



2000

CUATROCIENTAS IMÁGENES
DICEN MÁS QUE CUATROCIENTAS MIL PALABRAS

400

FOUR HUNDRED IMAGES
ARE WORTH MORE THAN FOUR HUNDRED THOUSAND WORDS



la marca
editora



2000

**CUATROCIENTAS IMÁGENES
DICEN MÁS QUE CUATROCIENTAS MIL PALABRAS**

400

**FOUR HUNDRED IMAGES
ARE WORTH MORE THAN FOUR HUNDRED THOUSAND WORDS**

**Esta obra es la manera en que la marca editora
participa de la conmemoración
del Bicentenario.**

This work is la marca editora's way
of taking part in the Bicentenary commemorations.

Índice

- 11. **Nota del Editor**
- 13. **Publisher's Note**
- 15. **Dos siglos después**
Horacio González
- 23. **Año por año**
Lucas Rentero y Ricardo Watson

- 65. **200 años**
200 years

- 471. **Year by year**
- 513. **Two Centuries On**
Lucas Rentero y Ricardo Watson
- 521. **Relevamiento tipográfico**
Typographical Survey
Diego Díaz Varela & Gustavo Ibarra
- 524. **Fuentes**
Sources

Dos siglos después

Este conjunto de imágenes sobre los 200 años de vida nacional argentina nos propone varios problemas. En primer lugar, no sólo asistimos al paso del tiempo, sino también al pasaje de la pintura a la fotografía. Y asimismo a su inesperada complementación. Cuando se enfrentan, en páginas contiguas, una representación pictórica y una foto, se produce un acontecimiento indefinible. Se trata de diferencias de materia, son procedimientos heterogéneos. Al parecer hay abismos entre una litografía de León Pallière con damas del Teatro Colón... y una fotografía de 1857 del ferrocarril que iba de la Plaza del Parque hasta Floresta. Pero a pesar de que toman como objeto formas espaciales contrapuestas con métodos de representación diferentes, la mirada del espectador puede integrarlas en un único gesto de comprensión. Son imágenes que representan espacios que son ya ilusorios, insubsistentes. Componen una suerte de derroche onírico que nos sacude desde el pasado. ¿Hay diferencia entonces? Desde el punto de vista de la materia imaginaria no la hay.

En segundo lugar, una rara forma de actualidad se filtra en estas imágenes. Miremos el cuadro de Saavedra y la Junta gubernativa. Se cruzan las miradas de los próceres con las nuestras. Estas figuras retratadas que nos son tan familiares nos interrogan con una inesperada extrañeza. Nuestro archivo personal de imágenes las rescata una y otra vez de nuestra púber escolaridad. Si nada supiéramos de ellos, pensaríamos en una escena un tanto galante y distraída, lograda por el pintor valenciano Vila y Prades –que la habrá pintado hacia comienzos del siglo XX–, en la que un militar y sus dos contertulios son repentinamente atraídos por una cámara. Hay un halo fotográfico en el cuadro, como si los hubiera sorprendido el artista en un momento de lectura íntima. La escena es asombrosa, porque es el retrato de una revolución y también el de unos ignotos hombres ociosos leyendo unos papeles llenos de misterio, mientras son sacados de su ensimismamiento por el chistido de un intruso. Y así, Mariano

Moreno, que estaba leyendo algún decreto, comienza a levantar la vista hacia los espectadores dos siglos después.

Pero en la imagen que corresponde a 1811, el mismo Mariano Moreno mantiene su puño sobre una mesa, mostrando desazón e impotencia. Estamos en alta mar y por la escotilla del barco se percibe el océano tormentoso. El pintor rosarino Julio Vanzo, seguramente en la tercera o cuarta década del siglo XX, imaginó esta escena enteramente de acuerdo con la leyenda nacional. Es un Mariano Moreno turbado, enigmático, revelador de una insondable carencia en la historia transcurrida, precisamente porque ella ha transcurrido y porque siempre actúa de un modo defectuoso, ausente.

