



Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Maestría en Estética y Teoría de las Artes

***Historias universales del arte en Argentina (1945-1970):
cultura del libro y figuraciones de totalidad***

Lic. Juan Cruz Pedroni

Tesis para optar por el grado de Magíster en Estética y Teoría de las Artes

Directora: Dra. Berenice Gustavino

Agradecimientos

Esta tesis pudo ser realizada gracias a una beca de maestría que me fue otorgada por la Universidad Nacional de La Plata entre los años 2016 y 2020. Mi primer reconocimiento es a la Universidad pública, laica y gratuita.

A Lucía Álvarez, Germán Casella, Clarisa López Galarza y Federico Ruvituso; becarias y becarios del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, a quienes me unen la amistad y la memoria de las experiencias que compartimos en la iniciación a la investigación académica. A las investigadoras y los investigadores de otras radicaciones institucionales que respondieron amablemente consultas vinculadas con esta tesis en distintas etapas de su elaboración: especialmente a Camila Medail en la UBA, Verónica Stedile Luna en la UNLP, Jesús Antuña en la UNR, Catalina Fara en UNSAM, Cecilia Tello D'Elia en la UDELAR y Julieta Pestarino de The Getty Research Institute.

A la bibliotecaria María Vivardo, que me auxilió con empatía en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. A la bibliotecaria Felipa Arias, que acompañó mis tardes en la biblioteca popular Enrique Gonino, en el club Meridiano V de La Plata.

La Dra. Graciela Goldchluk dejó una impronta decisiva en esta tesis. Le debo la capacidad de reconocer el archivo como un ámbito de intervención política y la enseñanza de que escuchar la diferencia que habita en cada texto es un imperativo ético de la investigación. Mi agradecimiento es extensivo a la comunidad de investigadorxs reunida alrededor suyo.

En el espacio de tiempo en el que se desarrolló la beca de investigación que condujo a esta tesis colaboré en proyectos dirigidos por la Mag. Lelé de Rueda y la Lic. Florencia Suárez Guerrini. Quiero hacer constar mi gratitud hacia ellas y a quienes integraron sus equipos. Las conversaciones alrededor de los medios, la cultura de masas y la historia de la crítica dejaron una huella en este trabajo.

A la Dra. Berenice Gustavino, directora de esta tesis, que acompañó mi formación como investigador desde mi tesina de grado con rigor y altruismo. Por su paciencia, sus intuiciones y su entusiasmo. A Rubén Ángel Hitz, codirector de la beca de investigación que me otorgó la UNLP y profesor titular de la cátedra en la que me inicié a la docencia.

A Francisco Medail, que me escuchó pergeñar cada una de las preguntas que aparecen en esta tesis.

A mi madre y a mi padre, que me enseñaron a querer los libros.

Abreviaturas frecuentes

Por la frecuencia en la que aparecen los títulos de las siguientes obras las referencias han sido simplificadas en algunas ocasiones de la forma que sigue:

DPAO: *De la Prehistoria al “Op-Art”*

HDAP: *Historia de las artes plásticas*

HGDAU: *Historia gráfica del arte universal*

HIDAU: *Historia ilustrada del arte universal*

HPDA: *Historia popular del arte*

Índice

INTRODUCCIÓN	5
--------------------	---

PARTE I – HISTORIA DEL ARTE Y CULTURA DEL LIBRO

CAPÍTULO 1. Estrategias de intervención: desplazamientos teóricos y metodológicos ...	11
1. Estados de la historia del arte: de formación discursiva a imaginario cultural.....	11
2. El estudio de los textos en perspectiva histórico-cultural	24
3. Historia del libro, genética textual, historia de la lectura	27
4. Archivo, corpus y colección: distinciones analíticas.....	31
CAPÍTULO 2. El libro de historia del arte	42
1. Imaginarios sobre el libro de historia	43
2. El libro-raíz y la historia del arte como <i>corpus orgánico</i>	47
3. El libro de historia del arte, la escritura y la totalidad... ..	56
CAPÍTULO 3. Las historias universales del arte	66
1. Trayectorias de un género editorial	66
2. Historias universales en Argentina: obras europeas en circulación y ediciones locales de obras extranjeras.....	98
3. Tres manuales escritos en el país (1908-1922).....	110

PARTE II – HISTORIAS UNIVERSALES DEL ARTE EN ARGENTINA (1945-1970)

CAPÍTULO 4. Archivos de las historias: sujetos escriturarios y mediaciones editoriales.	116
1. La <i>Historia de las artes plásticas</i> . Entre el nombre de Romero Brest y las imágenes de Poseidón	116
2. Restos y reciclaje. La <i>Historia popular del arte</i> de la editorial Calomino.....	148
3. Códex Payró. La escritura de una totalidad ilustrada	157

4. El nimbo de la vanguardia y la maquinaria de Atlántida: Córdova Iturburu y las escrituras de <i>De la Prehistoria al "Op-Art"</i>	174
CAPÍTULO 5. Historia de las imágenes / imágenes de la historia.....	186
1. Imágenes de cubierta. Figuraciones del saber y retóricas de totalidad.....	186
2. Procedimientos de la imaginación histórica y modos de dar a ver el pasado.....	202
CAPÍTULO 6. Historias en movimiento: las figuras de la circulación	219
1. Entre publicidades y reseñas: las historias universales en la prensa	223
2. La cultura del libro y sus dispositivos: catálogos, premios, exposiciones	243
3. Las huellas del uso: marginalia, dedicatorias, memorias de la lectura.....	254
CONCLUSIONES	262
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	268
ANEXO DE IMÁGENES.....	290

Introducción

Esta tesis surge de la inquietud acerca de las relaciones entre una disciplina, la *historia del arte*, y el entramado de prácticas, representaciones y creencias al que denominamos *cultura del libro*. Como toda investigación, esta tesis tiene una historia formativa que la hizo posible. Su génesis se ubica en la intersección entre procesos de revisión que tienen lugar en diversos escenarios de investigación. Por un lado, los estudios sobre la historia de la historia del arte como espacio del saber han descubierto en los últimos años el potencial de pensar la historia disciplinar desde configuraciones culturales y políticas más amplias, atendiendo no solo a los objetos privilegiados por la tradicional *histoire des idées* sino también al lugar de las representaciones, los imaginarios y la cultura material en las prácticas disciplinares. Por el otro, los estudios desarrollados en las últimas décadas en diversos campos –que van desde la semiótica de los medios a los estudios sobre cultura escrita– han generado una *caja de herramientas* para pensar al libro, en tanto soporte material de palabras y de imágenes, como un objeto significativo por derecho propio. Esta tesis recoge los aportes de ambas transformaciones para pensar a las historias universales del arte como artefactos complejos. Si en parte se trata de intervenir en estos escenarios de investigación, se trata también en parte de imaginar nuevos objetos de estudio, de redistribuir las líneas de discontinuidad y los planos de inmanencia, de dar lugar a otras temporalidades. Una de las tareas que cumple la introducción de nuevos enfoques teóricos y metodológicos en la investigación histórica es la invención de objetos que hasta su advenimiento permanecían impensados.

El primer capítulo de esta tesis enfoca algunos aspectos generales del marco teórico. Su primer apartado presenta conceptos básicos sobre la historia del arte como orden del discurso, tal como se hizo pensable desde el proyecto foucaultiano de la arqueología. Se trata de dimensionar el campo disciplinar como una formación cimentada sobre determinadas relaciones entre las palabras y las cosas, las imágenes y los discursos, consolidada como resultado de las mutaciones epistemológicas acaecidas en el siglo XIX y cuyos sistemas clasificatorios se proyectan en espacios extra-disciplinares. En el segundo subcapítulo, se presentan aspectos de tres áreas de investigación interrelacionadas –los estudios sobre cultura escrita, cultura impresa e historia editorial– y se abordan las zonas de mayor operatividad para el estudio de la historia del arte en los términos analizados en el apartado precedente. En el tercer subcapítulo se presentan algunos elementos de la genética textual y de la historia de la lectura, orientaciones metodológicas que ofrecen las técnicas pertinentes para analizar la

producción y la recepción de los textos de una forma consistente con los postulados teóricos previamente abordados. En particular, se hace énfasis en la relación de copertenencia entre la escritura y la cultura material, en la centralidad de la noción de archivo para la perspectiva geneticista y en las relaciones dinámicas que existen entre los dispositivos que regulan la lectura y los recorridos que trazan las prácticas de lectura. En el cuarto subcapítulo se estudia un problema especialmente atinente a esta tesis: el de las formas de conjunto a las que definimos como corpus, archivo y colección, para lo cual establecemos una distinción analítica.

El segundo capítulo de esta tesis profundiza en el libro de historia del arte entendido como un dispositivo, en el sentido amplio que le fue dado al término en el pensamiento filosófico post-estructuralista. El primer subcapítulo revisa la representación del libro como dispositivo de memoria en el pensamiento historicista en general y en la historia del arte en particular. Los apartados subsiguientes proponen conceptualizar el libro de historia del arte desde el pensamiento de dos filósofos: Gilles Deleuze y Jacques Derrida. En primer lugar, destacamos el potencial de la noción deleuziana de libro-raíz para describir el modo de producción de sentido en las historias universales del arte y fundamentamos las operaciones de esta tesis desde el empirismo trascendental como pasajes desde un *corpus* orgánico a un *cuervo sin órganos*. En segundo lugar, estudiamos la noción de suplemento, relacionada íntimamente con el problema de la escritura en Jacques Derrida, para conceptualizar las operaciones de la historia del arte con relación a su objeto. Desde esta perspectiva, nos aproximamos a la forma en la que el libro escenifica su propia clausura para poder constituirse en la sede de una totalidad.

El tercer capítulo propone un abordaje histórico sobre las historias del arte entendidas como género editorial, en términos tanto diacrónicos como sincrónicos. En primer lugar, se estudia el surgimiento y consolidación, en el siglo XIX, de un subgénero que perdurará, con numerosas inflexiones, a lo largo de todo el siglo XX y que constituye el objeto de estudio de esta tesis: la historia universal del arte. A partir de herramientas de la historia intelectual y de los estudios sobre la cultura escrita se hace especial énfasis en los autores de las tres primeras obras del género: Franz Kugler, Karl Schnaase y Anton Springer. En el segundo subcapítulo, se examinan las distintas situaciones de la historia universal del arte en la Argentina de mediados de siglo: obras extranjeras en circulación, traducciones y reediciones porteñas de obras europeas. En el tercer y último subcapítulo se estudian someramente tres antecedentes de obras escritas y publicadas en Argentina con anterioridad al período focalizado y que

configuran una prehistoria del género en el país. El capítulo tercero cierra la primera parte de la tesis, de carácter teórico e introductorio.

El capítulo cuarto abre la segunda parte de la tesis, dedicada a las historias universales del arte que fueron escritas y editadas como libros en la Argentina del siglo xx. Se trata de las siguientes publicaciones: *Historia de las artes plásticas* de Jorge Romero Brest (Poseidón, 1945-1958), *Historia popular del arte* de Ricardo Frieboes (Calomino, 1947), *Historia gráfica del arte universal* de Julio E. Payró (Códex, 1956-1957. Reeditada por Lectum como *Historia ilustrada del arte universal* en 1970) y *De la Prehistoria al "Op-Art"* de Cayetano Córdova Iturburu (Atlántida, 1967. Reeditada por el mismo sello en 1974). El período que va desde la aparición del primer tomo de la HDAP hasta la reedición de la obra de Payró, con todos sus ascensos y descensos para la historia editorial, con sus enormes transformaciones en la disciplina, en la estructura social del país y en sus instituciones culturales, tiene sin embargo un punto de homogeneidad en lo que concierne a nuestro objeto. Constituye lo que podríamos representarnos como una edad de oro de las historias universales del arte en Argentina, el de los años en los que no solo fueron editadas por sellos locales y leídas con intensidad sino también escritas por autores del país.

El capítulo está dedicado a estudiar los itinerarios de escritura de quienes escribieron las historias del arte mencionadas hasta la fecha de publicación de las mismas y, en los casos en los que fue posible, a reconstruir escenas y momentos de génesis escrituraria y editorial de los libros. Para la elaboración de este capítulo se procuró leer la totalidad de la producción escrita accesible, édita e inédita, de los autores, con el propósito de localizar *pasajes meta-escriturarios*, vale decir, fragmentos donde el escritor comenta su propio proceso de escritura y pasajes donde se vierten consideraciones especialmente significativas para nuestros propósitos, relacionadas a la percepción del libro como objeto y de la historia del arte como disciplina. Por otra parte, fueron analizadas las distintas ocasiones en las que los autores escribieron sobre los temas de sus historias con anterioridad a la edición de estas últimas. El estudio de estos procesos pretende situar el significante *universal* convocado en las obras a partir de los itinerarios singulares de sus escritores y ponderar el lugar de las historias del arte como operadores de pasajes entre distintos emplazamientos de escritura. En este sentido, el escritor es abordado en este capítulo en una doble dimensión. Por un lado, es enfocado de la misma manera en que la historia de las ideas ha pensado tradicionalmente al autor, como dueño de una biografía intelectual que funciona como correa de transmisión de las ideas en el tiempo;

por el otro, como el sujeto de prácticas y el portador de itinerarios que no pueden ser reducidos a la función autoral, pero que tienen una pertinencia explicativa para abordar los procesos de génesis textual.

