabe agregar que en dicho prólogo, Buschiazzo postulaba al arquitecto húngaro Juan Kronfuss como iniciador de las investigaciones en arquitectura colonial en la Universidad de Buenos Aires y lo ubicaba al mismo tiempo como formador y modelo a seguir para las nuevas generaciones.

Entonces, si Juan Kronfuss, dentro de la enseñanza hegemónica del academicismo clasicista "italo-francés" dominante en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX,³⁶ pudo introducir a las construcciones coloniales del interior del país como objeto de análisis,³⁷ del mismo modo Buschiazzo, tal vez ubicándose como continuador, proponga reintroducir los estudios sobre arte colonial en el ámbito local desde una perspectiva científica que actúe por sobre la ausencia de respaldo documental y "las afirmaciones sentadas sobre intuiciones".³⁸ En tal sentido, consideramos que *BACA* buscó fijar ese objetivo y marcar un punto de partida para las investigaciones sucesivas.

La siguiente publicación fue *El arte de la imaginería en el Río de La Plata*³⁹ (figura 3) segunda edición del IAA y primer estudio monográfico del año 1948, fecha que coincide

³⁴ Manuel Romero de Terreros, *ibídem*, p. 81.

³⁵ Mario Buschiazzo, "Prólogo", en Guillermo Furlong, *Arquitectos Argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes, 1946, pp. 7-11

³⁶ Alberto de Paula, *op. cit.*, p. 16.

³⁷ Juan Kronfuss, *Arquitectura colonial en Argentina*. Córdoba: A. Biffignandi, 1920.

³⁸ Mario Buschiazzo, *op. cit.*, p. 10.

³⁹ Adolfo Ribera y Héctor Schenone, *op. cit.*

con el primer número de *Anales*. El libro da a conocer los resultados de una investigación realizada por dos jóvenes historiadores en ese entonces, Adolfo Ribera -que si bien no formó parte del Instituto, participó con asiduidad en los primeros números de *Anales*- y Héctor Schenone -Secretario del IAA- , ambos egresados de la carrera de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, esto es, una formación diferente a la de la Escuela de Arquitectura.

Los autores presentan su estudio como inaugural, confirmado que “no se ha escrito en la Argentina libro alguno de cierto **rigor científico** sobre las manifestaciones artísticas estudiadas”⁴⁰. El objetivo diferencial de la investigación reside en la importancia de aunar las obras estudiadas con los documentos, como fundamento metodológico del libro y de otras publicaciones contemporáneas de estos historiadores.⁴¹ Este objetivo confluyó con los intereses sostenidos por Buschiazzo desde la dirección del IAA; quien ya en el primer número de *Anales*, contraponía los abordajes de una “época romántica” contra “(...) la labor precisa, documentada, metódica, de las nuevas generaciones”.⁴²

La investigación consistió en el relevamiento de representaciones religiosas en obras de medio o bulto redondo con un especial énfasis en las técnicas (tallas completas, imágenes de vestir, imágenes en tela encolada) y en la iconografía, que contó con un apartado específico dentro del libro. Trabajan sobre obras “extranjeras” presentes en el Río de la Plata, incluyendo bajo este denominador común a las traídas de Europa, Quito o Cusco, para diferenciarlas de aquellas producidas en el norte argentino, las misiones guaranícas [sic] y Buenos Aires. Justamente, el mayor aporte de los autores se centra en el escenario porteño, al confirmar la presencia, por medio de documentos oportunamente detallados en el texto, de tallistas españoles, portugueses e italianos que trabajaron en la

⁴⁰ Adolfo Ribera y Héctor Schenone, op. cit., p. 13. El resaltado es nuestro.

⁴¹ De necesaria lectura como publicación paralela a *El arte de la imaginería* es “Tallistas y escultores del Buenos Aires colonial. El maestro Juan Antonio Hernández”, *Separata de la Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Año II, N° 5, pp. 23-47.