La pintura actúa luego y es demorada, reclama serlo como parte de su esencia. Esa es una de las diferencias con su enemiga y compañera, la fotografía, que cree actuar junto a los acontecimientos vividos de la manera más inmediata. El recorrido que propone este libro es, lógicamente, un acatamiento a un orden cronológico. Pero la invitación a recomponerlo de otra manera, según otros criterios –por ejemplo, la forma de la materia representacional, no sólo el tiempo representado–, nos propone otros rumbos. Miremos las fotografías de ruinas que corresponden a la década del sesenta del siglo XIX. Una, la de la Jefatura de Policía de Paysandú, otra la de la iglesia de Humaitá, y por fin la de la Casa de Tucumán. Todas son ruinas. En los dos primeros casos, por causa de una guerra. La Casa de Tucumán, por décadas de abandono, que concluyen cuando el Estado compra el edificio y lo convierte en un museo conmemorativo. Sabemos que pertenecen a diferentes mundo históricos. En Paysandú, en los comienzos de la Guerra de la Triple Alianza, tenemos el arrasador bombardeo de la Armada de Brasil a la ciudad defendida por el Partido Blanco uruguayo. La iglesia de Humaitá, destruida en 1868 también por tropas brasileñas en las postrimerías de la Guerra del Paraguay –cuyas ruinas aún se conservan–, traza un hilo subterráneo entre estas imágenes. Y de inmediato, el Palacio presidencial del Mariscal López luego del bombardeo de las fuerzas aliadas de

Brasil y Argentina, que nos recuerda, por un breve momento, si el espectador abandona un instante alguna inevitable barrera temporal, el estado en que queda el Palacio de la Moneda de Chile luego del golpe de Estado de 1973.

Hay guerras, masacres, destrucción. ¿Pero no son estas imágenes irreparables un gran tinglado conmemorativo, un museo imaginario? Mirándose entre sí, fotos y pinturas parecen sacadas de cuajo de su pertenencia a un modelo o a una cosa preexistente. Sin embargo, como si surgieran de un ensueño, forjan otra obra. No son degüellos reales o un combate naval real. Son ilusorias, pero componen una real y contundente historia argentina. Evanescente y entremezclada, caótica. Pero efectivamente existente. Verdadera.

Historia militar, pero también historia de la vida cotidiana. Resulta fácil realizar un contrapunto, pero a poco, éste deja paso a una rara fusión. Se entremezclan y se invaden mutuamente esos grabados de la época de Rosas –un "Almacén al por mayor", imagen que sorprende por su visión frontal y su maciza ausencia de perspectiva, que le otorga un aire ingenuo o infantil– y la conocida litografía de Hipólito Bacle del ajusticiamiento de los hermanos Reinafé frente al Cabildo, plena de ingenio resolutivo, vecina al manejo de tiempos superpuestos que tan luego resolverían las imágenes móviles del cine. Diseña figuras populares un tanto brueghelianas, con una plaza pública sarcástica y dominguera. Vemos ahí un episodio de la vida colectiva que conmocionó al país –se acusaba a los Reinafé de haber ordenado la muerte de Quiroga–, pero la observación agudísima de tipos, caracteres, vestimentas y gestos no nos deja olvidar en ningún momento que estamos frente al litógrafo que retrató profundamente la cotidianidad y las modas de la época.

Esta compilación de imágenes pretende un poder narrativo de conjunto, basado precisamente en la indicación de sugerentes paradojas. Tomemos el retrato del coronel federal y el de Esteban Echeverría. El coronel es representado como en un retablo me-

dieval, hierático y unidimensional, mientras cabalga hacia la eternidad en medio de escudos estatales y políticos, luciendo su vestimenta principesca entre arábica y occidental. En tanto, Echeverría es mostrado envuelto en un manto o capote, predicando con calma en medio de una tormenta que emerge a sus espaldas, lo que era la forma romántica del desierto. Cara o cruz, se dirá. Pero no, son las distintas estaciones, quizás complementarias en el nivel de la imagen, del *vía crucis* de la historia argentina.