La accesibilidad a las fuentes de información es un problema común a toda investigación académica, que asume características peculiares en la investigación histórica. El capítulo cuarto es el resultado de una pesquisa dilatada en bibliotecas y archivos públicos y privados que pretendió dar la base documental más amplia posible al estudio de un proceso cuyas huellas se localizan a menudo en lugares imprevisibles. Esta realidad vuelve impracticables las operaciones de selección y aislamiento que están en la base de la conformación de todo corpus y obliga a pensar en cambio en un archivo de escritor, entendido como un dispositivo empírico de lectura, al que se incorporan todas las ocurrencias accesibles de una ley de consignación que consiste en el nombre propio del escritor. Para estudiar la génesis de un texto se deben reunir todos los textos escritos por su autor que conformarán nuestro archivo de escritor. No obstante este principio metodológico, los condicionamientos institucionales y humanos hacen imposible restituir una totalidad que, por otra parte, siempre es imaginaria. Con este excursus, pretendo justificar el grado desigual de exhaustividad con el que se pudo reconstruir el archivo de escritor de cada uno de los autores de las historias del arte, al mismo tiempo que sostener las convicciones teóricas que fundamentan su exposición como uno de los núcleos centrales de esta tesis.

El capítulo quinto estudia aspectos discursivos y visuales de las historias del arte analizadas; en especial, en relación con los imaginarios de la historia que construyen. El primer subcapítulo constituye como lugar de observación a las imágenes de cubierta de los libros. A través de una aproximación semiótica y fenomenológica a las operaciones técnicas y retóricas que las portadas pusieron en juego, se analiza la imagen de la historia del arte instalada por esas distintas portadas. El subcapítulo siguiente estudia algunos de los modos de dar a ver que se establecen en otros lugares de estas historias, en la interacción entre palabra e imagen, para lo cual se analizan los dispositivos de la cultura visual que intervienen como metáforas constructivas del discurso, así como también los procedimientos de administración del espacio gráfico entendidos como operaciones significantes. En este apartado se identifican también algunas de las rutas de lectura y mirada previstas para los lectores-espectadores en los dispositivos textuales. En el mismo capítulo se estudia, a través del análisis de algunos tópicos y de figuras retóricas, las figuraciones de la historia como espacio de inscripción de las obras

de arte que se despliega en los libros. Para esto se analizan también los procedimientos literarios a través de los cuales se construye una cierta imaginación histórica, abordados de forma comparativa a través de la confrontación de las publicaciones.

El quinto capítulo pone en foco las relaciones entre palabra e imagen, un par conceptual revisado intensamente en los últimos años, desde perspectivas que intentaron superar tanto el reduccionismo lingüístico como el comparatismo. El abordaje que proponemos pone el foco en la multiplicidad de los registros visuales y discursivos y en la singularidad de las tensiones que tienen lugar entre ellos. Por otra parte, el estudio sobre los procedimientos formales de la historiografía que tiene lugar en el capítulo está basado en una investigación que asume ella misma a la investigación histórica como estrategia de intervención en la estética y la teoría del arte. En este sentido, los análisis ineludibles en torno a la historiografía como género literario que tuvieron lugar a partir del giro lingüístico son recuperados y redimensionados, por un lado a través de un corrimiento respecto de sus supuestos más radicalmente nominalistas y constructivistas; por el otro, mediante una incorporación de la materialidad significativa del libro y de la imagen impresa a los dispositivos que modelan una imaginación histórica.

El capítulo sexto estudia el funcionamiento de las historias del arte analizadas en el marco de una cultura impresa, visual y escrita, a través del análisis de distintos estados de su circulación social. Los tres apartados del capítulo coinciden con los indicadores diseñados para estudiar estos procesos de circulación. El primer subcapítulo estudia la producción de reseñas bibliográficas y de piezas publicitarias en la prensa gráfica, en las cuales se comentaron y anunciaron las historias del arte analizadas. En las reseñas fueron registradas las caracterizaciones de las historias del arte como objetos impresos y las asignaciones de un lugar dentro del espacio editorial, mientras que en las publicidades de las historias se estudiaron, especialmente, los argumentos de venta y las figuraciones del objeto-libro. Para este análisis se tuvieron en cuenta también los emplazamientos mediáticos y materiales, vale decir, los medios en los que se publicaron las reseñas y los anuncios en cuestión y su lugar en la puesta en página. Estos datos constituyen índices elocuentes sobre alianzas editoriales y estrategias de promoción. En el segundo subcapítulo se estudian los modos de presencia de las historias del arte en catálogos, bibliotecas y otros dispositivos reguladores de la cultura escrita, tales como recomendaciones de contenido para bibliotecarios y bibliografías especiales elaboradas con distintos propósitos. El objetivo en este apartado es entender las operaciones de clasificación de estas instancias mediadoras con relación a las historias, que, en muchos casos, se corren de

aquellas que habían sido previstas por sus autores o editores. El último subcapítulo estudia, por fin, las huellas de lecturas en distintas materialidades. Se exponen los resultados de un relevamiento realizado en bibliotecas públicas y privadas con el objetivo de estudiar las marginalia (notas manuscritas de lectores) y las dedicatorias presentes en diferentes ejemplares. La tensión que explora el capítulo sexto es aquella que se da entre los dispositivos que proponen un modo de uso para los textos y para las imágenes y las libertades de sus usuarios, lectores y espectadores. Formulada en términos más concretos, es la tensión que existe entre los dispositivos que regulan el sentido de los objetos impresos a distintos niveles y las prácticas de apropiación, poseedoras de su propia morfología como prácticas y de una historicidad heterogénea con respecto a la producción. Los procesos de circulación y recepción de los libros abren espacios de negociación de sentidos. La construcción de los indicadores utilizados en este capítulo es el resultado de un esfuerzo por visibilizar ese espacio. Se trata, en definitiva, de construir nuevos lugares desde los cuales observar cómo la historia del arte vuelve a ser imaginada, una y otra vez.

Quisiera anticipar una última clave de lectura al lector de esta tesis. En el estado actual de las discusiones teóricas, asumir que el texto histórico es un artefacto narrativo no es contradictorio con reconocer en él una intención de verdad. Por el contrario, los procedimientos literarios de un texto histórico coinciden muchas veces con dimensiones centrales de su estrategia metodológica. Si, como afirma Hayden White, las narraciones históricas se diferencian y caracterizan por la presencia dominante de una determinada figura retórica, el tropo que gobierna gran parte de esta tesis es la puesta en abismo. Se trata de ver cómo aparece representado el texto dentro del texto, el libro dentro del libro, la obra dentro de la obra. Un segundo procedimiento literario que motiva la construcción metodológica de esta tesis es la *puesta en perspectiva* de las historias del arte. Quizás en este procedimiento, que consiste en explicar la realidad que se atribuye a una entidad como el efecto de un determinado punto de observación, se haga más ostensible la recíproca pertenencia entre la retórica y el pensamiento crítico y, en el mejor de los casos, entre la retórica y una política de lectura.

PARTE I

HISTORIA DEL ARTE Y CULTURA DEL LIBRO

Capítulo 1. Estrategias de intervención: desplazamientos teóricos y metodológicos

1.1. Estados de la historia del arte: de formación discursiva a imaginario cultural

Hasta muy entrado el siglo XX, el universalismo fue el signo que dominó los proyectos disciplinares de la Historia del Arte. En el marco de esta tesis, esa característica no será abordada más allá de lo que concierne a las historias universales del arte, una práctica *específica* dentro del repertorio más amplio que conformó la panoplia fundacional de instrumentos de este campo de conocimiento. Sin embargo, en las páginas que siguen nos permitimos abordar el problema con un alcance más dilatado desde el punto de vista de la extensión temática para preguntarnos por el universalismo entendido como una característica de *toda* la disciplina.

El hecho de que en el nombre de la práctica específica que nos interesa resuene una palabra tan altisonante como *general* o *universal* debería ser motivo suficiente para tener el interés –o quizás el reflejo– de considerarla como el producto histórico que es, fechado y sujetado a condiciones irrepetibles de posibilidad; a iluminar, en definitiva, la contingencia histórica de esa práctica discursiva. Resulta tentador dar un paso más en esa dirección y sostener la hipótesis de que la historia de las historias universales del arte como práctica intelectual constituye ya un *campo históricamente cerrado*: una condición que Giorgio Agamben atribuía, en un libro de reciente aparición, a la historia de la Estética¹. Menos ambiciosa, la intención de este capítulo consiste en trazar el horizonte donde se relacionan una práctica particular de las historias universales del arte y la universalidad entendida como el régimen de producción de discursos de la historia del arte. La intuición que fundamenta esta búsqueda es que la historia universal del arte no expresa simplemente un enfoque entre otros, una opción que la persona

¹ Cf. Giorgio Agamben, *Gusto* (trad. Rodrigo Molina-Zavalía), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016, p. 10.

que estudia la historia del arte puede elegir libremente en un elenco de opciones que se encontrarían disponibles para ella con el mismo estatuto epistemológico. Desde el momento en que la universalización se constituye en el dispositivo que se subtiende originalmente a toda la disciplina, la existencia de la historia “universal” amén de ser un modo específico es algo más que una simple forma entre otras de hacer historia del arte. Su existencia no es un hecho facultativo: describe el campo de despliegue de los discursos en la disciplina. En la modalidad particular de la “Historia universal del arte”, el adjetivo *universal* menciona la configuración original de toda la disciplina como estrategia de saber-poder. Un barrido por los pocos consensos teóricos que pulsan nuestro presente de escritura nos alcanzaría para ponernos de acuerdo en que la práctica de las historias universales del arte ha perdido su campo de posibilidad como discurso académico. Las consecuencias de esa formulación son más duras de asimilar: la crisis en la posibilidad de las historias universales del arte representa el indicador de una crisis en la idea misma de la disciplina.

Podemos decir indistintamente “Historia del arte *universal*” o “historia *universal* del arte”: el referente al que aluden las dos expresiones es el mismo. En los dos casos, de lo que se habla es de una historia que, para citar el subtítulo de la obra de Karl Woermann, pretende cubrir “todos los tiempos y pueblos”. Sin embargo, la diferencia gramatical entre una expresión y la otra es ostensible: hay un desplazamiento imperceptible del adjetivo que pasa a modificar otro sustantivo del mismo sintagma. El hecho de que ese desplazamiento –que en otras condiciones podría marcar la figura retórica de la hipálage– no aparezca como un evento de sentido o, en otras palabras, que *historia universal del arte* e *historia del arte universal* puedan funcionar como expresiones equivalentes no es inocuo. Una hipótesis esbozada por Jacques Rancière en *Aisthesis* contribuye a explicar esta identificación. El arte con el que trabaja la Historia del Arte es universal desde el momento mismo en el que una Historia lo ha tomado como objeto –y es Arte, en sentido moderno, solamente a partir de ese momento–; en otros términos: el dispositivo que permite universalizar el Arte como régimen de inteligibilidad para artefactos disímiles se encuentra en un determinado concepto de Historia. La universalidad es un dato presupuesto en la construcción de un objeto como obra de arte.

Es Rancière quien remarca la diferencia conceptual que introduce la historia del arte con respecto a las historias de las artes particulares que habían sido escritas hasta fines del siglo XVIII. Una historia del arte, explica, es distinta en todos sus puntos a una historia de las artes particulares –de las pinturas, los monumentos, o las esculturas– desde el momento en el que no

entiende por arte una técnica sino el “medio sensible de coexistencia de sus obras”: “Una ‘historia del arte’ supone que esta exista en singular y sin complemento de nombre”². La publicación de *Geschichte der Kunst des Alterthums* [*Historia del Arte de la Antigüedad*] de Johann Joachim Winckelmann fijará para el teórico el umbral de aparición de esa concepción aunque, como argumentamos más adelante, la apropiación de la obra de Winckelmann que hace Georg Wilhelm Hegel aparece como un punto tanto o más decisivo.

En la modernidad, el régimen de identificación de lo artístico se ha desplazado desde la *poiesis* hacia la *aisthesis*, es decir, desde un espacio donde el criterio definitorio es la técnica de producción a otro espacio simétricamente inverso, donde el criterio de asignación de un objeto al dominio de lo artístico no descansa en el saber imputado al artista sino en el medio sensible que se constituye como destino de inscripción. Para decirlo en términos de la teoría sociosemiótica de Eliseo Verón lo decisivo no es una “operación de producción” sino una “operación de reconocimiento”³. Rancière encuentra la génesis del concepto moderno de arte en la doble ruptura que separa a la obra Winckelmann del modelo biográfico y de la historia anticuaria. A diferencia de los biógrafos, el escritor de Stendal despega el concepto de arte de la competencia de tal o cual artista y lo eleva al rango de una categoría universal. Con respecto a la historia de los anticuarios, si estos habían considerado a los restos del pasado como testimonios cuyo interés radicaba en la posibilidad de ser articulados a los textos, la diferencia de Winckelmann fincó no solo en hacer de un “amasijo de restos” un corpus de ciencia –e incluso de doctrina, como dirá George Didi-Huberman⁴, sino también por la voluntad de “constituir su colección como una totalidad autónoma”, como dice Rancière:

Había que romper la separación entre la singularidad de la "vida del artista" y el anonimato del desarrollo de las artes, anulando la separación social entre las artes liberales y las artes mecánicas. Ese trabajo lo lleva a cabo un concepto, el de Historia. La Historia no toma por objeto la realidad instituida del Arte. Es constitutiva de esa misma realidad. Para que haya historia del arte es menester que haya arte como realidad en sí, distinta de las vidas de los artistas y las historias de los monumentos, y desembarazada de la vieja división entre las artes mecánicas y las artes liberales. Pero, a la recíproca, para que el arte exista como medio sensible de las obras, es preciso que la historia exista como forma de inteligencia de la vida colectiva. Esa historia debe separarse del relato de las vidas individuales calcado del viejo modelo de las vidas ejemplares. Debe, por lo tanto, implicar un esquema temporal y causal

² Jacques Rancière, *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial, 2013, p. 29.

