

## CAPÍTULO 9

# La Historia del arte y el culto a los libros

*Federico Luis Ruvituso y Juan Cruz Pedroni*

La historiografía de una disciplina representa, frecuentemente, uno de los caminos obligados para elaborar el estado del arte sobre un objeto de estudio. Un recorrido necesario por anaqueles llenos de libros que recuperan en distintos tiempos y bajo diferentes perspectivas un tema de interés. Pese a esta innegable utilidad, el trabajo historiográfico resulta a primera vista un obligado punto de partida para cualquier investigación, aunque en sí mismo corra el riesgo, en términos panofskyanos, de cerrarse en un círculo vicioso de erudición a veces peligrosamente hedonista. Pese a ello, el análisis crítico de una perspectiva del pasado siempre fue para la historia del arte y de la cultura un género de importancia que últimamente ha entregado notables propuestas y giros epistemológicos novedosos. Por ejemplo, las revisiones sobre la obra de Aby Warburg y Alois Riegl recuperaron un pasado de la historia del arte que parecía ya extinto y le otorgaron nuevo aliento a las teorías de viejos maestros. Las ideas sobre el anacronismo de Georges Didi-Huberman (2000), que recuperan una versión actualizada del pensamiento warburguiano o la teoría de la sensación estética que Gilles Deleuze (Deleuze, 1981; van Tuinen y Zepke, 2017) ensaya sobre el concepto de lo háptico en Riegl respectivamente, se anotan en ese camino.

De esta manera, intentar recuperar las prácticas y los saberes que una disciplina como la Historia del Arte llevó adelante para ubicarse en un lugar central entre la filosofía del arte y la historia *tout court*, supone reponer tanto su dimensión historiográfica teórica como material, cuyo paradigma, desde que Giorgio Vasari escribiera sus *Vidas* en 1550 hasta la actualidad, es, sin duda, el objeto-libro. De este modo, y bajo las maneras de la historia cultural, la historiografía del arte, a saber, la historia de la historia del arte, es en una medida poco advertida la historia de los libros de y acerca del arte (Soussloff, 2006). En este sentido se trata de una dimensión historiográfica que no sólo es fundamental por las ideas que exhuma sino por el objeto cultural que las contiene y define. André Malraux lo sugeriría de forma especialmente adecuada cuando señaló que “(...) desde hace unos cien años, la Historia del Arte es la historia de todo lo fotografiable” (Malraux, 1956, p. 4) la sentencia no sólo exponía las dádivas intelectuales de las reproducciones como canales de estudio sino, indirectamente, al libro como lugar de las imágenes y de los textos sobre las imágenes. Esta historia del libro sobre arte cambió de forma exponencial cuando la tecnología de los medios bibliográficos comenzó a sofisticarse en materia de reproducción imagética a me-

diados del siglo XIX. Esa novedosa tecnología para mediados del XX, aventajó, *mutatis mutandi*, a los libros de estampas, litografías y aguafuertes como si estos implicaran en su confección el trabajo paciente de los manuscritos iluminados cuando nació la imprenta en el siglo XV. Del mismo modo, la misma revolución editorial trajo consigo una revolución metodológica para la Historia del Arte que, en materia de imágenes, se había conformado por varios siglos con la asociación esforzada entre “una obra de arte y un recuerdo” del historiador que la escribía (Malraux, 1956, p. 11). Así, la *efervescencia* de la reproducción llevó a la consolidación de un sistema de publicación novedoso en el que en unas pocas páginas podían reponerse indistintamente y con lujo de detalles imágenes de las ruinas de Angkor, del templo de Zeus en Afaia, de los vitrales de Chartres, de la pinacoteca del Louvre o de toda la obra de Jackson Pollock. La novedad técnica no sólo devino en el éxito de un incipiente mercado editorial sino que, a su vez, posibilitó un fructífero sistema comparatológico que originó tanto propuestas poéticas, por ejemplo, los tres volúmenes de *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-55) de André Malraux como proyectos teóricos de pretensiones históricas, cuyo más célebre exponente sería el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg.

Atendiendo a ello, la reposición de la historia material de una disciplina cuyo impacto editorial en Argentina fue tan prolífico como en Europa, supone una posibilidad abierta para el trabajo historiográfico que, paradójicamente, excede los límites del texto y de su materialidad inmediata para ocuparse de lomos con gofrados, tapas firmadas, guardas con dibujos y portadas alegóricas, además de las mencionadas reproducciones fotográficas.