200 propone un ejercicio de contrastes, tanto de estilos artísticos como de contenidos históricos, pero en verdad todo este enorme territorio de figuras expresa la imagen de un país cuya historia no tiene centro y cuyo relato sería un logro imposible, si no estuviera ligado a una brusca sinopsis de tiempo, sangre y tecnologías de representación de la realidad. De repente, hojeando estas páginas, aparece en reiteración el corte de cabezas (el óleo de un episodio de 1841, la decapitación de Avellaneda y otro de Bernaldo de Quirós titulado *Degüello federal*) y de pronto irrumpe la primera fotografía tomada en el país. Corresponde a un daguerrotipo de 1843 con la imagen de Miguel Otero, gobernador de Tucumán. Su figura nos llega un poco desorbitada, como si aún fuera portadora de la agitación al entrar al estudio del daguerrotipista o, acaso, poseído por el sobresalto propio de las luchas entre unitarios y federales, de las que ha participado activamente. Es una cabeza íntegra, no degollada. La fotografía es civil, progresista, civilizatoria. La pintura, en cambio, busca la zona oscura, la postulación romántica, el corte de cabezas, la sangre derramada.

Camila O'Gorman, cabeza bien puesta en su cuerpo de casi adolescente, también tiene su daguerrotipo, uno de los pocos que conocemos de esa época, cuando el procedimiento comenzaba a divulgarse en Buenos Aires. Está quieta, sentada con su vestido de seda, mirando a la cámara. No podemos evitar la conjetura de que es el retrato de una fusilada, con sus ojos negros examinando un punto que se halla fijo, frente a ella. O mejor dicho, que esta imagen congelada y lejana –por ser la única que tenemos, como robada de una larga serie

desvanecida: su vida misma— fuese la de la misma posición de un cuerpo frente al grupo de fusileros. Para ilustrar ese mismo año de 1848 contemplamos el dibujo de Francisco Fortuny del asesinato de Florencio Varela en Montevideo. La escena está animada por el dramatismo de los cuerpos: agazapado el asesino y el moribundo con su mano crispada sobre el suelo. Escena urbana, plena de movimiento, dibujo salido de la imaginación de Fortuny, que sintetiza ese largo momento esencial de pasaje en el periodismo: el de la ilustración artística del crimen hasta la fotografía forense, policial.

El movimiento no lo posee aún la fotografía, sino la caricatura, el dibujo, la viñeta vivaz realizada por diestros ilustradores, como aquella que representa el asesinato de Urquiza en 1870, con López Jordán y los hombres de su partida en un salón del Palacio San José, en una escena irreal, decididamente onírica, pero que resume toda la sabiduría de los grandes artesanos de la imagen de los que se vale el periodismo de la época para representar el acto criminal, tanto el crimen doméstico como el crimen político. El atentado, tratado con detallismo, crea una atmósfera siniestra, de irrupción en la calma digna de una escena burguesa, con puñales, fusiles, hombres de uniforme y de civil. La escena galante convertida en tragedia no permite olvidar el modo universal en que proceden los conjurados que se proponen un magnicidio. En este caso, Urquiza había sido largamente sentenciado por las facciones federales que se sentían traicionadas por la actitud que había tomado frente a la Guerra del Paraguay.