³ Eliseo Verón, *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 1996.

⁴ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (trad. Juan Calatrava), Madrid, Abada, 2013, p. 12. La imagen del *amasijo de restos* que deviene *cuero de doctrina* aparece en la *Historia del Arte en la Antigüedad* de Winckelmann. Es citada por Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 11.

que inscriba la descripción de las obras en un proceso de progreso, perfección y decadencia. Pero ese mismo esquema implica que la historia del arte sea la historia de una forma de vida colectiva, la historia de un medio de vida homogéneo y de las diversas formas a las que da lugar, conforme al modelo elaborado por Montesquieu para los regímenes políticos. La historia significa entonces una forma de coexistencia entre quienes habitan juntos un lugar, quienes hacen en él el plano de los edificios comunes, quienes labran las piedras de esos edificios, quienes ordenan las ceremonias y quienes participan en ellas. Con esta idea de la historia como relación entre un medio, una forma de vida colectiva y posibilidades de invención individual, el Arte se convierte en una realidad autónoma⁵.

Con el advenimiento de lo que Rancière llama *régimen estético del arte* esta última entidad discursiva pasa a denominar una esfera de experiencia unitaria, en el lugar donde se reúnen objetos pertenecientes a distintos órdenes de la cultura. El principio de cohesión para esa tarea es aportado por un concepto de historia. Es a través del concepto de Historia que cristaliza en el siglo XVIII que tiene sentido hablar del arte como un espacio unitario y no de las artes como una dispersión de artefactos y técnicas regidos por diversos saberes, dotado cada uno de su propia historicidad, a los que nada permitiría incluir en un mismo dominio. Puesto que se trata de delimitar un espacio tal como se presenta a un dispositivo de captura sensible, la universalización de los artefactos artísticos es el núcleo de esta operación conceptual. Anexionismo y totalización son, por consiguiente, algo más que desmesuras que la *frónesis* del profesional medido pueda corregir a voluntad: esos dispositivos de lectura son los que operan en la constitución misma de la historia del arte como espacio discursivo. El objeto en el nombre del cual se escribe una historia del arte es el de algo que se construye como común en el dominio de una hipóstasis superior a todas las diferencias. La perplejidad que suscita esta reunión de objetos heterogéneos bajo el nombre de arte fue expresada de forma superlativa en un pasaje de la *Historia de la mirada* de Régis Debray, en una pregunta retórica que asume la forma de una enumeración caótica: “¿En nombre de qué se pueden poner entidades tan heterogéneas como las Venus esteatopigias de la Prehistoria, Atenea Parthenos, la Virgen del donante, La dama de Auxerre y las señoritas de Aviñón bajo un factor común?”⁶.

La forma en la que Rancière describe la relación de copertenencia entre los conceptos modernos de Arte e Historia, en el marco de la cual la unidad del primer concepto solamente se vuelve pensable a partir de la redistribución de lo sensible operada por el segundo, está en consonancia con una de las aproximaciones a la operación historiográfica presentadas por

⁵ Rancière, *op. cit.*, p. 31.

⁶ Régis Debray, “La espiral sin fin de la historia”, en *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente* (trad. Ramón Hervás), Buenos Aires, Paidós, 1994, pp. 127-142; aquí, p. 159.

Michel de Certeau en su clásico *La escritura de la historia*. Allí, de Certeau propone una definición de la operación historiográfica como la producción de un lugar que relocaliza los objetos. La historiografía compone nuevas series que alteran la distribución preexistente de las cosas. Para Michel de Certeau, la escritura de la historia es una operación material que implica la extracción de piezas en el archivo, una operación de lectura que produce su estatuto como documentos y el armado de nuevas colecciones con esos documentos.

En Historia todo comienza con el gesto de ‘poner aparte’, de reunir, de convertir en ‘documentos’ algunos objetos repartidos de otro modo. Esta nueva repartición cultural es el primer trabajo. En realidad consiste en producir los documentos por el hecho de recopilar, transcribir, o fotografiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición⁷.

La colección comienza con el gesto del historiador que *pone algo aparte*, que separa algo del archivo para ingresarlo en un nuevo conjunto. Para el sistema de clasificación que rige el estado de distribución de esos materiales en el momento anterior a ese gesto los efectos que se desencadenan son imprevisibles. Como en la lectura que Rancière hace sobre el nacimiento de la historia del arte, para el historiador de Michel de Certeau se trata de distribuir de otra forma el archivo, de gestionar las distancias con arreglo a otra lógica. La *desorganización* del archivo aparece como condición de posibilidad para la escritura de la historia.

La legalidad epistemológica de la historia del arte nace bajo el signo de una universalidad que pretende producir un espacio común y unitario para subsumir una realidad heterogénea. La nota de novedad que introduce la *colección* de la historia del arte en la historia de los saberes sobre las cosas y en el cuadro de las ciencias humanas finca en la producción de esa unidad⁸. No se trata entonces de que la historia haya aparecido como una perspectiva entre otras para el estudio del arte: sino que, en ese momento histórico, la historia aparece en el cuadro del conocimiento como la condición de inteligibilidad necesaria para el surgimiento del arte como objeto discursivo. El concepto moderno y abarcativo de arte no puede ser pensado de otro modo que como el sujeto de una historia. Y la condición para que la historia pueda identificar al arte como protagonista es que su realidad sea universalizada en la forma singular. La expresión *historia del arte* designa un campo *conceptualmente* diferente del que designa el

⁷ Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (trad. Jorge López Moctezuma), México, ITESO–Universidad Iberoamericana, 2006, p. 86.

⁸Con respecto al lugar de la historia del arte en la historia de las ciencias humanas resulta iluminadora la observación que hace Didi-Huberman desde una perspectiva foucaultiana acerca de la presencia de los principios de analogía y sucesión que caracterizan a la episteme moderna en la obra de Winckelmann. Cf. Didi-Huberman, *op. cit.*

sintagma *historia de las artes*, porque en el concepto moderno de arte su propia unidad se encuentra presupuesta como un dato necesario.

La forma retórica que asumirá la historia universal del arte –lo que podríamos denominar su forma *standard*– se estabiliza a partir de la *Estética* de Georg Hegel, o, para ser más exactos, durante la historia de recepción de ese texto. El espacio de la historia del arte es construido como una cadena de metáforas en la que se expresa de manera alegórica el desenvolvimiento del espíritu absoluto a través de la geografía y del tiempo. El núcleo de ese esquema alegórico y narrativo será observado por todas las historias universales del arte. Tal como anota Éric Michaud, ese modelo supone dos reglas encadenadas: la primera da por supuesto que “la historia mundial transcurre de pueblo en pueblo”; la segunda, que “nunca un pueblo puede hacer época dos veces en la historia–”⁹. Es lo que, en términos didácticos, un artículo de divulgación reciente llamaba *teoría del desemboque* o *temporalidad de la antorcha*: el imaginario histórico postula una especie de sistema de postas donde la antorcha civilizatoria es pasada de un pueblo a otro. En sintonía con los conceptos decimonónicos de raza, cada uno de esos pueblos está marcado en cada caso “por una geografía precisa, por una toponimia concreta”¹⁰. A la espacialización del tiempo histórico se agrega una absolutización del pueblo que, en cada época, representa a la historia. En esa representación, formulada por un Hegel que había sido lector de Winckelmann, y transmitida a través de sus lecciones por una historia de discípulos e instituciones transida de malestares, el único fundamento para que sea la historia – y no otro– el discurso sobre el que recae la autoridad de interpretante legítimo para los monumentos del arte es la existencia de un concepto que vincula la historia con la universalidad. En este esquema de inspiración hegeliana, la historia del arte es representada como una *totalidad* que coincide con un saber absoluto de sí. En los próximos capítulos analizaremos de qué forma distintos dispositivos imaginarios, entre ellos una cierta imagen cultural del libro, desempeñaron un papel crucial en la naturalización social de esa imagen que identifica a la historia del arte con una totalidad.

En su libro *The Practice of Persuasion: Paradox & Power in Art History*, Keith Moxey sostiene que la filosofía hegeliana de la historia constituye el núcleo central en el entramado de ideas que definen a la historia del arte como práctica discursiva. Para Moxey, la teoría hegeliana de la historia opera como una suerte de *inconsciente* en el discurso profesional de la disciplina.

⁹ Éric Michaud, *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte* (trad. Antonio Oviedo), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017, p. 195.

¹⁰ Alejandro De Oto, “Esta antorcha no es la mía”, *Boba*, núm. 5, *Geopolítica conquistadora ¡a la licuadora!*, pp. 15-18; aquí, p. 17.

Algunos de los argumentos que abonan la hipótesis de Moxey son los siguientes: la necesidad lógica con la que se encadenan los sucesivos períodos, el punto de vista teleológico y el protagonismo de las naciones como sujetos históricos. En especial, Moxey recupera un motivo de polémica que estaba presente décadas antes en la diatriba de Sir Ernst Gombrich contra el historicismo. El núcleo de la forma de hacer historia del arte con la que polemizaba Gombrich era simbolizado por una imagen circular a la que el historiador llamaba la rueda de Hegel (*Hegel's wheel*). A través de esa alegoría el iconólogo intentaba significar una determinada concepción de la cultura como todo unitario, en la cual la relación que establecen con ella los fenómenos es análoga a la que tienen con el buje los rayos de una rueda¹¹.

Para Gombrich –y en lo que concierne a este punto su opinión nos resulta más atendible que la de Rancière – las *Lecciones sobre estética* “constituyen el primer intento por contemplar y sistematizar toda la historia universal del arte”. En consecuencia, es este texto el que debe ser considerado como el “documento fundador del moderno estudio del arte”¹². Según Gombrich Hegel fue el responsable de lo que se constituirá en el modelo de historia universal del arte. La operación central, en ese sentido, consistió en asignarle un nuevo dinamismo y un alcance más amplio a motivos teóricos como el *trascendentalismo estético* y el *colectivismo histórico*¹³ que se encontraban *in nuce* en la *Historia del Arte* de Winckelmann. A las razones que aporta Gombrich se pueden agregar las que se pueden deducir de un estudio colectivo de las biografías intelectuales. Como ya mencionamos, la figura de Hegel es un mojón en la trayectoria que comparten los historiadores del arte que se intercomunican hacia mediados de siglo XIX en el espacio de habla alemana y que desarrollarán las primeras instituciones reconocibles de la historia del arte. En la misma línea, las discusiones más recientes señalan la huella indeleble dejada por el Hegel de la *Estética* y de la *Filosofía de la Historia* en la configuración discursiva de la disciplina e insisten en el hecho de que esa marca no puede circunscribirse a una metodología en particular, sino que subyace en la idea misma de la disciplina¹⁴. Si quisiéramos adoptar un lenguaje del que tomamos distancia en esta tesis, podríamos colocar a Hegel en el papel de *pionero* de todos los libros que fueron escritos en mayor o menor medida a imitación

¹¹ Keith Moxey, *The Practice of Persuasion: Paradox & Power in Art History*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2010, p. 13.

¹² Ernst Gombrich, “Padre de la historia del arte”, en *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones* (trad. Alfonso Montelongo), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 53-71; aquí, p. 53.

¹³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴ Hamman Aldouri, “Search for a method: a reassessment of Hegel’s dialectic in art history”, en *Journal of Art Historiography*, núm. 20 (2018). Consultado en <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/05/aldouri.pdf>>.

de su *Estética* durante el siglo XIX. En ese marco de relaciones, Winckelmann ocuparía el sitio de su principal *precursor*.