En ese sentido, el trabajo realizado para la muestra bibliográfica *Pequeña historia del arte ilustrada. Edición corregida y muy aumentada*, desarrollada en noviembre de 2019 en el hall de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata<sup>59</sup>, supuso una oportunidad para presentar otra dimensión del trabajo historiográfico, una que implica y atiende la historia de los objetos, en este caso de los libros en tanto cimientos de una disciplina, supervivientes de sus propios autores y contextos de producción.

A estos efectos, el presente capítulo expone, a modo de epílogo, algunos desarrollos surgidos durante el proceso de investigación que condujo a esta exposición, a los efectos de la elaboración de un relato visual orientado a recuperar la dimensión matérica de una disciplina y, tangencialmente, presentar una forma de pensar y hacer curaduría a través de procedimientos historiográficos.

<sup>59</sup> La exposición se llevó a cabo en el marco del Congreso Internacional “La Constitución de las Disciplinas Artísticas”, organizado por el proyecto PID “Historia de la Historia del Arte en la UNLP (1961-1983). De la constitución disciplinar a la creación de la carrera universitaria”. Contó con una unidad temática sobre bibliografía francófona a cargo de la Dra. Berenice Gustavino y con el acompañamiento de Salas Museo de Biblioteca Pública, a través de su directora, la Lic. Florencia Bossié.

## Técnicas de visualización

La naturaleza visual de los objetos de conocimiento producidos por la Historia del Arte contribuyó a la validación de sus credenciales como disciplina científica, en el marco de una tradición cultural que, todavía hoy, concede un prestigio epistemológico al sentido de la visión. Sin embargo, aquello que la vista percibe como un dato inmediato requiere la mediación de técnicas específicas que permitan visualizar los objetos disciplinares, para que puedan ser socializados e incluidos en los procesos de transmisión cultural. Esa dinámica contribuyó a consolidar tanto como a introducir inflexiones en las formas históricas de percepción visual. Si la historia del libro demuestra que el *códex* es un artefacto permeable a otras formas culturales contemporáneas, el libro sobre historia del arte no fue la excepción: a lo largo del siglo XX fue un soporte flexible a las técnicas diseñadas en cada momento histórico para hacer visible y para explicar de una manera *gráfica* lo que la Historia del Arte reconocía como pertinente en su objeto de estudio. Un ejemplo elocuente de esto es la presencia de los llamados *mapas estructurales* en la producción bibliográfica sobre artes visuales que, durante los años 50 y 60, conoció un fuerte impacto de la psicología de la percepción. Diseñadas para demostrar las tensiones compositivas en una escultura o la *geometría secreta* de una pintura figurativa, estas tramas aparecían dibujadas en negro junto a las cajas de texto o superpuestas a los fotograbados en páginas especiales. Difundido con fuerza en los años 60, el uso de este recurso consolidó un repertorio de fórmulas gráficas en los libros sobre arte. El efecto de modernidad sugerido por los mapas estructurales estaba vinculado con las recientes aventuras del concretismo, pero a la vez continuaba una antigua creencia de filiación vasariana según la cual el contenido conceptual de una imagen es aquello que se vuelve visible a través del dibujo o *disegno* de la obra pictórica.

El libro sobre historia del arte consolida varios géneros bibliográficos que, de acuerdo a su época y perspectiva, recuperan las maneras de pensar la disciplina en su dimensión textual y visual pero también en sus estrategias de transmisión cultural. Cuando Heinrich Wölfflin editó *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Conceptos fundamentales de la Historia del Arte)* en 1915, un libro de proporciones fundacionales para la historia del arte moderna, el autor no sólo exponía en prosa sus ideas sobre tal o cual artista y movimiento, sino que presentaba toda una forma de pensar los libros y la disciplina que se proponía definir.

En esa obra, el formalismo dicotómico de Wölfflin y el deseo de construir “una historia del arte sin nombres” se expresaba no solo en los decires de su teoría del arte sino en la maquetación del volumen, donde todas las obras citadas aparecían en reproducciones enfrentadas las unas contra las otras sin señalar autores, fechas o temas en los epígrafes de las mismas. Una cuestión que la gran mayoría de las reediciones del autor respetaron atentamente. Seguramente esa concepción integral resultó decisiva para que, aún durante las circunstancias adversas de la Primera Guerra Mundial, el libro se convirtiera en un éxito de ventas de dimensiones insospechadas para el autor.