Ninguna de estas representaciones llega a tener el mismo grado de alucinación que la célebre *La vuelta del malón* pintada por Della Valle en 1892, y que puede considerarse una síntesis dramática de todo el siglo XIX argentino, y si quisiéramos jugar un poco con una repentina asociación de ideas, puede cumplir para la historia argentina el papel que le otorga Foucault a *Las meninas* de Velázquez. Esto es, una representación de las miradas cruzadas —pintor, espectador y personajes representados y

autorrepresentados— que en este caso era la mirada de horror que la literatura había explorado perseverantemente en torno a la cuestión de "la civilización y la barbarie". Ahora aparecía plasmada en un extraño pensamiento pictórico. El cuadro de Della Valle se presenta bajo un preciso manto de academicismo, pero en su pliegue interno encontramos una profunda mirada ante el mundo bárbaro. Es el regreso de los saqueadores revoleando objetos de culto luego de haber profanado la iglesia y la cabalgadura donde yace inerte el pálido cuerpo de la cautiva; es una crónica sacada del cuerpo vivo de la literatura nacional a modo de condena de los salteadores. Pero toda la escena traduce la seducción por los bárbaros y propone ocultamente la realidad de un tropel blasfemo que blande la cruz, la lanza y el inciensario en medio de los perros que corren en el barro, todo a la manera de una refundación de las religiones o de una inversión enloquecida de los mismos actos devocionales.

La imagen contrapuesta a la del malón es la de la entrada de una locomotora del ferrocarril del Chaco santafesino para explotar la madera. En el primer caso, la partida indígena sale de la civilización pillando sus bienes para llevarlos a las tolderías; en el segundo, la civilización entra a la selva. Y llamará "barbarie" a todo aquello que desde su perspectiva no tiene ningún derecho frente a las máquinas y la economía, y no se privará de saqueos, que serán considerados como el costo del progreso.

En algún momento coincidirán la fotografía y el cine, quizás no como complemento sino como contrapunto de métodos que parecen muy próximos pero arrojan resultados muy diferentes. ¿Qué ocurre cuando llega el cine? La historia —su representación— se hace más compleja. Contemplamos una foto de 1906 en la cual Eugenio Py a bordo de un buque ensaya una de las primeras filmaciones que se conocen en el país. Py, nacido en Francia, documentará exhaustivamente las particularidades de la vida argentina, tanto estatal como doméstica. Su trabajo —entre la documentación teñida de un pintoresquismo social y el inicio de la cinematografía de ficción— marca un momento de pasaje de la imagina-

ción colectiva en Argentina. En 1914, Enrique García Velloso filma *Amalia* de José Mármol. Con la fotografía de Eugenio Py y la producción de Max Glücksmann, *Amalia* es la primera intervención del cine en la literatura nacional. Son los comienzos del cine como industria, como comercio, como arte, como crónica nacional, como proyecto de darle otra voz y otras vestimentas al pasado, tal como reclamaban las masas urbanas.

En el año 1905 la fotografía es atraída por la pintura, y hoy nos muestra a Fernando Fader en un momento de su composición. Años después, Pablo Ducrós Hicken pintaría una escena en la que Mario Gallo rodaba *El fusilamiento de Dorrego*, uno de los primeros filmes argentinos. Historia, pintura, cine, fotografía, se buscaban y se rechazaban en movimientos simultáneos, contradictorios y complementarios. El juego permanente, el abismo natural del arte, los convocaba. La representación en la representación. Y el tema podía ir desde la llegada de un presidente extranjero hasta la reconstrucción de un fusilamiento que marcaría toda una época.

En esta línea representativa, *200* recoge la reconstrucción de un hecho de sangre célebre: el coronel Varela muerto por Wilkens en 1923 frente al árbol de la calle Fitz Roy, a través de una reconstrucción producida por la revista *Caras y Caretas*; la fundación de los estudios Lumiton en 1931; el estreno de la primera película sonora en 1933 (*¡Tango!*, con Libertad Lamarque); otra reconstrucción de *Caras y Caretas* –el asesinato del senador Bordabehere en el Congreso–; un film de Niní Marshall, *Divorcio en Montevideo* en 1937, y el debut de Mirtha Legrand en *Los martes, orquídeas*, de Francisco Mugica, en 1941. En el mismo año se inaugura la Avenida General Paz, una obra caminera característica de las políticas públicas de construcción civil del gobierno del general Justo. Estas imágenes sugieren la dificultad de una narración de la historia que suponga que la distinción entre hechos puros y su representación ficcional puede ser fácilmente establecida. Por el contrario, la radical incerteza de ese distingo es la materia propiamente histórica. No lo descubrió *Caras y Caretas*. Más bien, *Caras y Caretas* es pro-