⁴² Mario Buschiazzo, “Presentación”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, n° 1, 1948, p. 7.

ciudad, arremetiéndolo así contra las "caprichosas síntesis" que consideraban a la escultura presente en Buenos Aires como procedente, o de España o de las Misiones Jesuíticas.

La puesta en escena del proceso de investigación, la transcripción de las fuentes consultadas y el análisis *in situ* de las piezas, sus técnicas, materiales y circulación, componen los puntos más altos de la obra y conforman el mayor reconocimiento sobre el cual se detiene Guillermo Furlong en el prólogo, al señalar "habría sido más cómodo, pero no habría sido científico, aceptar la posición de meros repetidores."⁴³ De esta manera, Furlong busca reivindicar el trabajo de una nueva generación que evalúa la bibliografía pretérita y se propone superarla, presentando un objeto de estudio exhibido en iglesias o en manos de "coleccionistas indoctos o anticuarios inescrupulosos,"⁴⁴ como susceptible del análisis científico. En efecto, la utilización de un vocabulario apropiado sobre las obras trabajadas y las correcciones sobre términos errados, constituirán sólidas intervenciones de los autores a lo largo del texto:

Es de notar que muchas veces se interpreta la obra de arte popular como perteneciente a lo que se ha dado en llamar estilo misionero, jesuítico o jesuítico guaraní, definiciones imprecisas y equívocas. La labor del santero regional, a la que imprime un sello especial, fruto de su falta de educación técnica o de su incompreensión de las formas, no debe ser confundida con la producción indígena.⁴⁵

La expectativa de reparación de un objeto de estudio postergado o insuficientemente estudiado, recorre también las ideas de Buschiazzo en *La arquitectura en el Paraguay* del año 1950 (figura 4). En el prólogo, antes de avanzar sobre el texto de Juan Giuria, el director del IAA realiza un nuevo estado de la cuestión como ejercicio de constante evaluación sobre los estudios de arte colonial. Allí se refiere a algunos temas que aun considera de débil abordaje en el área andina,⁴⁶ en contraste con la totalidad abarcada por México tanto en el período hispano, como en el precolombino y republicano. Este punto de partida le sirve para poner de relieve la particular situación de los estudios sobre Paraguay, eclipsados por el interés casi condicional por las Misiones Jesuíticas, área que Giuria

⁴³ Guillermo Furlong, "Prólogo", en *El arte de la imagería...*, p. 8.

⁴⁴ Guillermo Furlong, *ibídem*, p. 7.

⁴⁵ Adolfo Ribera y Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁶ Hace referencia a la pintura cuzqueña y a la escultura quiteña, p. 11.

fortalece a partir de una consideración amplia de las tipologías arquitectónicas, un ejercicio crítico y científico a través del estudio de las técnicas constructivas y el relevamiento de plantas y estructuras.

La clasificación inicial de la que parte el autor consiste en seis grupos divididos en: antiguas Misiones Jesuíticas, obras coloniales en poblaciones civiles, edificios de la ciudad de Asunción desde el siglo XVI hasta el XIX, edificios civiles y religiosos del siglo XIX, arquitectura privada del siglo XVI al XIX y arquitectura fuera de Asunción después de 1830. De esta manera articula el siglo XIX al período colonial e incorpora un espectro más amplio de construcciones no limitadas a lo religioso, como los cabildos, palacios, teatros y arquitectura doméstica.

El material ilustrativo, desplegado en mapas, plantas de misiones y edificios y fotografías en láminas a doble página, apuntaban a los que constituía unas de las banderas editoriales del IAA: el uso criterioso de las imágenes en relación con el texto, la precisión de los epígrafes y la claridad de los datos presentados. Esta posición metodológica se supo ver reflejada en los enfrentamientos con la Academia Nacional de Bellas Artes a través de las ya mencionadas "Notas bibliográficas" de *Anales*,⁴⁷ en las que se objetaban los *Cuadernos de Arte Argentino* y los *Cuadernos de Arte Colonial Sudamericano* editados por la Academia, por tratarse de publicaciones que daban centralidad a las imágenes pero cometían ciertos descuidos en la información presentada.