Del mismo modo, los volúmenes originales de Gallimard del mencionado *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* recuperan detalles de esculturas de diversas latitudes que eran reproducidas en hojas contiguas ampliadas o reducidas para coincidir en tamaño y desprovistas de color. De este modo, la teoría de la correspondencia del arte a través de las épocas que sostenía el crítico francés, encontraba una forma visual de expresarse claramente en las páginas de sus propios libros, casi con prescindencia de su anclaje textual, a partir de operaciones visuales promovidas por la reproducción fotográfica.

## Forma y contenido: géneros, colecciones y tipologías

El libro de historia del arte recupera una serie de géneros y tipologías que implican diversos registros visuales y textuales. En sus inicios, la referencia biográfica que Vasari esgrimía se mantuvo en el tiempo asociada a una forma de pensar la disciplina que defendía el entendimiento de la obra de arte a partir del anecdotario biográfico de la vida de un artista. Este esquema biologicista evocaba las edades del hombre (infancia, juventud y madurez) como una suerte de periplo intransferible donde podían adivinarse los motivos de un estilo o los pormenores de un encargo. A su vez, el desarrollo, la plenitud y la decadencia de un artista se asociaba directamente a la concepción general del tiempo histórico, donde el progreso artístico también oscilaba entre épocas de esplendor y decadencia. El modelo inspiró las entradas de muchos diccionarios de artistas y se consolidó en un tipo de historia del arte de gran difusión. En el caso argentino, la Pinacoteca de los genios, una serie de fascículos publicados por Códex entre 1964 y 1969 como versión para Iberoamérica de una famosa colección italiana, o los monográficos que desde los años 40 publicaron Kraft, Losada y Ollantay se anotan con diversas escalas y características materiales en esa larga tradición iniciada por Vasari.

Poner en libros la historia del arte significa también diseñar colecciones donde los objetos impresos pueden aspirar a diferentes formas de comunidad, habitualmente a través de un criterio de unidad por temas o géneros. Una de las primeras colecciones editoriales específicamente dedicadas a la Historia del arte fue la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts* publicada en la década de 1880. Desde esa fecha a esta parte, las colecciones se han multiplicado por iniciativa privada tanto como oficial. La apuesta del inmigrante catalán Joan Merli al fundar una editorial consagrada casi exclusivamente a las artes visuales o la inversión, algunas décadas después, del Ministerio de Educación y Justicia, que publicó largamente monografías sobre artistas locales, ilustran ambas posibilidades en sede argentina.

La monumental *Summa Artis* de José Pijoán, publicada desde 1927 por la firma madrileña Espasa-Calpe, inauguró para el mercado iberoamericano el concepto de *monumento bibliográfico* en la literatura sobre arte, de manera no reñida con un alcance masivo para el cual la editorial se empeñó en extensas campañas publicitarias. En la misma línea, pero con un mayor ascendiente de los modelos editoriales franceses, las historias universales del arte que desde entonces emitieron en Argentina empresas como Códex o Aristides Quillet procuraron llegar a

la mayor cantidad de lectores a través de artefactos oximorónicos, pertenecientes por igual a la cultura de masas y al universo de los objetos suntuarios.

Más prosaicos que estos libros, las serie de títulos cuyo íncipit comenzaba con la fórmula *Cómo reconocer el arte*, editados por la casa Edunsa en la década de 1990, integran otro género menos especializado que repuso visualidades esquemáticas sobre tendencias morfológicas de tal o cual arte, aludiendo también a simplificados esquemas formalistas y perceptivistas. Sin embargo el vínculo entre la bibliografía del arte y la industria turística ya había sido formulado en libros venerados por la historia disciplinar, como el manual histórico-artístico de Anton Springer, cuya primera edición de 1855, registraba el subtítulo *para ser usado como guía de viaje*. Los mismos fines turístico-intelectuales encontramos en los volúmenes de *El cicerone*, la guía para el disfrute de obras artísticas en Italia, publicada el mismo año por el historiador Jacob Burckhardt. Al apelar no sin cierta ironía a la figura del cicerone, el erudito alemán se apoyaba a su tiempo en una fecunda y popular tradición italiana de guías turísticas. Acaso lo hacía también en los usos que había conocido la *Historia del Arte en la Antigüedad* de Winckelmann, de la que el mismo Goethe había confesado servirse con devoto fervor para orientar sus pasos por Roma.