ducto de esta indistinción. La historia siempre está al borde de significar plenamente cuando encuentra su reproducción, por los medios que sea. Incluso cuando se trata de fotografiar una gran avenida de circunvalación, que desde entonces origina la expresión "más allá de la General Paz", como crítica al desconocimiento o irresponsabilidad del hombre metropolitano respecto al interior.

Un ejemplo de esto es la célebre fotografía de 1945, con los manifestantes del mes de octubre sorprendidos con "las patas en la fuente". A primera vista, los hechos ocurrieron así, no emanan de ninguna reconstrucción. Pero una y otra vez esta fotografía nos dirige hacia la espesura del mito. Alguna vez, un fragmento de la realidad oscura del tiempo se mostró así, exactamente como lo captó el empírico fotógrafo desconocido. Pero esa foto fue publicada en un diario, que fijó entonces y para siempre lo que era el flujo incesante de los momentos presentes, generando una detención brusca de las cosas, estacionándose en esos fantasmas que refrescan sus piernas en la fuente pública. La detención súbita de lo real comienza por ser un arquetipo y enseguida se convierte en un mito. Éste se torna una irrealidad de la realidad. El episodio ocurrió, pero ahora ocurrió sólo así, servido en bandeja a poetas, cantores populares e investigadores del mito. Y siendo mito origina la tentación opuesta. Se hace preciso entonces buscar sus rastros humanos. Y así, muchas veces se investigó quiénes eran los protagonistas de esta foto, que es blasón, bandera y sello. En un momento –cuando hace unos años el periodismo se entretenía en esas averiguaciones– eran hombres ya ancianos. Muchos estarán muertos ahora. Mejor dicho, la fotografía ya los estaba traduciendo, en el mismo momento en que era tomada, a una de las tantas formas de la muerte. El peronismo fue el primer acto completo de la política nacional vinculado no exógenamente a los medios de comunicación. Buscó para sí sus mismas lógicas y modos de habla, en la sospecha perfectamente verificable de que los lenguajes de masas de la política no tendrían distancia interna respecto a las imágenes de masas producidas por tecnologías de reproductibilidad téc-

nica, tanto en el arte como en la documentación, en la información como en el entretenimiento. Décadas después lo comprendería de un modo trascendente Leonardo Favio, cuya filmografía surge, entre muchas otras cosas, de fotografías como las que ilustra en 200 el año 1946. Perón y Gatica en clásico saludo ("dos potencias se saludan"). Esa foto desplegada en toda la potencialidad del mito concluye en el film *Gatica*, uno de los tantos en los que Favio estiliza el mito e intenta devolverle imágenes cruciales a la historia.

El peronismo es precisamente uno de los temas persistentes de este libro a través de sus imágenes de tantas formas articulables. En 1951, en el balcón del conocido abrazo de Eva Perón y su marido, emerge la figura de Cámpora aplaudiendo. Su gesto parece fatuo, lisonjero. La foto es nítida, oficial, pero destila un drama indescifrable. Es el Estado en su forma hierática pero trasunta una inminente tragedia. Si avanzamos rápidamente con las imágenes, a la manera de un cine con sacudidas espasmódicas, encontramos nuevamente a Cámpora en 1973. No reconocemos su rostro en medio de una Casa Rosada cubierta por la multitud, con los carteles gigantes, los gritos, los cánticos (estos últimos no los escuchamos). La serie peronista de la historia argentina en las páginas de este libro nos ofrecerá además los grandes sepelios, el de Eva y luego el de Perón, la gran película de Hugo del Carril *Las aguas bajan turbias*, manifestantes arracimados sobre las estatuas patrias y, de repente, una platea cinematográfica con un Perón enfundado en gafas para ver el cine tridimensional, novedad que llegaba a la Argentina a mediados del siglo XX. La aparente dispersión de planos que muestran estas imágenes es aleccionadora. Hay guerra, cine, moda, tragedia. No alcanza una mirada única para abarcar todas las dimensiones. O mejor dicho, nadie puede seguir una secuencia de imágenes pretendiendo que maneja todo el repertorio de trazados que a partir de ellas podría hacerse.