Por otro lado la figura de Giuria, director del Instituto de Historia de la Arquitectura en la Universidad de la República⁴⁸, tenía gran afinidad profesional con Buschiazzo y este lo consideraba un "decano de los americanistas."⁴⁹ El prólogo tiende a fortalecer su trayectoria como historiador en tanto "ha escrito la historia arquitectónica de cuatro países de cuyas entrañas brotan los ríos que, a manera de símbolo, se unen en el Plata"⁵⁰, y al mismo tiempo alimenta, a través de la publicación de la monografía en cuestión, los

⁴⁷ Ramón Gutiérrez, "Origen historiográfico de la polémica Noel-Buschiazzo", en *Documentos de arquitectura nacional y americana*, nro. 31-32, 1992, pp. 11-14.

⁴⁸ Creado en 1938 como Instituto de Arqueología Americana y llamado desde 1948 Instituto de Historia de la Arquitectura.

⁴⁹ Mario Buschiazzo, "Juan Giuria. 1880-1957", *Anales...*, n° 11, 1958, p. 9-10.

⁵⁰ Mario Buschiazzo, "Prólogo", en Juan Giuria, *La Arquitectura en el Paraguay*, op. cit., p. 14.

vínculos académicos con un espacio de investigación muy cercano como era el caso de Montevideo.

Finalmente, nos referiremos a los dos últimos libros publicados por el Instituto sobre arte colonial: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* de Martín Soria e *Historia de la pintura cuzqueña*, de Teresa Gisbert y José de Mesa (figuras 5 y 6). Ambas investigaciones, procedentes de subsidios de la Fundación Guggenheim otorgados a los historiadores en los años 1950 y 1958 respectivamente,⁵¹ contribuyen a confirmar la relación sostenida que Mario Buschiazzo conservaba tanto con profesionales extranjeros en la recepción de sus escritos, como con Estados Unidos, que consideraba al IAA un espacio de relevancia dentro del campo académico latinoamericano.

Teniendo en cuenta que los textos sobre pintura tuvieron un lugar importante en *Anales*, y de hecho tanto Soria como Mesa y Gisbert publicaron varios artículos sobre el tema, podríamos pensar que puntualmente en estos dos libros hay una intención de continuidad en la divulgación de una historia de la pintura en Sudamérica:

(...) que la Fundación Guggenheim dona a este Instituto para publicar el libro de los Sres. J. de Mesa y Teresa Gisbert de Mesa sobre "La pintura en Perú y Bolivia en los siglos XVII y XVIII (...) que en cierto modo viene a ser la continuación del libro que otro becario –Martín S. Soria- publicara hace años en análogas condiciones que este.⁵²

El libro de Mesa y Gisbert finalmente se publicó como *Historia de la pintura cuzqueña*, iniciando cronológicamente en el siglo XVI. Justamente uno de sus objetivos centrales fue el de la superación de la parcialidad dominante en los estudios sobre el tema a partir de la construcción de una historia en tiempo largo sobre las obras y los artistas. Esta perspectiva plantea una diferencia respecto del estudio de Martín Soria, que explicita la incapacidad de abordar, por tratarse de un siglo "algo despreciado" y poco trabajado, de manera completa el desarrollo de la pintura en el período:

⁵¹ <http://www.gf.org/fellows/13880-martin-s-soria>; <http://www.gf.org/fellows/9932-teresa-gisbert-de-mesa>; <http://www.gf.org/search?search=jose+de+mesa&x=0&y=0>. Acceso el 02 de marzo de 2015. La investigación de Martín Soria también fue subsidiada por la Bollingen Foundation y la American Philosophical Society of Philadelphia.