La colectánea de géneros, colecciones y tipologías bibliográficas que la exposición reúne, presenta una serie bibliográfica de difusión muy dispar que sugiere tanto los pormenores de las publicaciones de una disciplina especializada como las variaciones bibliográficas para la difusión científica y romántica de esos mismos contenidos. De esta manera, los grandilocuentes volúmenes de las enciclopedias de arte con sus incontables notas y aclaraciones, las colecciones biográficas y los catálogos de museos y galerías se pueden confrontar con aquellos libros y revistas que supieron condensar todo este planteo y orientarlo a una difusión más amplia y menos académica. Ese espectro integra obras que van desde los vistosos libros de gran tamaño –en la línea de lo que los editores anglófonos llaman el *coffee-table book*– a las breves publicaciones turísticas que comentamos.

## Figuraciones del autor

La construcción visual del historiador del arte como figura pública tal vez se puede remontar muy lejos en el tiempo. Por ejemplo, hasta el retrato de Johann Joachim Winckelmann pintado por Anton von Maron, a expensas del barón Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, comitente para el que había trabajado catalogando su colección de gemas. En el retrato de von Maron, Winckelmann aparece con una bata escarlata forrada de piel y la cabeza ceñida por un turbante naranja. Con la mano derecha, el historiador de Stendal sostiene su pluma, mientras que su izquierda se abre hacia fuera con un gesto declamatorio. Sobre el escritorio, un grabado en cobre representa el Anónimo de la colección Albani. Dos figuras tutelares escoltan al erudito prusiano: un bus-

to de Homero y un relieve de Hermes Psicopompo, que había sido vertido a una gema de la colección Stosch. Un mundo de significados se abre con este retrato: a través de la indumentaria, queda connotado el *cosmopolitismo*; mientras que cada una de las obras incrustadas permite leer los vínculos de Winckelmann con el *coleccionismo*, el *homoerotismo* de filiación helénica se insinúa con la presencia impresa del favorito de Adriano. Finalmente, la práctica de la *écfrasis*, o descripción retórica de imágenes, queda sugerida con la inclusión del grabado sobre la mesa, justo por debajo de la mano que sostiene el instrumento de escritura.

El retrato de Winckelmann fue reproducido muchas veces, incluso fue recortado, ajustado a un marco ovalado y empleado en el frontispicio –la página par frente a la portada– en algunas ediciones de sus libros. Un lugar análogo había tenido dos siglos antes el retrato de Giorgio Vasari en la primera edición de sus *Vidas*. En este fenómeno se pone de manifiesto el hecho de que el autor es un dispositivo central en la construcción imaginaria de un libro. Incluso cuando representar un autor es una tarea de éxito difícil –en la medida en la que se trata de una entidad conceptual, una figura jurídica y no un sujeto biográfico–, nuestra tendencia a buscarlo como la fuente de la cual dimana el sentido nos impulsa a encontrarlo, cada vez que tomamos un libro, en la efigie enigmática del escritor (Ferrari y Nancy, 2005). La figura del historiador o del crítico de arte no logra escaparse a esa lógica cultural, sobre todo a partir del proceso de profesionalización que en los países de habla alemana se consolida durante las primeras décadas del siglo XX. Podríamos marcar un hito en la consolidación imaginaria de esa figura: en 1929, en el proyecto *Antlitz der Zeit*, una suerte de retrato colectivo de la sociedad alemana clasificado por tipologías, el fotógrafo August Sander consideró plausible incluir el retrato de un historiador del arte en la sección IV de su taxonomía, dedicada a “Clases y profesiones”. Como si se tratara de un tipo social definido y perfectamente reconocible, Sander lo incluyó entre las páginas de retratos que representan otras ocupaciones, con el frugal epígrafe de “der Kunstgelehrte”<sup>60</sup>. Echemos un vistazo a algunos de los retratos de historiadores y críticos de arte que construyeron, a partir de ese momento y desde sus libros, una *imagen de autor*.