Llega luego el bombardeo del 55 y la televisión, que en realidad se había probado un poco antes con la efigie de Evita, en un día 17 de octubre, por lo que

la efeméride de este medio coincide con la del gesto fundacional del peronismo. *Odol pregunta*: la foto de 1956 que toma a la televisión como objeto exudaba modernidad en su momento. Ahora es notorio que es una modernidad antigua, ya era pasado cuando se creía la manera última del presente. Hecho demostrativo de que toda representación histórica intenta capturar una forma del tiempo que se cree sometida a lo moderno sin más. Y en ese mismo momento pasa a vivir su dulce, su inevitable vida anacrónica.

La historia se mueve de una manera burlona. Cada país, y desde luego la Argentina, construye los rostros que con diferentes estilos revela su gradación en materia de bufonería: la bufonería apta para solaz del príncipe, la bufonería del maestro de ceremonias y la bufonería crítica del comediante sutil que lanza una concientización social. Miremos el grabado de Eusebio de la Santa Federación, el bufón de Rosas. Costumbres de las cortes, el bufón era la inversión tolerada de lo que en los gabinetes del hombre fuerte era prohibido escuchar; tolerada cuando aparecía carnavalescamente, como en un mundo dado vuelta. Pasó mucho tiempo y la tolerancia bufa que mantienen los círculos de poder se transfigura en el grotesco teatral, del circo y luego de la televisión –desprendida o no de la condescendencia estatal– que heredaron y también transfiguraron dándole calidad de crítica humorística a la necesidad de comentar cáustica o payasescamente los hechos gubernativos.

Cuando el género es tomado por actores extraordinariamente dotados para la sátira, nos vemos conducidos hacia la figura de Tato Bores, el gran monólogoista que había encontrado una veta interna en el habla nacional, que tornaba graciosamente ridículo todo lo dicho, en un juego fundamental con el escepticismo de los públicos urbanos. Cuando ciertos manejos audaces en materia de locuacidad e ingenio provocan nuevas formas del espectáculo, nos vemos conducidos, en cambio, a Pipo Mancera, el arquetipo del conductor del entretenimiento público en la era de los medios de comunicación.

Si tuviéramos que decir de qué trata *200*, diríamos: del modo en que desfilan las imágenes como ejércitos dislocados, o del modo en que se pueden armar series homogéneas en medio del caos de estilos por los cuales los hechos son interpretados, ya sea enfocando la vida cotidiana, los componentes más íntimos de la conciencia o la épica colectiva. La historia fáctica nada es sin la historia del arte, y no hay un relato posible de los dos siglos de vida nacional independiente, si no se procuran los vínculos más adecuados con los filamentos retóricos de la explicación por el arte. Por supuesto, el historiador no se priva de imágenes pero hace descansar su arte en una relación imaginativa entre lo que denomina hechos y lo que comprueban los documentos, que son otra clase de hechos que hay que constituir por medio de interpretaciones. No cabe duda, en tanto, que las historias mejor escritas sobre la Argentina –entre aquellas que intentaron tomar este largo ciclo inminentemente bisecular– son las que recorren con textos penetrantes muchas o la gran parte de las imágenes que están presentes en este libro.