Aunque la pretensión de universalidad en las historias universales del arte representa un fenómeno que puede ser *fechado*, la comprobación de esa historicidad no habilita a reducirla a la de una condición comparable con cualquier otra vicisitud pasajera en la historia de las ideas: un hecho del pasado superado que ya no tiene consecuencias sobre el presente. La universalidad está tan fechada como también instalada en los hábitos intelectuales de la disciplina: no es un error más o menos accidental del que la práctica actual de la historia del arte pueda tener la intención de desembarazarse simplemente como si el espacio disciplinar pueda seguir reconociéndose en el espejo de sus representaciones una vez que ese obstáculo sea suprimido. El gesto de construir historias del arte que discuten la pertinencia de un espacio de observación, como pueden serlo las historias transnacionales o globales, las historias que ponen en crisis la jerarquización de técnicas y medios o bien las que se orientan a los distintos sectores minorizados o subalternizados suelen admitir el universalismo entendido como matriz de la disciplina, toda vez que trabajen sin discutirlo sobre un esquema subyacente donde ha sido la Historia el dispositivo conceptual que tuvo a su cargo la configuración del Arte como materia universalizada y universalizable por un discurso. La copertenencia que existe entre los conceptos de Arte y de Historia del Arte marca el umbral de lo que se sobreentiende y más allá de lo cual el conocimiento del arte no puede ser nombrado: son los límites de su *ontología histórica*, en un sentido foucaultiano. Para que pueda suceder de otro modo sería necesario que el gesto crítico no se limite al sujeto u objeto visibilizado sino que alcance en cada oportunidad a una nueva justificación de la pertinencia de la historia del arte como régimen de producción de sujetos y objetos de conocimiento. Sin una problematización situada en cada caso del concepto de historia presente en la fórmula “historia del arte” resulta por lo menos improbable que los presupuestos racistas y patriarcales de la disciplina que se sitúan en el corazón de su universalismo puedan ser puestos realmente en crisis. En el mejor de los casos, lo que se produce es una adecuación a estándares de aceptabilidad de las ciencias sociales de un hábito narrativo que todavía responde en sus presupuestos retóricos al idealismo hegeliano. Como volvemos a señalar en el capítulo 3, el lugar que ocupa la palabra *historia* en el sintagma *historia del arte* es uno de los supuestos menos problematizados. En la idea de que el arte debe ser comprendido históricamente, tan propia del siglo XIX, subyace también una teoría del arte que tácitamente seguimos aceptando. Nada está más lejos de nuestra intención que sostener que el

arte no deba ser comprendido históricamente. De lo que se trata es de señalar que la valiosa incorporación a los relatos de sujetos y objetos marginalizados sin la correspondiente producción de un concepto de historia que acompañe esa incorporación continúa alimentando el poder contra el que se pretende luchar. De este modo, las formulaciones críticas sobre la disciplina pasan por alto el hecho de que para nombrar un ámbito de estudios conservamos un significante que remite a un concepto en el que ya no creemos.

Considerando el problema desde este punto de vista, la operación de las historias universales del arte solamente consiste en llevar a su punto más alto de transparencia la matriz universalista de la que participan en mayor o menor medida todas las prácticas de la disciplina. Repensar la relación de copertenencia entre los conceptos de Arte y de Historia del Arte, a contrapelo del hábito que la naturaliza debería ser una prioridad para cualquier investigación que se quiere crítica del universalismo como concepción de la historia del arte. Una investigación que tenga el deseo de inscribirse en el campo de la historia del arte y que pretenda renunciar a una concepción teleológica y universalista de la historia solamente puede ser consistente con ese objetivo si además argumenta el papel que cumple la relación esencial entre arte e historia en su investigación en ausencia del fundamento metafísico que constituía el idealismo alemán, es decir, en ausencia del suelo retórico del cual esa asociación extraía el sentido que la convertía en el fundamento de una disciplina. Puesto en otros términos, una investigación hoy tiene que volver a construir cada vez la relación entre el arte y su historicidad como un problema. El supuesto que vincula al arte con la historia, heredado con críticas puntuales y aisladas –como las formuladas por las filosofías de la vida *au tournant du siècle*– se transmite de otro modo como si la historia fuera una especie de continente inocuo donde cualquier práctica de investigación sobre arte encontraría a su objeto naturalmente¹⁵.

En cualquier caso, nuestra principal propuesta para discutir con la Historia no es elegir una alternativa a–histórica sino intensificar el tratamiento histórico de materiales a los que no siempre se reconoce su propia historicidad. Cuando las tempranas formulaciones del estructuralismo denunciaban a la Historia como el mito de Occidente, Jean-Paul Sartre ya podía responder que podía concederle validez a esa crítica sin que eso signifique negar las posibilidades críticas de la historia¹⁶. Lo que se pone en cuestión es siempre una forma de

¹⁵ Es probable, desde luego, que una inercia parecida se pueda encontrar en la historia de otras disciplinas humanísticas. Es decir: que hayan logrado reproducir sus instituciones conceptuales de manera exitosa cuando el marco de creencias que les daba fundamento ya se había desvanecido.

¹⁶ Vincent Descombes, *Lo mismo y lo otro: cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)* (trad. Elena Benarroch), Madrid, Cátedra, 1988.

comprender que impide ver otras, un tipo de causalidad que se ha vuelto hegemónico¹⁷, el oxímoron de una historia convertida en instrumento de reificación del tiempo¹⁸.

A finales del siglo XIX comienza una nueva etapa en el universalismo de la disciplina. Con el incipiente desarrollo de una cultura de masas en Europa y su consolidación en las primeras décadas del siglo XX, la historia del arte sufre transformaciones. Esos años, los mismos en los que alcanza su mayoría de edad científica y consigue situarse como referencia para las demás ciencias humanas¹⁹, son también los de una transformación en las condiciones de su relación con la técnica que le permite producir conocimiento. Siguiendo el estilo de las analogías que caracteriza a la crítica adorniana de las industrias culturales, podríamos postular que en la edad de la industria cultural hay un cierto *isomorfismo* entre el desarrollo de ésta y la escritura de la historia del arte. Si pensamos en la edición masiva de libros se advierte la relación histórica de solidaridad entre el dispositivo de clasificación de la historia del arte y la matriz de producción en serie de la industria cultural.

La historia de las categorías con las que la historia del arte produce sus objetos y clasifica el universo de lo sensible puede ser remontada hasta mucho antes de su propia existencia como formación discursiva. En el siglo XVII, el concepto de escuela ya funciona como un dispositivo clasificatorio en el relato de colecciones privadas y de historias²⁰. En el siglo XIX la ilusión biográfica que mantiene a la vida de artista en el lugar de unidad de análisis evidente por sí misma cristaliza un motivo cultural condensado a partir del culto renacentista del individuo –y transmitido a partir de entonces por la férrea tradición vasariana– en la producción serializada de monografías. Es a finales del mismo siglo que la *imagen* se convierte en una matriz conceptual decisiva, con la pléyade de historiadores visibilistas y formalistas. Las técnicas de reproducción

¹⁷ Aquella historia que se confunde con un relato mítico y que, para decirlo con Barthes, “hace rodar perpetuamente la causa y el efecto”. Cf. Roland Barthes, “La Sorcière”, en *Ensayos críticos* (trad. Carlos Pujol), Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 149-165; aquí, p. 150.

¹⁸ En un interesante artículo, Ernst van Alphen plantea que las genealogías de la historia del arte descansan en *repertorios cosificados*. Cf. Ernst Van Alphen, “¿Qué historia; la historia de quién; historia con qué propósito? Nociones de historia en historia del arte y en estudios de cultura visual”, *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 3 (2006), pp. 80-97; aquí p. 82.

¹⁹ A mediados de siglo XX, el filólogo Ernst Robert Curtius consideraba necesario manifestarse contra el uso abusivo de la historia del arte que habían hecho los estudios literarios. A su juicio, el excesivo entusiasmo despertado por la ciencia de las imágenes entre los estudiosos de la literatura los había llevado a perder toda noción de la diferencia que existe entre cuadros y libros. Curtius cerraba el primer capítulo de *Literatura europea y Edad Media latina* con la siguiente conclusión: “La posición de la historia del arte entre las ciencias del espíritu me parece necesitada de revisión” Cf. Ernst Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina: tomo I* (trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre), México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 35.

²⁰ Cf. Ingrid R. Vermeulen, *Picturing Art History: the Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

y proyección fotográfica son tan cruciales para la objetivación de la imagen como décadas antes lo había sido el desarrollo estatal de técnicas de administración del patrimonio escrito para el nacimiento de una historia del arte de signo filológico que convertía las fuentes primarias, a través de las prácticas de exhumación y edición, en el objeto discursivo central de la disciplina. La utilización de la categoría de *imagen* supone un constructo conceptual cuyo alto grado de abstracción con respecto de la realidad de los artefactos físicos se nos olvida con demasiada frecuencia. Según el investigador Vlad Ionescu, la abstracción intrínseca a la categoría de imagen solamente pudo ser naturalizada y recaer en la inmediatez de una realidad *evidente* una vez que el dispositivo fotográfico se consolidó como forma dominante de mediatización de las demás técnicas y medios artísticos en el discurso de la historia del arte, en un esquema de recepción que desde un punto de vista fenoménico se caracteriza por la desmaterialización del dispositivo²¹. Lo mismo sucede con el concepto de estilo. El efecto de homogeneidad entre objetos heterogéneos al que André Malraux refería al hablar de los *grandes estilos* surge, en la misma medida, de una desmaterialización producida por la fotografía y de la consecuente producción de nuevos objetos donde se escenifica esa pérdida de espesor objetual. La reproducción fotográfica, primero, y su *mise en livre* en los libros ilustrados, en un segundo momento, cristalizan el hábito de fijar afinidades estilísticas entre producciones dispares, separadas a veces por los siglos y la geografía. El aplanamiento de las diferencias que se opera a través de la fotografía le permite a los estilos trans-históricos atravesar un umbral más alto de naturalización²². Como consecuencia de esto último, estas operaciones técnicas también jugaron un papel importante en la aceptabilidad creciente de las tesis pendulares, la representación oscilatoria de un arte sometido a la fatalidad binaria de bascular entre dos grandes estilos, por citar otro modelo narrativo que se vuelve popular en el siglo xx²³.

El advenimiento de las industrias culturales permitirá que entidades discursivas como lo son las de *escuela, artista, imagen o estilo de época* –categorías que para entonces habían recorrido trayectorias dispares– puedan ser presentadas como *cosas* dotadas de límites tan naturales como los que rodean a un objeto existente en el mundo físico visible. La reificación

²¹ Vlad Ionescu, “The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer”, *Journal of Art Historiography*, núm. 8 (2013). Consultado en <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/ionescu.pdf>>.

²² Sobre el rol desempeñado por las técnicas de reproducción en la construcción de los *estilos* como objetos de la historia del arte, cf. Hal Foster, “The Archive without Museums”, *October*, vol. 77, (1996), pp. 97-119.

²³ James Elkins, *Stories of Art*, London–New York, Routledge, 2002.

de las categorías con las cuales la historia del arte administra el espacio de su discurso es el efecto de un tipo de repetición que las prácticas de producción editorial permiten poner en comparación con la *serialidad*, entendida como un efecto específico de la producción industrial. Al igual que los géneros, el dominio de lo verosímil presupone la repetición. Constituye, como le gustaba decir a la semiología en los años sesenta, un “efecto de corpus”²⁴, vale decir, el producto de lo que se repite hasta ser naturalizado. El reconocimiento social de las categorías de la historia del arte como entidades verosímiles tuvo condiciones materiales de posibilidad muy precisas. Los dispositivos de repetición serial que operaron en distintos niveles de la industria cultural desempeñaron en este sentido un papel decisivo. Un discurso no se vuelve eficaz, por así decirlo, en el aire: necesita un conjunto de tecnologías; requiere de la *pesada materialidad* de los objetos que, al mismo tiempo que multiplica la presencia de ese discurso, le da forma a su contenido²⁵. En la historia de la disciplina, esa hora de cristalización del discurso puede ser fijada, como dijimos, en el desarrollo editorial de comienzos de siglo xx. Al convertirse en las matrices conceptuales de objetos que tienen una existencia física, seriada y masiva, las categorías de la historia del arte se sustancializan. La *impresión* de las categorías produce un efecto de naturalización: con la masificación editorial del libro sobre arte los nombres de estilos, escuelas y artistas adquieren una nueva forma de existencia que se define por el efecto de evidencia inmediata que produce la proximidad de los objetos físicos en los cuales esas entidades estarían presentes. Un libro titulado *El Barroco* es una cosa: está *a la mano* en el estante de cualquier librería. En consecuencia, *El Barroco* existe de la misma forma en la que existen los objetos en el mundo físico. Es la hora de *inscripción* de las categorías²⁶.

En la primera posguerra europea la capacidad de agencia de la historia del arte como discurso público ya es un dato sensible. La instalación de una imagen de la historia del arte en el imaginario social es una prueba del éxito con el que la industria cultural se hizo cargo de los programas de alfabetización cultural francoalemanes del siglo XIX y su sustitución en la transmisión social de la cultura erudita. Algunos datos dispersos permiten dar cuenta del nexo que existe entre la transmisión de las fuentes escritas en el siglo XIX y la industria editorial del xx: la importancia extraordinaria que el historiador del arte Julius von Schlosser, reconocido

²⁴ Christian Metz, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en Roland Barthes *et al.*, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 17-30; aquí, p. 20.

²⁵ En esta formulación retomamos nociones planteadas por Michel Foucault. Cf. Michel Foucault, *El orden del discurso* (Trad. Alberto González Troyano), Barcelona, Tusquets, 1999.