Veamos por ejemplo el frontispicio de *Qué es el arte abstracto*, el librito que publicó la editorial de Ramón Columba en su colección Esquemas en los años 50 del siglo XX. Su autor: el abogado Jorge Romero Brest, quien a los pocos años de empezar su carrera pública como historiador del arte había comenzado a ser reconocido ante todo como crítico por su acción como periodista y conferenciante. En esa pági-

<sup>60</sup> La voz *Kunstgelehrte* puede ser traducida como *erudito en arte*. En idioma inglés la imagen circuló con diversos epígrafes: *Art Scholar*, (académico de arte) y *Art Historian* (historiador del arte).

na liminar, la figura de Romero recibe al lector, a través de un dibujo de Ramón Columba. Con mirada desafiante, las cejas levantadas y los ojos algo entornados, presenta los dos atributos que harán característica su figura: la línea curva que contornea su cabeza calva, y la pipa para fumar en su lugar, entre los labios. La eficacia de esa figura quedará confirmada por la insistencia con la que volverán a elegirla para la cubierta de sus libros posteriores, desde el *Rescate del arte* que Gaglianone publica en 1980, hasta el monumental *coffee-table book* publicado por su discípulo Edgardo Giménez, en el año 2006.

Otro espacio privilegiado para presentar al autor es en efecto la cubierta del libro. Como observaron generaciones sucesivas de semiólogos, la cubierta, portada o “tapa”, según la expresión corriente en Argentina, es un espacio intersticial que conecta el interior del libro con su límite externo, a la vez que lo hace –por ejemplo, en la mesa de una librería– con las tapas diseñadas para presentar otros libros. Con el tiempo esa coyuntura pragmática derivó en la concepción de cubiertas especialmente enfáticas, calculadas para concitar el interés de un lector cuya atención era solicitada a la vez por un concierto creciente de otras portadas.

Esto último se registra con claridad en *Julio Payró. Historiador y crítico de arte*. La tapa de esta biografía intelectual, escrita por Tomás Alva Negri, nos muestra al historiador apoltronado en un sillón, con las piernas colgando sobre las letras que conforman su nombre. La presencia protagónica del sillón en la tapa no es un dato anecdótico. Payró era miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina, uno de cuyos emblemas simbólicos consiste en la asignación de un sillón o sitial a sus representantes –el de Payró era el número 35–. Es difícil no reconocer en ese retrato de cuerpo entero, una figuración visual del historiador presentado como *académico*. La pertenencia a la Academia Nacional de Bellas Artes era un dato que se hacía visible: los miembros de número apreciaban la posibilidad de registrarlo con grandes caracteres en la portada de sus libros.

Como ilustran los ejemplos anteriores, el teatro bibliográfico del historiador del arte consolidó una verdadera iconografía del autor cuya variación principal recupera los elementos atribuibles a una figura rodeada de libros y documentos, por un lado, y objetos de admiración estética por el otro. Una imagen que condensa la tradición científica de las humanidades con el hedonismo contemplativo de la crítica de arte. Otras variaciones que acompañan las publicaciones como presencias tutelares son aquellas que recuperan la imagen de autores absortos en la lectura en un estado de concentración o tribulación. La fotografía de Aby Warburg hacia 1900, que se recupera en sus obras completas, lo encuentra de perfil, casi dormitando, observando un volumen sobre una mesa con su mano izquierda sosteniéndose la cabeza. Evidentemente, la imagen re-

cupera una instancia de tensión psíquica muy diferente a aquella postura descansada y enfática de los retratos a la Winckelmann, que con el tiempo adquirió dimensiones melancólicas y proféticas a propósito de la internación psiquiátrica de Warburg entre 1921-1924 y la relación de esta con sus temas de interés. Estos retratos, más tradicionales y menos específicos, recuperan la dimensión científica que la iconología defendía a principios del siglo XX contra un tipo de historia del arte que los warburgianos consideraban estetizante. En esta línea aparece la célebre fotografía de Panofsky en su estudio de Stockolmo ensimismado sobre un manuscrito medieval de tema ovidiano. El retrato expone, otra vez en un ambiente despojado de objetos artísticos, la exigencia de la iconología a ajustarse a las fuentes históricas y alejarse de la elucubración estética.