Como dijimos, son imágenes que componen series diversas, géneros heterogéneos y estilos dispares. Hay conjuntos humanos, laborales o guerreros; las armas son omnipresentes; los espacios urbanos van mutando y obligan a buscar en cada avatar lo que resta de ellos y convive ahora con nuestra específica contemporaneidad. Por otro lado, muchas imágenes –¿o todas?– tienen un efecto sorprendente, una condensación que obliga a construir textos equivalentes y sutiles, porque no es cierto que valgan las imágenes más que las palabras. ¿No son ellas palabras viviendo otra vida, no superior ni diferente de la de las palabras? ¿Qué nos exige esta sucesión de cuadros como los que enumeramos al azar? Por ejemplo, la familia del cacique Coliqueo, con los varones enfundados en el uniforme del Ejército Nacional que los ha derrotado; Sarmiento muerto en una pose que parece un ligero pero ominoso descanso; las distintas versiones de la Plaza de Mayo con recova o sin ella, con aguateros o con montoneros, con carretas o con cadáveres junto a los pozos que dejaron las bombas, con el Fuerte o

con la Casa Rosada. O por ejemplo, las escenas de fusilamientos, los numerosos retratos al óleo donde la mirada del hombre público condensa el gran ojo del Estado; los grandes lienzos de Juan Manuel Blanes, que también en los billetes de banco fijan la memoria nacional en escenas inolvidables –la cautiva, la misa de Roca en Choele Choel, la peste amarilla, la batalla de Caseros–; las páginas que contienen las pinturas de Monvoisin y Pallière con sus figuras románticas, pero con un aire ligeramente medieval. Imágenes éstas que secretamente no dejan de ser sarcásticas, a diferencia de la mordacidad gozosa de Bacle o de la expresionista escena de lectura en el Salón Literario de 1837.

200 nos permite saltar de una en otra, casi con cauta desesperación. Como en un montaje extraviado pero no sin los hilos de una ironía que toda memoria nacional contiene. La ironía es el tiempo mismo en su mero transcurrir. Se cierran estas páginas con el excepcional dibujo de Arturo Eusebi que publica la revista *PBT*, a propósito del primer Centenario. ¿Qué extraemos de esta utopía sobre el futuro argentino? Vemos una Buenos Aires con grandes puentes de hierro y pesados rascacielos entre góticos y románicos. La imaginación sobre el futuro, en definitiva, tiene el lastre inevitable del presente en el que está concebida. Todo presente gravita pesadamente aun en el interior de las felices quimeras que imaginan tiempos venideros. Mejor entonces mirar en el pasado la potencialidad de todo lo que ya sabemos de los días que corren. Imaginemos un grupo de ciudadanos en una esquina de Buenos Aires a mediados del siglo XIX: podríamos ser nosotros mismos con otras vestiduras.

H.G.

200 es explorar la Historia argentina a través de una selección de imágenes rescatadas del patrimonio documental, elegidas por su pregnancia en el 'consciente colectivo'. Un novedoso abordaje de la conciencia histórica a través de la iconografía, en el que, inevitablemente, se ponderan ciertos hechos sobre la infinidad de experiencias políticas, sociales y económicas que hemos vivido los argentinos.

Este museo de papel ha sido curado en base al criterio de elegir las representaciones gráficas de los dos hechos más destacados de cada año, reduciendo cada ciclo a una dualidad que expone nuestra hipótesis de lo que somos: un país de contrastes. Un registro de historias particulares que al tiempo impactan y producen la historia común. Doscientos años de construcción de identidad.

200 is an exploration of Argentine history through a selection of images rescued from its documentary heritage and chosen for their pregnancy in the country's 'collective consciousness'. A novel approach to historical awareness through iconography that inevitably foregrounds specific events in the endless array of political, social and economic experiences that we Argentines have lived through.

This paper museum has been curated by choosing graphic representations of the two most outstanding events of each year, reducing each cycle to a duality that exposes our idea of what we are: a country of contrasts. A record of unique histories that arrest the attention and produce our common history. Two hundred years of identity building.

9 789508 891969 58500
ISBN 978-950-889-196-9
CONSUMIR PREFERENTEMENTE ANTES DE MAYO DE 2010
PREFERABLY CONSUME BEFORE MAY 2010