⁵² Mario Buschiazzo, carta a Henry Allen Moe, Buenos Aires, 4 de enero de 1962 [Archivo IAA-FADU-UBA]

Habrá que esperar a que se publiquen en cada uno de los centros principales de la colonia cuantas noticias artísticas queden inéditas en archivos notariales y eclesiásticos. Habrá que esperar a que se libren de las gruesas capas de cal que hoy las cubren, las pinturas al temple que aun subsisten en paredes de iglesias y conventos del siglo XVI.⁵³

No obstante las limitaciones expresadas por el autor, se anuncia una postura metodológica deseada basada en la recopilación de documentos y en el relevamiento exhaustivo de obras de arte. La opción con la cual Soria resuelve su ensayo es con la presentación de tres capítulos dedicados a aspectos puntuales del siglo XVI; el primero analiza las fuentes iconográficas de las pinturas presentes en la casa de Don Juan de Vargas en Tunja, el siguiente se detiene en la obra de Bernardo Bitti y su actuación en Bolivia y Perú y el tercero aborda la influencia flamenca en estampas y pinturas.

El eje más fuerte de su trabajo es el de la consideración de fuentes no españolas como las dominantes sobre la pintura andina. Tal eje es el que le permite, como punto de partida, abordar la producción del XVI a partir de la discriminación entre obras importadas de aquellas realizadas en la colonia bajo influencia europea. Esta perspectiva de análisis tiene su antecedente años antes en un artículo aparecido en *Anales* titulado "Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas"⁵⁴, donde señala a las estampas y a las telas como principales medios de penetración extranjera y como fuentes de la pintura colonial de América del Sur, provenientes de Amberes, Italia y Alemania y Francia.

El grabado deviene entonces en un objeto central para el estudio de la pintura, alterando nociones tradicionales como las de originalidad y recuperando el lugar de la copia al interior de la práctica artística.⁵⁵ No obstante, se trata de un período donde los investigadores de arte americano, postulando los vínculos formales entre América y Europa, "trasladaron numerosas categorías aplicadas al arte europeo para la definición de la plástica americana"⁵⁶, como deja entrever, en su adherencia a la historia de los estilos, otro

⁵³ Martín Soria, op. cit., p. 12.

⁵⁴ Martín Soria, "Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas", en *Anales...*, n° 5, 1952, p. 72-82.

⁵⁵ Martín Soria, *La pintura en el siglo XVI...*, p. 15.

⁵⁶ Agustina Rodríguez Romero, "Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVII", en *Travesías de la imagen, Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina*. Buenos Aires, CAIA, EDUNTREF, tomo II, pp. 33-34.

artículo de Soria publicado en *Anales* posterior al libro de 1956: "Siendo un artista de categoría, Holguín cambia el modelo en muchos aspectos e injerta **aires de rococó en una composición manierista**. Aun así, el arte de Holguín puede explicarse en parte por su formación en grabados flamencos de la época manierista".⁵⁷

La estima hacia la labor profesional de los investigadores Mesa y Gisbert por parte de Buschiazzo antes de la publicación de *Historia de la pintura cuzqueña*, coincidía plenamente con los fundamentos metodológicos sostenidos desde los inicios por el Director del Instituto:

Los esposos Mesa-Gisbert pertenecen a ese grupo escaso de personas que se dedican pacientemente a la investigación en archivos, a la búsqueda por iglesias, a veces perdidas en las montañas, de las obras que aun quedan por conocer, fotografiándolas y catalogándolas, rebuscando la frase aclaratoria perdida en la aburridas páginas de viejos cronistas.⁵⁸

Asimismo, es relevante remarcar que de Mesa y Gisbert compartieron trabajo de campo con Héctor Schenone en Cuzco,⁵⁹ y publicaron en conjunto un artículo en *Anales* sobre la iglesia de San Pedro de Andahuaylas.⁶⁰ La figura de Schenone, en el contexto del Instituto funcionó como un nexo fundamental con investigadores dedicados a la pintura y a la escultura, considerando que al interior del IAA se trató del único miembro formado en Arte e Historia, a diferencia del resto, egresados de la carrera de Arquitectura. La formación profesional de Schenone constituía un valor en palabras del mismo Buschiazzo, por otorgarle al Instituto un "carácter más amplio".⁶¹

⁵⁷ Martín Soria, "La pintura en el Cuzco y en el Alto Perú (1550-1700)", *Anales...*, n° 12,1959, p. 31-32. Se refiere al pintor Melchor Pérez [de] Holguín y a su San Lucas de La Casa de La Moneda en Potosí. El resultado es nuestro.