## **Similitud y diferencia: reproducciones, estampas, imágenes**

Las reproducciones de obras son uno de los materiales que con mayor asiduidad habitan los libros sobre historia del arte. Establecida como práctica hacia 1860, la reproducción fotográfica de obras pictóricas se consolida de la mano de dos empresas: los hermanos Alinari en Italia y la casa Braun en Francia. Las primeras realizaciones tomaban objetos que podían ser registrados con mayor facilidad, como los dibujos. Por esa razón, la reproducción de pinturas murales, como el registro de los frescos de la Capilla Sixtina, que requirió el emplazamiento de andamios *in situ* durante varios meses, pudo ser presentada en su momento como una audacia, en sintonía con los grandes desafíos que la historia del arte se asignaba para cumplir con sus designios como ciencia del patrimonio nacional.

La producción de imágenes técnicas intervino en la tensión entre la dispersión de las obras en el espacio geográfico y la necesidad de reunir las en los escritorios de la historia del arte, para poder compararlas, establecer filiaciones y elaborar tipologías. Al mismo tiempo que unos agentes se encargaban de fabricarlas, otros se preocupaban por acumularlas y formar colecciones de fotografías que pudieran dar cuenta de una historia del arte que se proponía como universal. Entre estos últimos encontramos a profesores como Anton Springer, impulsor de un gabinete de reproducciones en la Universidad de Leipzig, que con el tiempo se convertiría en un insumo invaluable para ilustrar las sucesivas ediciones de su *Manual de la Historia del Arte*. Algunos observadores, como el historiador Émile Mâle, llegarían a la conclusión de que la historia del arte no habría podido convertirse en ciencia hasta que hiciera su entrada la fotografía,

o más particularmente, hasta la formación de bibliotecas de fotografías, que abrían el espacio indispensable para una comparación rigurosa (Pageard, 2011).

La puesta en libro de las reproducciones fotográficas no fue una operación mecánica ni directa. Un ejemplo significativo lo brinda la génesis editorial de *El arte industrial tardorromano*, el libro publicado por Alois Riegl en Viena en 1901. Los fotograbados utilizados para la primera edición fueron retocados por medio de distintas operaciones que contribuyeron a refrendar visualmente las tesis que su autor defendía en el libro de manera verbal. Un ejemplo elocuente en este sentido es el de la fotografía que registra el busto de Cómodo en el Palazzo dei Conservatori. En este caso, Riegl no solo profundizó el tono negro del fondo sobre el que se recorta la figura, sino que además extendió ese fondo sobre la capucha y el torso del emperador. De esa manera la cabeza, flotando sobre el fondo neutro, es lo único que permanece como elemento visible. Esta clase de operaciones de posproducción, frecuentes en la edición príncipe de *Die Spätrömische Kunstindustrie*, tendían a dirigir la atención del lector hacia las cualidades formales en detrimento de las iconográficas, precisamente el desplazamiento por el cual el historiador abogaba en algunas páginas de su estudio (Lockard, 2016). Con objetivos antagónicos, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg recurría a la fotografía en blanco y negro para resaltar los valores morfológicos entre pinturas, relieves y otras materialidades. Por un lado, por motivos técnicos y económicos, la fotografía a color era más costosa y todavía muy poco fiel al original, con colores demasiado saturados; por el otro, por motivos iconográficos. Al quitar el color, el sensualismo de la pintura desaparecía y, aludiendo al concepto de la *grisalla* que tanto interesaba a Warburg, la morfología y la iconografía de las reproducciones del *Atlas* podían compararse y rebatirse de forma indistinta a la época, la *calidad* y la distancia histórica que las separaba.

A lo largo del siglo XX hubo controversias acerca de los alcances que las reproducciones fotográficas de obras podían entrañar para la tarea del historiador del arte (Bazin, 1986; Bohrer, 2002). En el umbral de estas polémicas se encontraba el reconocimiento de una opacidad inherente al medio fotográfico, o dicho en otras palabras, la comprensión de que la fotografía introduce una nueva forma de mirar el objeto fotografiado. Un mojón en el reconocimiento de ese espesor específico lo fijaba la publicación de los mencionados *museos imaginarios* de André Malraux, una propuesta programática en la que se prestó especial atención a la manera en la que las fotografías *transforman* a las obras de arte. En una serie de libros, todos ellos de gran tirada, el escritor y crítico de arte compuso colecciones imaginarias, que tienen existencia como tales en el ámbito del papel. La operación que tuvo un rol protagónico en este proyecto no fue tanto el retoque de las imágenes como el trabajo de focalización subjetiva en el punto

de vista, y en particular el efecto de montaje que se produce a través de la puesta en página. Tanto o más que como una empresa cognoscitiva, Malraux concibió la *mise en page* de las reproducciones fotográficas en esos libros como un proyecto poético.