²⁶ Entendemos por *inscripción* una fijación de significado en la que está comprometido el texto en tanto existencia material.

habitualmente como el último gran representante de la escuela de historiadores del arte de Viena, atribuía a la cultura escrita –volcada en una colosal bibliografía de fuentes para el estudio del arte– encontró una continuación inesperada en su discípulo Ludwig Goldscheider, que había estudiado con Schlosser en la capital austríaca: en 1923, Goldscheider fundó la casa Phaidon, una de las principales editoriales especializadas en historia del arte. El discípulo de Schlosser llevaba a un nuevo grado de especialización el ejemplo de los sellos editoriales fundados en las últimas décadas del siglo XIX que habían desarrollado un perfil orientado a las artes visuales. Los casos de Bruckmann –que ese mismo año de 1923 publicaba la sexta edición de un libro con un éxito comercial insospechado: los *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, de Wölfflin– o de Anton Schroll, en Viena, que había conseguido sostener su sello en pie con un catálogo aún más circunscripto a las artes visuales, mostraban la viabilidad económica de una editorial especializada en la disciplina. De Braun a Fratelli Fabbri, pasando por Albert Skira, las editoriales de libros sobre arte amasaron fortunas insospechadas. Aún así el indicador más claro de este proceso deberíamos buscarlo en la frecuencia con la cual el libro sobre arte fue adoptado como una estrategia comercial rentable por parte de editoriales más pequeñas y diversificadas en su oferta. Estas editoriales convirtieron al libro de tema artístico en un libro asequible e incluso en aquello que libreros y editores llaman a menudo *libro de batalla*. Al hacerlo, estas prácticas editoriales despegaron al libro sobre arte del modelo exclusivo del libro exquisito –de lo que para confusión de la Argentina francófila es llamado en francés *livre d'art*– e inclusive de la demanda de que el libro sobre arte sea necesariamente un libro *ilustrado*, requisito que ya estaba instalado a finales del siglo XIX.

Afirmar que esta transformación *sacó* a la historia del arte del museo o celebrar su presunta *democratización* sería suscribir a una tesis que adolece, de mínima, de una falta de especificidad. Es el tipo de peligros en el que se cae cuando se toman metáforas del discurso nativo como si se tratara de categorías analíticas. El imaginario de un museo que cabe en la palma de la mano y el mito democratizador coherente con esas representaciones fue un producto de las mismas empresas editoriales. Como veremos en el capítulo 6, la industria editorial construyó ese imaginario a través de un discurso publicitario que produjo sus propias formas de ensoñación y fantasía al servicio de la mercadotecnia. La nueva proyección del conocimiento sobre arte en los medios de masas construyó su efecto de novedad recurriendo a metáforas del museo que abrevaban en los supuestos más atávicos de la institución. Al mismo tiempo, ese proceso intervino en las condiciones sociales de reconocimiento de ese caso particular de la figura del erudito que constituye el historiador del arte. Los medios de masas *inventaron* al

historiador del arte para el gran público. Esa nueva *figurabilidad* del conocimiento especializado sobre arte a través de su personaje principal requirió la incorporación del historiador del arte en lo que Peter Berger y Thomas Luckmann llamarían una *tipología de expertos*, es decir, una guía de referencia sobre las figuras de especialista que existen en una sociedad y que orienta la relación del individuo común con el conocimiento socialmente acumulado²⁷. La legitimación de esa nueva figura de experto necesitaba una mistificación del conocimiento especializado que fue concurrente con ese proceso de despliegue figurativo.

Si no dudamos en asumir un punto de vista que podría ser caracterizado como *apocalíptico* es porque al mismo tiempo creemos que los modos de apropiación subjetiva logran sustraerse en una parte importante a la dinámica que describimos en el párrafo anterior. Las lógicas de apropiación entrañan una especificidad que impide tomarlas como un efecto de los medios de comunicación. Los apartados que siguen desarrollan nuestra propuesta para salir de la encerrona apocalíptica a través del rescate de la singularidad. Constituida desde su origen como cultura de mezcla y cultura traductora, mezcla de *Kennerchaft* y especulación filosófica; traducción de la filología al terreno de las imágenes o *filología de las cosas* —como resumió en una imagen sincrética Michel Espagne²⁸—, la fusión de saberes que nutrió a la historia del arte revela una vez más su potencia cuando se la constituye como una estrategia transdisciplinaria desde la que se vuelve posible observar la historia de la disciplina.

1.2. El estudio de los textos en perspectiva histórico-cultural

En las últimas décadas es posible observar la emergencia de objetos característicamente cualitativos en la historia del libro, una especialidad en la que tradicionalmente el tratamiento cuantitativo o por lo menos masivo de series documentales había ocupado un lugar central. Resulta pertinente señalar la sincronía que existe entre esta transformación y las renovaciones teóricas y temáticas que se produjeron paralelamente en los estudios de filología y crítica textual. Confinados durante mucho tiempo al estudio de productos textuales anteriores al siglo xx, estos enfoques tienen todavía hoy en Argentina un lugar minoritario como perspectiva para el estudio de textos producidos en fecha más reciente. En lo que respecta a estos últimos, los enfoques de la teoría literaria o el análisis del discurso siguen teniendo una presencia mayor de la que tienen los enfoques ecdóticos, filológicos o histórico-culturales—; sin embargo se

²⁷ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (trad. Silvia Zuleta), Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 112.

²⁸ Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel: l'itinéraire d'Anton Springer*, París, Belin, 2009.

aprecia un cambio de tendencia sensible en la dirección contraria. La convergencia de estas dos mutaciones despejó el campo de posibilidad para un diálogo entre saberes de tradición dispar, congregados en primer lugar ante la pregunta por la materialidad de los soportes por los que son transportados los textos. Desde perspectivas como la *analytical bibliography* anglosajona, la *histoire du livre* francesa y a partir de la consolidación de un campo de estudios sobre la cultura escrita entre Francia e Italia, el soporte del texto se es constituido en un evento que demanda ser comprendido en una triple condición. La materialidad del texto debe ser captada en su *inmanencia* como superficie de inscripción, en la *heterogeneidad* de las huellas que aloja y en la *contingencia* de las relaciones que la anudan con el mundo histórico.

El tratamiento masivo de las fuentes sigue siendo un procedimiento necesario: estudiar los circuitos a través de los cuales los libros *hacen* la historia –y no solo la forma en las cuales la *representan*– requiere analizar las condiciones en las cuales esos objetos circulan como bienes de consumo. Pide preguntarnos por los segmentos de mercado a los que se dirigen los editores y por los trayectos de distribución del libro, que Robert Escarpit ya convocaba a cartografiar desde un punto de vista sociológico en los años sesenta²⁹. Sin embargo, estudiar la manera en la cual los libros hacen historia supone también una operación cualitativa que se desarrolla en dos movimientos. En primer lugar, se trata de poner temporalmente en suspenso la superficie del libro como espacio de representación (en nuestro caso, como espacio de representación de la historia del arte) para comprender la medida en la que su vida social como artefacto de la cultura material se encuentra atravesada por procesos que desbordan tanto los discursos transportados por esos objetos, como la ubicación que los discursos sociales le asignan a ese objeto (a través de publicidades, reseñas y clasificaciones bibliotecológicas). En una etapa posterior, con la información recolectada al poner entre paréntesis la dimensión representacional del objeto impreso, es posible volver sobre esa representación que se puso entre paréntesis. Así es posible dimensionar las interacciones entre dos momentos analíticos. Hacer historia del libro desde un punto de vista que no sea solamente sociológico implica suspender el plano de la representación pero no para desechar su interés epistémico, sino para recobrarlo después, desde otro lugar: se trata solamente de diferir el momento de su emergencia en la investigación.

Desde luego, este espacio de indagaciones habilita otros puntos de vista para narrar la historia de las prácticas de saber y, en particular, los procesos de consolidación de las ciencias humanas en la sociedad de masas. François Dosse subrayó el interés heurístico que puede tener una historia de los soportes materiales de las prácticas culturales en el ámbito de la historia

²⁹ Robert Escarpit, *La revolución del libro*, Madrid, Alianza / Unesco, 1968.

intelectual³⁰. Entre las operaciones de análisis que implica asumir este punto de vista, el estudio de las interacciones entre la materialidad del libro y la de otros objetos escritos en el marco del trabajo intelectual permite observar los sentidos asignados al libro; los tránsitos y las transposiciones entre el libro y otros dispositivos, como las fichas, los manuscritos y las colecciones de diapositivas. Otra de las dimensiones de la historia del libro que puede informar positivamente a la historia de las ciencias humanas es la que consiste en observar a la producción del libro en el marco de una red de actores y de prácticas que exceden al autor (directores de colección, imprenteros, diagramadores, entre otros) así como a las estrategias de difusión de una obra impresa y los mecanismos de su asimilación por distintos tipos de bibliotecas, para mencionar solamente algunos de los ejemplos referidos en el conocido artículo de Robert Darnton sobre el método en la historia del libro³¹. Estas observaciones resultan especialmente pertinentes al estudiar la historia de una disciplina como la historia del arte, que funda sus figuras del saber en la imagen y en la materialidad.

Los dispositivos del discurso jurídico, literario y estético que regulan las formas de relación con los textos en una sociedad también tienen pertinencia explicativa en relación con los objetivos de nuestro trabajo. En distintos puntos de su obra, Roger Chartier destacó el aporte de Michel Foucault a los estudios sobre cultura escrita al interrogar el papel que juegan tres de estos dispositivos: el *autor*, el *comentario* y la *obra*³². Prestar atención a esta escala de análisis, a la que podríamos caracterizar como estructural, no tiene por qué ser incompatible con el interés por el detalle, entendido como la escala de observación atendida por los saberes tradicionales de la bibliografía analítica y la filología. Desde nuestro punto de vista, lo productivo es observar las interacciones entre las formas de coerción –de las que son un ejemplo los géneros discursivos y editoriales considerados como dispositivos de clasificación que instalan un horizonte de previsibilidad– y las huellas concretas dejadas por las apropiaciones de los lectores, vinculadas con una singularidad irreductible que transgrede esas expectativas.

Dentro de las distintas orientaciones que pueden asumir los estudios históricos sobre el libro y la cultura escrita, la historia de la edición es probablemente la perspectiva más extendida: en particular, en lo que concierne a la Argentina en el siglo XX. En este lugar no haremos una reseña de los extraordinarios desarrollos que conoció esta especialidad en la Argentina en

³⁰ Cf. François Dosse, *La marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual* (Trad. Rafael F. Tomas), Valencia, Universitat de Valencia, 2007.

³¹ Robert Darnton, “¿Qué es la historia del libro?”, *Prismas*, vol. 12, núm. 12 (2008), pp. 135-155. Consultado en <https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/1950/Prismas12_argumentos_01.pdf>.

³² Roger Chartier, *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin* (trad. Horacio Pons), Buenos Aires, Manantial, 2000.

los últimos años. Nos limitaremos a remarcar algunas dimensiones de análisis que resultan especialmente significativas para nuestros propósitos de investigación. En primer lugar, la centralidad de la colección como dispositivo de la producción editorial –algo que se verifica especialmente a partir de los años 40–. Marina Garone Gravier y María Eugenia Costa han señalado la necesidad de incorporar al abordaje de la colección editorial no solo los aspectos materiales y económicos sino también su lugar como matriz en la producción de sentidos³³. Si bien en nuestro trabajo, la idea de colección no es problematizada en relación con el fenómeno de la colección editorial sino con los dispositivos de significación del libro en general, la propuesta de las investigadoras resulta muy inspiradora para pensar ciertas dimensiones culturales y semióticas del objeto libro que no siempre son atendidas en la historiografía de la edición. Al igual que en el catálogo editorial, la cubierta y la portada son lugares donde se negocian sentidos y en los que se diseñan modos y grados de visibilidad de las distintas instancias que intervienen en la confección del libro y en su autoría. La consideración de estos espacios gráficos como lugares donde ciertos sentidos son jerarquizados por sobre otros y donde se estabilizan formas de relación con los objetos impresos es otro tópico abordado en la literatura especializada que recuperamos en distintos momentos de la tesis. En lo que respecta a la edición de libros sobre arte, nos parece importante subrayar la diferencia de este último universo con el libro ilustrado y con el *libro de arte* entendido como objeto de lujo. Es justamente esta diferencia con productos que requieren una excepcional calidad gráfica lo que explica que no hayan sido solamente las grandes editoriales especializadas en la temática las que produjeron libros sobre arte en Argentina, y que, a mediados de los años 40, el mercado del libro sobre artes visuales haya podido constituirse como un espacio en el que pequeñas editoriales intentaran hacerse un lugar. Lo hicieron en ediciones que a veces no tenían imágenes y que incluso podían no tener nada de *artísticas* para el canon de las llamadas artes del libro. Tendremos oportunidad de aproximarnos a este problema en el capítulo 4 de esta tesis, en particular al estudiar la *Historia popular del arte* publicada por la editorial Calomino en 1947.

1.3. Historia del libro, genética textual, historia de la lectura

Los estudios de crítica genética o genética textual constituyen un modo de lectura surgido en el ámbito específico de los estudios literarios pero con una fuerte proyección

³³ Cf. María Eugenia Costa y Marina Garone Gravier, “Reflexiones sobre la noción de catálogo y colección editorial: dispositivos y estrategias para la producción de sentidos en el mundo del libro”, *Palabra Clave*, vol. 9, núm. 2 (2020). Consultado en < <https://doi.org/10.24215/18539912e082> >.

transdisciplinar. Se trata de una perspectiva que aporta herramientas para pensar los procesos creativos en su propia temporalidad, a partir de las relaciones entre lo publicado y lo no publicado; las formas de pasaje, de transformación y de censura que tienen lugar entre un texto y los testimonios de su historia genética que son establecidos como su *pre-texto* y finalmente a partir de los distintos *estados* de un texto publicado representados por sus diferentes ediciones³⁴. Del mismo modo, la delimitación de un conjunto de escritos y de imágenes que precede a la publicación de un libro nos permite pensar en esos materiales como una serie de acontecimientos dotados de su propia temporalidad. De esa forma, es posible observar los futuros no advenidos, las tentativas inviables y desechadas y la reescritura de avatares pasados. Al estudiar las historias del arte desde este aparato metodológico, el efecto de sentido que se busca producir es el de una *puesta en perspectiva*: abordar el gesto dilatado e idealista de un relato totalizador desde el tiempo que circunscribe en una escala diferente la microhistoria de sus inscripciones materiales. Ese tiempo-otro debe ser acotado con la precisión suficiente para sacar a la luz la discrepancia entre la historia material del texto y la representación que la propia obra hace sobre su origen; la alteridad entre el comienzo del texto y el origen de la obra. Esta forma de mirar se condice con el supuesto teórico que repara en la naturaleza *anacrónica* de la escritura³⁵.