⁵⁸ Mario Buschiazzo, "José de Mesa y Teresa Gisbert: *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato*. Serie Artes y Letras, Biblioteca Paceaña, La Paz, 1956", *Anales...*, n° 10,1957, p. 136.

⁵⁹ Así lo indican Mesa y Gisbert en el prólogo de *Historia de la Pintura Cuzqueña*, p. 15. Los viajes de estudio realizados por Schenone están señalados en informes del IAA ya mencionados, respecto de los viajes de Schenone y la formación su colección, véase Gabriela Siracusano y Gustavo Tudisco, "Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección", en *Estudios Curatoriales*, 2012, Año 1, Nro. 1, pp. 278-310.

⁶⁰ Héctor H. Schenone, José de Mesa y Teresa Gisbert, "El Plateresco en el Perú: la iglesia de San Pedro de Andahuaylas", *Anales...*, n° 15,1962, pp. 27-41.

⁶¹ Informe sobre el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas... op. cit., s/p.

El aporte diferencial de los historiadores bolivianos en el libro del año 1962,⁶² residió en la búsqueda de una comprensión global de la pintura cuzqueña, superando los abordajes menores a los que había sido sometido el tema a raíz de su inclusión en formatos enciclopédicos,⁶³ y en la adopción de una perspectiva regional que se concentra en Cuzco pero sostiene, a partir del concepto de “escuela”, la existencia de otros focos productivos como Lima y el Alto Perú. Su propuesta cronológica presenta un desarrollo de la pintura desde “sus orígenes hasta la independencia; se señalan sus raíces hispano indígenas y el enorme impulso que constituye la figura de Bernardo Bitti, como introductor del manierismo en las tierras altas.”⁶⁴ También se organiza a partir de ciertos hitos histórico-artísticos –el año 1680 como punto de partida de la Escuela Cuzqueña “popular”- y la continuación de nombres célebres. La figura de Diego Quispe Tito, el “maestro indio”, resulta protagonista en tanto transición de la pintura cuzqueña “europeizante” del siglo XVII a la popular del XVIII, artista que había sido puntalmente trabajado en un estudio publicado en *Anales* durante 1955.⁶⁵

Expresiones del tipo “pintores más representativos”, “principales exponentes” o “maestros”, y la consagración heroica de Quispe Tito como “quien al final triunfa gracias a su estilo rebelde y altamente original”⁶⁶, nos acercan al modelo vasariano y a la permeabilidad, en la escritura de la historia del arte sudamericano, del formato provisto por la tradición historiográfica europea. Sin embargo, y pensando su pertenencia al grupo de las publicaciones señaladas, desde el plano metodológico el libro se respalda en un exhaustivo trabajo de atribución de obras, la localización de grabados como fuentes de series pictóricas –aspecto estrechamente ligado al trabajo contemporáneo de Soria- y la presentación de documentos. Estos aspectos se vuelven visibles a partir de la reproducción de facsímiles de firmas (provenientes de firmas de obras o de contratos), gráficos

⁶² La versión más difundida del libro corresponde a su re-edición peruana, *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación A. N. Wiese, 1982.

⁶³ El antecedente más importante, señalado por los autores en tanto estudio pionero, es Felipe Cossío del Pomar, *Pintura Colonial. Escuela Cuzqueña*. Cuzco: H. G. Rozas, 1928.