Las mencionadas polémicas alrededor de la reproducción fotográfica tuvieron como uno de sus tópicos más importantes la validez de las copias a color. Ese debate se desplegó en la primera mitad del siglo y fue tendiendo a quedar saldado hacia 1960. En esa transformación tuvo un rol decisivo la aparición de impresores como Albert Skira, en Suiza, o de Fratelli Fabbri, en Italia, que a diferencia de sus predecesores, podían esgrimir una mayor fidelidad de la copia con respecto al original. Un documento sobre el estado de esa discusión aparece en 1963, cuando la reproducción a color de obras es el tema de un editorial en *The Burlington Magazine*, prestigiosa revista inglesa dirigida en un primer momento a los *connoisseurs* y posteriormente a los profesionales de la disciplina (Bazin, 1986). Para la misma época la UNESCO publica una colectánea de todas las reproducciones a color de obras de arte que habían tenido circulación antes de 1860. Un siglo después de esa fecha la reproducción a color no solo se expande en la industria gráfica, sino que como una proyección simbólica del mismo proceso, se convierte en objeto de reflexión para la investigación académica y patrimonial.

...

*Pequeña historia del arte ilustrada. Edición corregida y muy aumentada*, giró en torno de estos ejes presentados a partir de seis vitrinas llenas de libros, dispuestas en el Hall de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata durante noviembre de 2019. Con la presencia de algunos objetos habituales a la práctica del historiador del arte como proyectores, fichas, videos, diapositivas y compases, la exposición intentó recuperar la inscripción de la historia del arte en los libros y -en una declarada fragmentación- estallarla más allá de sus límites habituales. En ese desborde, que tomó la forma de seis paneles alrededor de las mencionadas vitrinas, reproducciones de otros libros, autores y autoras, unidos por fechas, títulos y derivas, se cruzaron para ampliar los contenidos que los libros -siempre pocos- apenas llegaban a reponer. Allí, los gestos declamatorios de Griselda Pollock, el programa televisivo de Federico Klemm o el ejercicio iconográfico de Héctor Schenone, entre muchos otros gestos, declaraban la transformación constante de todos los medios, visiones y contenidos a los que la Historia del Arte se encuentra sujeta desde su inicio. Por otra parte, el manifiesto culto a los libros que la disciplina defiende desde sus inicios, cristalizado en la inscripción del autor, la disputa por la pertinencia

de la reproducción y otras especificidades, al tiempo que resulta objeto propicio para la elaboración de un material museográfico, revela la profundidad de los problemas que una disciplina históricamente hecha de libros e imágenes entrega al siglo XXI, aún a la espera de sus propias transformaciones.

## Referencias

- Bazin, A. (1986). *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*. París: Albin Michel.
- Bohrer, F. (2002). Photographic Perspectives. Photography and the institutional formation of Art History. En E. Mansfield, *Art History and its Institutions* (246-259). Londres y Nueva York: Routledge.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Éditions de la différence.
- Ferrari, F. y Nancy, J.-L. (2006). *Iconographie de l'auteur*. París: Galilée.
- Lockard, J. (2016). Seeing Through a Roman Lens: Formalism, Photography, and the Lost Visual Rhetoric of Riegl's Late Roman Art Industry. *History of Photography*, 40(3), 301-329.
- Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé
- Pageard, C. (2011). *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'oeuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes et représentations de l'histoire de l'art*. Université Rennes 2 (Tesis doctoral inédita). Recuperada de HAL. *Hyper Articles en Ligne*.
- Soussloff, C. (2006). Publishing Paradigms in Art History. *Art Journal*, 65(4), 36-40.
- Van Tuinen, S. y Zepke, S. (2017). *Art History after Deleuze and Guattari*. Lovaina: Leuven University Press.