En el dominio de la historia social, el historiador Philippe Artières propuso la categoría de *sujetos de escritura* para abordar la historia social de la escritura con instrumentos metodológicos de la crítica genética³⁶. Una de las operaciones que permiten abordar ese sujeto, y que desplegamos en capítulos subsiguientes, consiste en la construcción de un archivo de escritor³⁷. Se trata de un artefacto metodológico que nos permite pensar el carácter endógeno de una realidad, que de este modo aparece en la forma concreta en la cual es incorporada por el

³⁴ Cf. Almuth Grésillon, “Glosario de crítica genética” (trad. Aurore Baltasar), en *Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, París, CRLA-Archivos, 2005, pp. 289–297; Élide Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales: introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001.

³⁵ Muchas de las ideas que aparecen formuladas en este subcapítulo y en el capítulo 4 de la tesis tuvieron como condición de posibilidad los valiosos aportes de la Dra. Graciela Goldchluk así como la discusión sobre mis avances de investigación y los de otros investigadores en los seminarios “Archivos y manuscritos latinoamericanos. Leer. Transcribir. Editar” y “Los tiempos del archivo. Seminario de investigación en Filología y crítica genética”. Al respecto, *cf.*, más adelante, nota al pie núm. 46.

³⁶ Philippe Artières propone un diálogo entre crítica genética e historia social de la escritura. Según Artières, el estudio de los manuscritos y de otros escritos fuera del libro interesan al historiador social en la medida en la que informan sobre las condiciones de emergencia de las prácticas discursivas. Es una historia de los soportes y las técnicas de escritura. Artières inscribe también dentro de la crítica genética la posibilidad de recuperar la historicidad de ciertas prácticas escriturales como las formas de tomar notas (*prise de notes*), fundamentales para el trabajo erudito de los historiadores del arte. Cf. Philippe Artières, “Pour une histoire sociale de l’écriture. Histoire et génétique textuelle”, en *Genesis*, núm. 30 (2010), pp. 185-189.

³⁷ La categoría *archivo de escritor* fue planteada por Monica Pené en el libro que compiló junto a Graciela Goldchluk en el año 2013. Cf. Graciela Goldchluk y Monica Pené (comps.), *Palabras de archivo*, Santa Fe, UNL, 2013.

sujeto y no como exterior a él³⁸. Tanto en la historia de la literatura como en la de las ciencias humanas, los hábitos de escritura y publicación que las editoriales promueven o interdicen producen sujetos de escritura. Estos dispositivos deben ser considerados en el horizonte de determinadas prácticas. Sin embargo, en consideración de lo que dijimos previamente, las prácticas del sujeto escriturario nunca pueden ser *identificadas* sin resto con los dispositivos de la industria editorial. Cuando la historia de las determinaciones globales de la cultura escrita avanza demasiado en el borramiento del sujeto la genética textual interviene en el alegato por su singularidad.

Las sugerencias de François Dosse con respecto a la biografía intelectual también son pasibles de ser puestas en diálogo con la mirada micro-histórica y genético-textual sobre el sujeto escriturario. Por este último no entendemos una instancia lógica que se postula a partir del texto (no es el sujeto de la enunciación), sino un cuerpo real cuya práctica deja huellas en la escritura. La biografía de un pensador, señala F. Dosse, implica comprender “la unidad del gesto que es suyo”³⁹. Exhumar en los textos la singularidad de los gestos que se reiteran: marcas apenas perceptibles cuya unidad se revela para el investigador, a través de la familiaridad con las huellas dejadas por una vida. Nos permitimos aclararlo con un ejemplo concreto tomado de los trabajos de Romero Brest como historiador del arte en los años cuarenta. En este corpus un *gesto* es el alejamiento permanente de lo publicado con respecto a las expectativas previas. La escritura no deja de poner en escena esa distancia. En *La pintura brasileña contemporánea*, el crítico lamenta, por ejemplo, no haber estudiado como hubiera debido para escribir esa obra. En el *Pueyrredón* que escribe para Losada, el gesto se repite: “No es este el estudio exhaustivo que la obra de Prilidiano Pueyrredón merece”; para realizarlo, continúa, hubiera “necesitado disponer de ese tiempo que se deja estar amorosamente cuando se desempolvan papeles viejos en archivos y bibliotecas”⁴⁰. No se trata de reducir la insistencia de ese gesto a su dimensión retórica (no puede ser considerado como una simple *captatio benevolentiae*), de tomarlo como la internalización de otro código cultural o la expresión de una psicología. Se trata de asumir todas esas causas como dimensiones comprendidas en la complejidad de la relación que el sujeto existente establece con la escritura.

En los estudios de literatura está institucionalizado el uso del término *biblioteca* con la acepción aproximada de conjunto de referencias literarias movilizadas por la obra de autor, vale decir, una *enciclopedia* que puede ser reconstruida a través de marcas presentes en los textos. A esa figura inmaterial de la biblioteca se opone la que estarían dispuestas a reconocerlas investigaciones que estudian la historia del libro y de la lectura: el conjunto de libros entendido en su materialidad física, histórica y técnica. En la obra de Roger Chartier la *biblioteca* es

construida como un campo problemático que no se identifica plenamente con una noción ni con la otra. En muchos de sus trabajos el foco está puesto en los lugares donde la doble valencia de la palabra produce figuras de crisis, puntos de contacto y de disyunción. Es de las tensiones productivas entre representaciones y prácticas que surgen en esos *loci* donde radica la productividad de su análisis⁴¹.

El ámbito de problemas abarcado por la historia de la lectura incluye de manera central el de la biblioteca, pero lo desborda. A caballo entre las técnicas de comercialización y la construcción de lectores, el estudio de los imaginarios publicitarios en los avisos comerciales de libros ofrece una vía para acceder a los deseos inoculados en el lector, las figuraciones de su práctica y las atribuciones de sentido a su cuerpo. Esas representaciones no pueden ser *identificadas* con las prácticas históricas de lectura, pero sí tomadas como intentos de modelizarla a los que cabe atribuir una eficacia más o menos probable. En nuestro caso introducimos esta perspectiva a partir de observaciones sobre distintas formas de leer y distintas formas de apropiación de los objetos escritos que desbordan lo que en un sentido estricto puede ser definido como lectura. Los testimonios de las formas en las cuales los lectores atribuyen sentido a los textos representan siempre un problema: en nuestro caso privilegiamos el estudio de subrayados y de huellas manuscritas en los márgenes de ejemplares. Fuentes como recomendaciones para bibliotecarios y listas de los *libros más pedidos* nos permitieron construir otras escenas de lectura. También hemos retenido para nuestro análisis la diferenciación entre lecturas doctas y lecturas populares, propuesta por Chartier en distintos lugares de su obra, y la imagen de la lectura como *práctica ordinaria*, que el autor recupera de Michel de Certeau. Esta última noción plantea la pertenencia de la lectura a la cotidianidad, un ámbito de experiencia en el que prácticas, creencias y formas de racionalidad heterogéneas se encuentran contenidas de forma indiferenciada y atraviesan por igual la relación con lo escrito. En estos movimientos

⁴¹ Nos parece importante aclararlo: es frecuente que en los estudios artísticos y literarios la perspectiva de este investigador se presente algo esquemáticamente vinculada a los estudios sobre la materialidad del soporte. En realidad, esa caracterización es injusta tanto con el historiador como con las enormes tradiciones que lo precedieron en la crítica textual, la historia del libro, la bibliografía y la epigrafía. Que la originalidad de Chartier se identifique en nuestro medio con su interés por la “materialidad” es un efecto de lectura que solo puede explicarse si tenemos en cuenta su recepción por una crítica literaria de tradición fuertemente teórica como lo es la argentina. La preocupación que gobierna gran parte del trabajo de Chartier no es la materialidad del soporte por sí misma sino la interacción de esta con representaciones y prácticas. Es por esto –y desde luego por muchos otros factores– que tantos estudiosos del mundo de lo simbólico encuentran un interlocutor sugestivo en este historiador.

metodológicos encontramos tácticas posibles para observar la inestabilidad en el sentido de un objeto que se postula a si mismo como sede de lo universal: el papel de las contingencias en el modo de relación con ese artefacto y el de las regularidades que tienen lugar por fuera de las expectativas presupuestas en el contenido representacional de los libros. Introducida en esta tesis como una táctica para problematizar la universalidad, la lectura es tomada como una puerta alternativa que se abre hacia la potencia de lo menor y de lo apenas perceptible.

1.4. Archivo, corpus y colección: distinciones analíticas

Un propósito al que pretende contribuir esta investigación consiste en dar lugar a la posibilidad de un extrañamiento frente al hecho de que determinados tipos de libros puedan hablar acerca de una multitud de entidades diversas sin que esa heterogeneidad sea un dato transparente para el lector; que los lectores puedan tomar a esas entidades bajo el aspecto de su unidad y que puedan hacerlo como si aquello que las unifica no fuera una operación producida en el espacio del libro donde se las reúne sino un dato inscripto en su propia naturaleza. En apretado resumen, esa sería la minuta del contrato de lectura planteado por una historia universal del arte.

Una investigación como la que propone esta tesis no puede tratar al pasar el problema de los principios por los cuales se encuentra ella misma autorizada a reunir lo que se encuentra disperso: es la pregunta por el estatuto y el modo de consistencia de lo que habitualmente se llama *corpus*. A lo largo de la tesis el objeto de estudio que construimos asume diferentes estatutos metodológicos. En distintos momentos de su desarrollo, es tratado como un archivo, un corpus y una colección. Nos interesa retener esa distinción analítica como un dispositivo conceptual móvil que permite intervenir en distintos momentos de la tesis, sobre distintos momentos de los materiales. *Colección, corpus y archivo* pueden designar diferentes *modos de reunión* y también diferentes *estatutos de lectura* de un mismo conjunto.

La mirada del archivo resulta constitutiva de esta tesis en distintos niveles de su metodología. El *corpus* mismo de esta tesis pretende estar construido con la consistencia de un *archivo* y no con la actividad selectiva de una *colección*. Su punto de partida es el establecimiento de un principio de consignación –historias del arte universales escritas y editadas en Argentina–. Una vez que se establece también un segmento espacial y cronológico, son incluidas en él *todas* las ocurrencias de esa ley de consignación en un territorio temporo–espacial delimitado. La lista de las publicaciones que surge con ese procedimiento no emana de un principio exterior trascendente: no está dictada por la voluntad de un investigador que se dispone a seleccionar libremente los materiales de acuerdo con un juicio de representatividad,

sino que, por el contrario, se dispone a agotar lo que marca una ley establecida como principio de inclusión. El corpus emanado por la aplicación de esa ley es un archivo que surge por la aplicación de una técnica de consignación sobre un dominio concreto. La delimitación de ese archivo aspira a atenuar asintóticamente lo que la formación de corpus tiene de *representación*; noción que, siguiendo a Gilles Deleuze, vinculamos con una introducción de lo trascendente y lo judicativo en el dominio empírico, con el imperio de lo Mismo⁴². Por consiguiente, aspira a suspender en este punto la subjetividad proyectiva del investigador. La política de construir el corpus como un archivo supone aceptar que es posible la existencia de una totalidad en otro plano que no sea el imaginario. Desde nuestra perspectiva teórica esta aceptación solamente puede tener el estatuto de una instancia operativa y provisoria; la totalidad del archivo, por consiguiente, tiene la condición de una ficción heurística que nos permite avanzar. En la medida en la que le pide al investigador resignar una parte de su actividad selectiva ese suplemento de totalidad es una táctica desplegada para posibilitar la emergencia de lo contingente y lo heterogéneo; del susurro, por así decir, de la diferencia que no llega a ser audible como representación. En la línea desarrollada por Graciela Goldchluk, el archivo es entendido como una política de lectura⁴³. Lo que para nosotros significa que su potencia paradójica consiste también en *suspender* la lectura en todo aquello que esta tiene de actividad proyectiva. De ese modo el archivo nos ubica al acecho del acontecimiento, es decir, de lo imprevisible, de lo que el archivo trae consigo sin que pueda ser postulado como un dato contenido previamente en las expectativas del investigador.