⁶⁴ José de Mesa y Teresa Gisbert, op, cit., p. 12.

⁶⁵ José de Mesa y Teresa Gisbert, “El pintor Diego Quispe Tito”, *Anales...*, n° 8, 1955, pp. 159-166.

⁶⁶ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura...*, p. 13.

relacionales, croquis de ubicación de pinturas en templos, transcripción de fuentes documentales y crónicas, y una cuidadosa selección de láminas, en las que reiteradamente se expone el diálogo entre imágenes de estampas y pinturas.

Transculturación, estilo mestizo, arte popular, son conceptos que atraviesan tanto los libros de Soria y Mesa- Gisbert como los artículos que han publicado sucesivamente en *Anales*, y son los que convocan discusiones directamente relacionadas con sus objetos de estudio. Esto es notorio, por ejemplo, en la diferente consideración sobre "lo popular": al referirse a "estilos sociales", Soria establecía, por un lado, la existencia de una pintura culta destinada a las clases de linaje europeo, realizada por artistas europeos, criollos y mestizos y basada en grabados "artísticos en pretensión y en general en la calidad"⁶⁷. Por otro lado, proponía la existencia de una pintura para las clases populares realizada por mestizos o indios a partir de estampas populares –*images populaires*-. Sin embargo, para Mesa y Gisbert "lo popular", no se definía por una pertenencia de clase, sino por la apropiación y divulgación en los talleres, de imágenes de una generación precedente:

En el Cuzco popular y anónimo son casi equivalentes, y este tipo de pintura es la consecuencia de los grandes maestros del siglo XVII. El recuerdo de esta gran época es lo que da lugar, en el siglo XVIII, a la creación de talleres industrializados. Por la copia e imitación de estos maestros (los del XVII), es que nace la pintura popular, tan típica del Cuzco, y que nosotros creemos se circunscribe a los siglos XVIII y XIX. Insistimos por esto que las dos clases de pintura no marcan diferencias sociales, sino diferentes momentos históricos.⁶⁸

Como vemos, estos últimos libros sobre pintura así como sus artículos relacionados, nos permiten leer la construcción teórica y la puesta en discusión de obras de arte complejas en espacios académicos fundamentales para la época, como lo fue el IAA en tanto escenario de exposición de ideas mediante sus publicaciones. Asimismo, dan cierre a un período en el que el estudio del arte sudamericano fue el principal foco dentro de la institución. En esta aproximación pretendimos remarcar el valor de los textos comentados como un material de estudio ventajoso para los abordajes histórico-artísticos, y subrayar la

⁶⁷ Martín Soria, "Una nota sobre pintura colonial...", p. 81.

⁶⁸ José de Mesa y Teresa Gisbert, op. cit., p.111.

importancia de su lectura en conjunto como parte de un mismo proyecto institucional que alentó las investigaciones sobre arte colonial desde una perspectiva científica.

Observaciones finales

Como pudimos constatar en los documentos institucionales consultados y a partir de la lectura las de publicaciones seleccionadas,⁶⁹ durante el período que analizamos (1947-1962) el Instituto de Arte Americano persiguió como objetivo institucional el desarrollo de investigaciones sobre el arte colonial en Sudamérica a través de un proyecto editorial sostenido. Este propósito incluyó el estímulo de perfiles profesionales emergentes, tanto al interior del IAA – como es el caso de Héctor Schenone- , como a nivel trasnacional –por ejemplo, José de Mesa y Teresa Gisbert- y apuntó también al reconocimiento de figuras con trayectoria –como Giuria o Furlong- como parte de un mismo propósito historiográfico.

Asimismo, creemos que este objetivo estuvo vinculado a una particular relación con la tradición historiográfica precedente, en tanto vinculo “selectivo”⁷⁰ que recuperó ciertos aportes como referentes situándolos en una línea metodológica compartida -como pudimos ver en el caso de Kronfuss-, y que al mismo tiempo excluyó, ubicándose como una generación superadora, abordajes considerados de insuficiente valor científico. En una línea de pensamiento atravesada por esa dinámica, es donde sostenemos que tuvo lugar la renovación disciplinar de los estudios americanistas, dentro del Instituto de Arte Americano de Buenos Aires.

Por otro lado, la perspectiva de revaloración del arte colonial suscitó la revisión de un canon historiográfico fuerte respecto de la jerarquía de producciones como las de México en tanto representativas del arte colonial y la reconsideración, desde un punto de vista científico, de realizaciones del área sudamericana. Este aspecto da cuenta de la importancia del análisis inter-institucional dentro de los estudios historiográficos, si tenemos en cuenta que el Instituto de la UNAM funcionó como núcleo de los estudios

⁶⁹ Agradecemos al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” y su personal a cargo el acceso a la biblioteca y al archivo documental.

⁷⁰ Siguiendo el concepto de tradición postulado por Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1988.

Carla Guillermina García
"Perspectivas sobre arte colonial sudamericano. Las publicaciones del Instituto de Arte Americanos (Buenos Aires, 1947-1962)"

coloniales sobre México y Mario Buschiazzo procuró desde la dirección del IAA constituir un espacio alternativo a partir de la construcción de un objeto de estudio propio, diferenciado.

Finalmente, reafirmamos que si bien la revista *Anales* fue la publicación más representativa del proyecto mencionado, esta no funcionó de manera aislada, sino en sintonía con otros textos contemporáneos. Por el contrario, sí entendemos que su singularidad residió en ser la encargada de preservar los estudios coloniales más allá de los años sesenta, momento en el que, como mencionamos, el IAA tomó otra dirección temática.



Figura 1.



Figura 2.

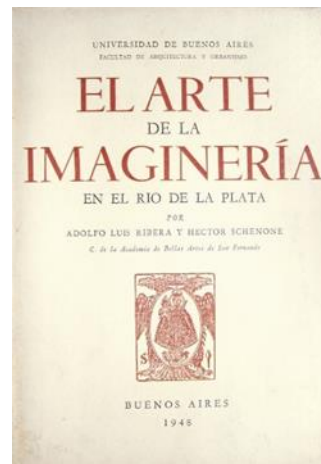


Figura 3.

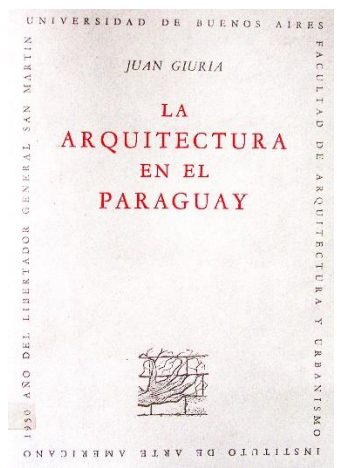


Figura 4.

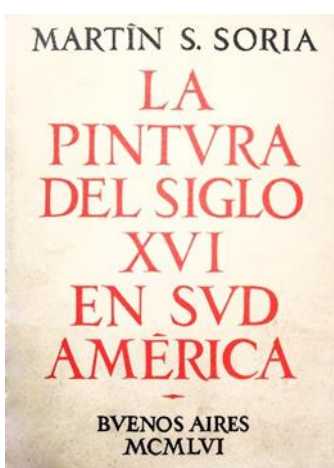


Figura 5.

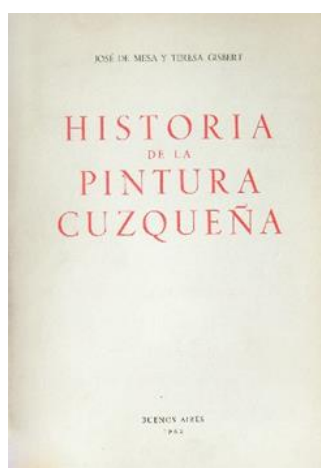


Figura 6.