A partir de la *archifilología* de Raúl Antelo, la investigadora María Eugenia Rasic ha pensado el archivo como el espacio donde se producen encuentros entre lo dispar⁴⁴ y como el lugar de una lectura *disparatada*, en tanto que sigue lo que se dispara de forma imprevisible de una cosa a la otra en el tiempo de la lectura. Como sostiene el mismo Antelo en otro lugar, la lectura del archivo instaura un “régimen centrífugo de evocaciones”⁴⁵, un dispositivo anamnésico en el cual el recuerdo de otros textos no deja de sobrevenir durante la lectura⁴⁶. Es

⁴² En el capítulo 2 de esta tesis se profundiza sobre los aportes de Gilles Deleuze para nuestra propuesta de lectura.

⁴³ Graciela Goldchluk, “El archivo como política necesaria de lectura”, ponencia presentada en el Colóquio Internacional Tradução, Arquivos e Políticas, 16 y 17 de octubre de 2017, Niterói, Brasil. Consultado en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/112312>>.

⁴⁴ María Eugenia Rasic, *La poesía de Arturo Carrera: un archivo en obra* (tesis de doctorado), La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2018.

⁴⁵ Raúl Antelo, “La potencialidad del archivo”. Traducción de Delfina Cabrera, mimeo, 2015, s. p.

⁴⁶ Algunas de las reflexiones sobre la noción de archivo que recorren este texto fueron discutidas en los seminarios “Archivos y manuscritos latinoamericanos: Leer. Transcribir. Editar” dictado por Fernando Colla, Juan Antonio

una reserva de diferencia y una nueva forma de inmanencia. Como en el rizoma de Deleuze y Guattari, en el archivo *en principio* todo puede ser conectado, pero para que *todo* no sea un libre juego del azar y la ideología, ese todo debe ser el resultado de una ley que está en el origen del archivo y que lo conecta con la singularidad de algo real y existente.

La forma de aparición de la historicidad en el archivo no está entonces única ni prioritariamente asociada con la fidelidad preliminar a un principio cronológico, sino que se encuentra en la contextualización de una huella en el contexto de otras que remiten a lo mismo de lo que aquella otra también es huella. En esta forma de coloquio entre lo disperso, lo anacrónico y lo histórico son palabras que designan la misma realidad: la historicidad de la lectura radica en su anacronismo; es anacrónica *qua* histórica. Leer históricamente las huellas supone desplazar a la cronología como dispositivo de lectura naturalizado y asumir a las huellas en su inmanencia, en su condición centrífuga y, dicho con Antelo y Rasic, *disparatada*. Se trata de aproximarnos al tiempo que les es propio: una historicidad hecha de latencias y desplazamientos, de afloraciones a destiempo.

El lugar donde se puede observar esta dinámica es el archivo de escritor. Este es el segundo modo de aparición de una noción de archivo en esta tesis. Tal como dijimos, el primer modo de aparición se encontraba implícito en el modo de construcción de lo que en la investigación académica suele ser llamado corpus. Hemos dicho que, en lo que concierne a ese punto, el uso del término no nos parece el más pertinente por las asociaciones que discutiremos inmediatamente. Los libros analizados en la segunda parte de la tesis integran un conjunto que no es construido por un principio antológico de selección sino como el *archivo de una práctica* que recupera *todas* sus ocurrencias. A su vez, cada uno de los títulos que integran ese archivo deriva en un segundo archivo construido para explicar la génesis de cada libro. Cada uno de esos universos constituye un *archivo de escritor*. Aquí, la ley de consignación es el nombre de autor: a partir de su establecimiento hemos delimitado un archivo que incluye, en los casos en que los hay, los archivos institucionalizados, pero que los excede para incluir la totalidad de los documentos accesibles, tanto éditos como inéditos, en los que aparece la rúbrica autoral.

Contra lo que puede sostener un prejuicio generalizado –pero afortunadamente en declive– el archivo personal de un escritor o de un artista leído en la complejidad que le es inherente no permite confirmar al autor como origen mítico del sentido. Es solamente la lectura

Ennis y Graciela Goldchluk y “Los tiempos del archivo. Seminario de investigación en Filología y crítica genética”, dictado por Graciela Goldchluk, Juan Ennis y Adriana Bocchino, a los que asistimos en el año 2015 y 2016, respectivamente. En la base de estas discusiones hay una lectura de la noción de archivo planteada por Jacques Derrida en el libro *Mal de archivo*. Cf. Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

canónica del autor –la lectura que para monumentalizarlo busca lo *representativo* de su obra– la que restituye el sujeto de la escritura a su figuración mítica como autor: una lectura que excluye lo que no se ajusta al principio de coherencia que el mito demanda. Por el contrario, el archivo despliega una idea plural, no esencialista, de sujeto. En el archivo nos enfrentamos a una singularidad irreductible, a la zona de contornos irregulares que define la inmanencia de una vida, y lo hacemos a través de un espacio dominado por las prácticas de apropiación, por las voces de los otros que llegan y que se inscriben en ella de modo singular. Lo singular no supone necesariamente lo individual: al producir la lectura de un archivo personal como espacio subjetivo aceptamos una cierta noción impersonal del sujeto. Algo más parecido a una *singularidad preindividual*, para tomar un concepto de Deleuze y Guattari que, si bien no podría ser homologado con ningún concepto desujeto, resulta operativa para pensar la relación entre sujeto y archivo.

Aún cuando no existan fondos de archivo formalizados con ese nombre en una institución ni *papeles* del escritor en algún otro lugar, hacer un *archivo de escritor* es posible a partir de textos publicados. El perímetro de ese archivo estará dado por la aparición de un nombre propio: todo lo que responda a ese nombre es ingresado al archivo. Entendemos por archivo la totalidad de una producción escrita. Lo que emerge de ese modo no es el sujeto archivado por una institución sino la vida impersonal archivada por un nombre propio. El archivo que se construye de esa forma permite ver la multiplicidad de las identidades que coexisten en un nombre, la forma en la que se levantan y se desmontan y la insistencia con la que regresan al mismo lugar. El archivo construido de ese modo sirve para reconocer la especificidad de una mezcla, lo irreductiblemente heterogéneo que habita en un nombre propio.

El presupuesto teórico que formulamos más arriba con respecto a las cronologías no implica en absoluto que desecharlas tenga que transformarse en un nuevo imperativo de la investigación. La cronología es una clave de lectura válida: la usamos para explicar el proceso de escritura de las historias. Pero al pensar la historia cronológica de una escritura no imaginamos al autor como una conciencia presente en el acaecer sucesivo de cada una de las huellas que deja, sino como a un dispositivo cuyo funcionamiento solamente se puede observar cuando el relato del *autor* se confronta con la cronología de las huellas dejadas por el *escritor*. Y es solamente cuando no hay un autor tutelar que sobrecarga a las huellas con una imputación de causalidad o de origen que esas huellas cobran algún interés para el investigador. Cuando el caso es este último la cronología no puede ser identificada con ese historicismo que nos enseñó a desmontar Walter Benjamin. Por el contrario, cuando la cronología es utilizada en una escala

microhistórica, para desmontar un objeto que propone a su vez la suya en términos absolutos y abstractos, la *pequeña* cronología puede ser el cepillo a contrapelo de la historia. Cronologías de lo ínfimo que solo permite el archivo y que desautorizan al autor, que permiten descubrir al sujeto en las restricciones históricas de su práctica, y en el juego a menudo impersonal de las memorias que cohabitan en ella.

Volvamos, ahora, sobre la noción de *corpus*. Tan divulgada como vaciada, por lo general, de un espesor de sentido específico en la investigación académica, la palabra *corpus*, a la que el giro lingüístico contribuyó a grabar de manera indeleble en los estudios culturales y artísticos, tiene en realidad su propia tradición en las prácticas de la historiografía del arte. A diferencia de lo que sucede en la investigación actual, los conjuntos de la historia del arte reunidos bajo el título de *corpus* no estuvieron basados en la operación de establecer como muestra observable de un fenómeno una colección de casos representativos, sino en lo que podríamos llamar una *representación orgánica del archivo*.

Las experiencias editoriales de la historia del arte erudita en el siglo XX le dieron el nombre de *corpus* a los proyectos en los cuales la puesta en libro supone el montaje de restos dispersos para conformar una totalidad. En proyectos como el *Corpus vasorum antiquorum* (1919-2005) o el *Corpus vitrearum Medii Aevi* (iniciado en 1952), estimulados en cierto punto por la experiencia de un mundo fragilizado por el temor de la destrucción inminente, la historia del arte funda su poder al poner en un solo lugar —el libro— lo que encuentra desperdigado y expuesto a la pérdida, volviendo patente la relación entre el corpus y la constitución de materiales disímiles en *cuerpo* de libro. Al igual que en los catálogos razonados de artista — como el *Corpus Rubenianum* que aborda la obra de Rubens desde 1968— la *mise en livre* de las reproducciones se convierte en una operación cultural que conjura la dispersión de las obras en el espacio. La ambición de totalidad del corpus, visible especialmente en estos *corpora*, es la respuesta a una falta: un mecanismo compensatorio del carácter fragmentario, discontinuo e irremediablemente dañado de los materiales con los cuales se pretende totalizar el pasado histórico. En estos archivos de la disciplina la ley que está en el origen de todo archivo se expresa de forma directa en las consecuencias legales que la emisión de estos discursos trae aparejada sobre el patrimonio. Cada uno de esos corpus es un *corpus iuris*.

Pero hay otro tipo de corpus en la historia del arte que no se deriva de un archivo sino de una colección. El imaginario del *libro-raíz* —que comentaremos en el capítulo 2, y del que no escapa la estructura de esta misma tesis— es solidario con la pretensión disciplinar de conseguir la unidad a través de la imagen del corpus orgánico. Los dispositivos del libro

consolidan la naturalización de la unidad de montaje como una unidad orgánica. La retórica organicista que habla de nacimiento, evolución, florecimiento y muerte contribuye con el mismo propósito. La unidad de ese corpus orgánico es el producto de una cohesión interna que se vuelve más rígida frente al peligro que constituye el regreso a un estado anterior de cuerpo fragmentado, un amasijo ilegible de restos⁴⁷, una colección de *disjecta membra*. Para tener un ejemplo de esto último no es necesario remontarnos hasta la figura de Vasari, a la cual se acostumbra asociar la retórica organicista. El traductor de las *Vidas* de Vasari en el Río de la Plata, Julio Eduardo Payró, graficaba todavía en 1948, el estado horrible en el que había hallado al cuerpo del arte español al visitar una muestra de intención panorámica:

Decapitado el arte español –sin su gran cabeza imaginativa y creadora–, extirpados muchos músculos, vísceras, nervios, glándulas vitales, quedó tendido en el Museo su enorme cuerpo yerto; mucho pellejo –superficie lustrosa aún, sin vida propia– algunos huesos, pocos restos de sustancia; aquí y allá, un órgano menor, intacto⁴⁸.

El pasaje citado alcanza para mostrar la intensidad y eficacia con la que insiste la imagen del corpus en la historiografía del arte. Este corpus espeluznante –pero con independencia de esta condición– no es la imagen orgánica de un archivo sino la de una *colección*. Es de ella de la que toma el principio de lo *arbitrario*.⁴⁹ A diferencia del archivo, cuya necesidad nos enfrenta a cada paso con la contingencia de los materiales, la colección exige suspender la conciencia de que la historia nunca trabaja con otra cosa que con *restos*. Antes que la remisión anamnésica de un punto al otro, el movimiento de la colección suspende la historicidad de lo que incluye para tratar a lo diferente con las categorías de lo igual. Mientras que el espacio del archivo es un ámbito de derivas hacia lo a-significante, la colección está en la representación como en su propio medio.

En el contexto de la obra de Walter Benjamin, hay una figura retórica estrechamente ligada a la colección: es la alegoría. Una configuración en la cual –como en la mirada del melancólico– todo se convierte en naturaleza muerta⁵⁰. Vista de este modo, la dinámica de la colección es sustractiva: para producir una nueva significación de conjunto debe retirar

⁴⁷ Sobre la imagen del “amasijo de restos”, cf. la nota al pie núm. 4.

⁴⁸ Julio Payró, “Exposición de arte español contemporáneo”, *Sur*, año XVII, enero de 1948, p. 120.

⁴⁹ “El nacimiento de la historia del arte reposa sobre la constitución arbitraria de un corpus a partir del cual la historia puede ser escrita”. Roland Recht *apud* Camille Pageard, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art* (tesis de doctorado), Rennes, Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne, 2011, p. 10. La traducción es propia.

⁵⁰ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (ed. Rolf Tiedemann), Madrid, Akal, 2005.

previamente a los materiales que coloca juntos no solo de su sentido primitivo sino también de sus conexiones con el mundo de la vida. Entendida de este modo, como una modalidad afectiva de las cosas ante la mirada del sujeto que las colecciona, esta figura supone la disociación del objeto coleccionado con todo aquello que alguna vez tuvo vida. En el pasaje que citamos pareciera que por un instante el *corpus* se muestra des-compuesto: como si el velo imaginario que lo constituye no llegara a cubrir lo real de la colección. Aunque la colección siempre puede ser pensada en su valencia de violencia material y simbólica, en sus efectos modélicos y moralizantes⁵¹, es inseparable a la vez de ese gesto antológico identificado por un lado con la voluntad selectiva del que colecciona y de su contracara necesaria que es la destrucción de la continuidad entre el objeto coleccionado y su contexto de procedencia; en otras palabras, del hueco que deja en el archivo. La representación de la colección como un organismo viviente viene a tapar ese hueco. Viene también a tapar una pasión que se encuentra en el origen de toda colección: la atracción hacia lo que no está.

Fuera del libro que las colecciona y que las escribe en el lugar de su legibilidad como obras de arte, las imágenes están distribuidas en el espacio social con otros criterios, asignadas al cumplimiento de funciones muy diferentes. En ese afuera-del-libro la Historia no es el espacio de una totalidad sino el “espacio de una dispersión”⁵². De este modo, el libro de Historia del Arte está vinculado también a la noción de colección entendida como *serie abstracta* en la tradición que parte de Jean Baudrillard, en la que esta modalidad de reunión se encuentra asociada con la voluntad de reponer una totalidad bajo el signo de lo igual y de asegurar su clausura⁵³. En historia del arte todo empieza con la colección: “la colección es por lo tanto el soporte, el horizonte, no solamente de la historia del arte, sino de la estética teórica” asegura Jean Louis Déotte al comentar la obra de Walter Benjamin, cuya idea de colección, tan alejada

⁵¹ Es por ejemplo la relación entre colección e historia que tiene presente Rancière al aludir a la representación de la última como “colección de aquello que es digno de ser convertido en memoria”, es decir, una historia magistral asumida como colección de ejemplos admirables. Cf. J. Rancière, *Figuras de la historia*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, p. 51.

⁵² Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Trad. Aurelio Garzón del Camino), Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 21

⁵³ Cf. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, París, Gallimard, 1968. Existen muchas lecturas sobre la tesis de Baudrillard acerca del concepto de colección. En particular, nos interesa el estudio de Susan Stewart que recupera el acento del teórico francés en la colección como un sistema semiótico cerrado, cf. Susan Stewart, *El ansia: narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección* (trad. Adriana Astutti), Rosario, Beatriz Viterbo, 2013.

de la que plantea Baudrillard, permite sin embargo descubrir inesperados puntos de contacto con ella⁵⁴.

Si por un lado la colección aspira a la totalización, por el otro tiene la potencia de descompletar la totalidad. Para volver sobre los dos teóricos mencionados podemos decir que mientras Baudrillard no deja margen de duda en su opción por la primera alternativa, en Benjamin pareciera insistir una ambigüedad fundamental que remite a la conexión intrínseca de la colección con el sujeto. El coleccionista reconoce y celebra la complejidad del mundo que mantiene siempre incompleta su colección, pero a la vez no hay colección posible sin un cierto principio de completitud⁵⁵.

La línea teórica sobre el concepto de colección que parte de la noción de *serie abstracta* formulada por Baudrillard en *Le système des objets*, a pesar de todas las críticas que le puede caber por su visión unilateral, es especialmente pertinente para pensar los conjuntos de la historia del arte universalista. Desde este paradigma teórico la colección que presupone una historia del arte universal es un conjunto abstracto. El libro propone una equivalencia entre artefactos a los que una concepción del arte proyectada como universal hace virtualmente equivalentes. La provocación de Régis Debray citada páginas atrás con respecto a la legitimidad del corpus sobre el que trabaja la historia del arte, (esa colección donde entran Atenea Parthenos y las Señoritas de Aviñón) puede ser situada enteramente en la línea de Baudrillard.

En el primer apartado de este capítulo nos remitimos a una teoría sobre la delimitación de lo sensible para pensar en las colecciones de la historia como un sistema que emerge con una voluntad selectiva, con el gesto del historiador-coleccionista que consiste en *poner aparte*. Nos referimos a la ruptura del archivo como productividad específica de la historia. Según el concepto esbozado por de Certeau en *La escritura de la historia*, la actividad del historiador en el archivo instaura una especie de falla tectónica que redistribuye lo sedimentado por sus sistemas de clasificación. Ahora tiene sentido añadir que en ese momento de su argumentación, de Certeau echaba mano de la idea que había encontrado en el libro publicado pocos años antes por Baudrillard: el concepto de colección como “serie abstracta”. De Certeau escribe que “[El gesto del historiador] forma la colección, convierte las cosas en un ‘sistema marginal’ como dice Jean Baudrillard, las destierra de la práctica para convertirlas en objetos abstractos de un

⁵⁴ Jean-Louis Déotte, *El hombre de vidrio: estéticas benjaminianas* (trad. Mónica Cristina Padró), Buenos Aires, Prometeo, 2015, p. 166.

⁵⁵ Déotte, *op. cit.*, p. 160.

saber”⁵⁶. En este punto de su argumentación, Certeau establece una relación de identidad entre coleccionismo e inscripción en el discurso de la historia. La historia-colección es representada como un movimiento que destierra a los objetos del ámbito al que estaban asignados por la práctica social de la que surgieron. Esta *negatividad* –podríamos decir– de la colección tiene su propia potencia: hay una posibilidad de comprensión que solamente deviene una vez que los objetos fueron aislados y reunidos a la postre en un nuevo conjunto. Se trata de una operación que para convertir a los objetos en documentos-monumentos (y para convertirlos, incluso, en objetos) debe restringir el alcance de otros sentidos implícitos en la complejidad sobredeterminada de su vida social. Según Walter Benjamin, lo que hace que la *excavación* en el pasado valga la pena son esos monumentos desenterrados, *puestos aparte*: “las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos previos, se yerguen en los sobrios gabinetes de nuestro entendimiento postrero – como *torsi* en la galería del coleccionista”⁵⁷.

Por la vía del espacio abstracto de saber que arranca a los objetos de la práctica efectiva de la que surgieron, nos reencontramos con el problema de los objetos de arte inscriptos en las colecciones de las historias del arte: esa galería de objetos iluminados bajo la luz tardía de su autonomía. El espacio del museo moderno es una abstracción que rompe los vínculos de contigüidad existencial de los objetos con un entorno de prácticas para introducirlos en el circuito semiótico restringido dentro del cual estos objetos remiten unos a otros por relaciones de semejanza o disparidad y a un mundo histórico reificado que se imagina como exterior a ellos (el llamado *contexto*) en su representación por relaciones convencionales⁵⁸. La indicialidad es asesinada a manos de lo icónico y de lo simbólico⁵⁹. Los *museos de papel* intensifican el trabajo de descontextualización del museo moderno, sus dispositivos de captura y asignación a nuevos lugares discursivos, y prolongan tendencialmente al infinito su tendencia connatural a la *serie abstracta*.

⁵⁶ De Certeau, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁷ Walter Benjamin, “Exhumar y recordar” (trad. Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica, UNLP). Consultado en <<https://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>>.

⁵⁸ André Malraux captaba claramente la medida en la que la operación del coleccionista consiste en separar a la obra de su mundo circundante: “La obra de arte había estado ligada a algo: la estatua gótica a la catedral, el cuadro clásico a la decoración de su época. (...). El museo separa a la obra del mundo “profano” y la acerca a las obras opuestas o rivales.” Cf. André Malraux, *Las voces del silencio* (trad. Damián Bayón y Elva de Lóizaga), Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 12.

⁵⁹ El placer que nos produce el tipo de información aportada por los especialistas en las entradas de catalogación razonada quizás se deba a este motivo: hacen el gesto de recobrar la indicialidad de la pieza, de *restituir*la, una vez que el contexto semiótico del museo hizo todo para borrar esas huellas.

El hecho de que los libros sobre arte lleven la operatoria de la serialización abstracta del museo a un nivel exponencial se debe, en primer lugar, a una propiedad del dispositivo técnico. Para el editor de un libro sobre arte de mediados de siglo XX la existencia del objeto de arte está mediatizada por las reproducciones. Estas tienen su propia distribución: un mapa que puede estar condicionado pero no necesariamente determinado por las relaciones de proximidad o distancia entre los museos; en consecuencia son independientes de su territorio en un grado relativamente mayor de lo que pueden serlo los objetos reproducidos con respecto del territorio en el que fueron hechos. En segundo lugar, los usos del código a lo largo de la historia cultural reforzaron una propiedad del dispositivo que consiste en su capacidad de poner junto lo diferente. Jacques Derrida subrayó la tenacidad con la que el campo semántico de la colección insiste en la historia del libro: toda una retórica ligada al *collegare*, a reunir lo que se encuentra disperso y leerlo en un mismo lugar⁶⁰. Las colectáneas de materiales heterogéneos reunidos con un propósito pedagógico son fórmulas librarias fuertemente enraizadas en la historia cultural de Occidente: las misceláneas didácticas en la Baja Edad Media, los centones y las polianteadas impresas desde el Renacimiento, son algunos ejemplos. Como las historias universales del arte, estas prácticas editoriales hacen descansar su efectividad en un uso que representa al libro como medio apto para reunir y enseñar lo que se encuentra disperso. La centralidad que tuvieron en la historia del libro muestra hasta qué punto la operación de poner en un mismo lugar u-tópico lo que había sido separado por la historia fue asumida como la más decisiva de las posibilidades culturales desbloqueadas para Occidente por la tecnología del código.

Si repasamos de forma sistemática las relaciones entre estas formas de reunir lo disperso nos podríamos acercar al siguiente cuadro. Por un lado, tenemos a la colección: una operación selectiva, antológica, que establece una relación abstracta y serial de homogeneidad entre las cosas coleccionadas al sustraerlas de su contexto de procedencia. Este concepto de colección es uno de los sustratos presentes en la operación cognitiva del historiador que establece conexiones imprevisibles entre cosas dispares, más allá de la forma en la que esas cosas son socialmente clasificadas. La colección está en el fundamento de su creatividad. Pero la colección también es el sustrato del canon, el conjunto selectivo formado de manera arbitraria como punto de partida para contar la historia del arte, una antología que encubre su condición para aspirar a una mínima verosimilitud. El corpus, en el sentido en el que el término suele ser

⁶⁰ Jacques Derrida, "El libro por venir", en *Papel Máquina: la cinta de máquina de escribir y otras respuestas* (trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte), Madrid, Trotta, 2003, pp. 15-29.

usado en los estudios literarios, artísticos y culturales, es, fundamentalmente, una colección. A este concepto de corpus opusimos el de corpus como representación orgánica de la reunión. Esta es la principal estrategia retórica de la historia del arte, la que está presente en las historias universales del arte, la forma de naturalizar las selecciones canónicas de su colección, el mecanismo de aislamiento que reprime la emergencia de todo aquello que pueda poner en crisis su unidad y recordar su carácter arbitrario y fragmentario, su conexión esencial con lo ausente. La relación con lo ausente que se establece en este corpus no es igual a la que tiene lugar en los *corpora* de determinadas prácticas científicas de la historia del arte que son antes bien el intento de soldar en la unidad de un organismo lo que surge de la misma forma que un archivo y aspirando a tener su misma fuerza de ley. Nuestra apuesta es pensar lo que puede el archivo liberado de su representación como corpus y construido como forma de interpelar a las colecciones organizadas por la historia universal del arte: el archivo como una trama de conexiones necesarias y *a la vez* contingentes con un afuera de la representación que permite mostrar la fragilidad inherente a toda colección. Un archivo que abre intervalos en la ilusión de totalidad producida por la historia del arte universal cuando se *corporiza* a través de su principal instrumento: el *libro mundial*.

CAPÍTULO 2

El libro de historia del arte

La preferencia por el libro como la tecnología apropiada para la conservación y la transmisión de la cultura histórica en las sociedades contemporáneas occidentales no es un hecho natural. No hay una superioridad técnica que esté inscrita naturalmente en esa tecnología y que compela a la decisión de elegirla por sobre otra para desempeñar esa función. La insistencia en el libro como medio para conservar y transmitir la historia en lugar de otros dispositivos que siempre se juzgarán en desventaja o se reconocerán como mucho como soportes subsidiarios solo en una parte puede ser explicada por su alcance informativo, su capacidad de llegada, las facilidades de almacenamiento, transporte y manipulación o su adaptabilidad cognitiva. En cualquiera de sus variantes, la hipótesis tecnológica se queda corta frente a la contundencia de un hecho eminentemente arbitrario: la naturaleza *simbólica* de la identificación obstinada entre el libro y la historia en la historia cultural de Occidente. La tecnología del código debe ser enfocada por su funcionalidad simbólica dentro de la red más amplia de significados que configura una determinada cultura de la historia.

Tampoco hay nada de natural en la inclinación pertinaz a rodear con historias las imágenes de arte. Las tendencias heredadas de la civilización clásica a cifrar en las representaciones literarias de las imágenes un aspecto fundamental de su funcionamiento como artefactos culturales se profundizan en la sociedad industrial. Esa circulación de discursos tiene una funcionalidad específica: además de producir las condiciones para la inteligibilidad y la identificación de determinados objetos como obras de arte, las historias que circulan sobre las imágenes desempeñan un papel central como matrices pedagógicas y enclasantes, orientadas, entre otros propósitos, a la apropiación del pasado en una clave nacionalista.

Del mismo modo en el que se cuentan historias sobre las imágenes, la tendencia de la tradición occidental a contarse historias *sobre* los libros –y no solo *a través* de ellos– supone su uso como atributos simbólicos de personajes y lugares, como metáforas de distintas experiencias y como protagonistas de narrativas en las que se despliegan sus poderes y sus

promesas. Todo ello da lugar a verdaderas *mitologías del libro*. La importancia del rol que juegan esas mitologías en la reproducción cultural no podría ser exagerada.

En la intersección de ambas líneas, la imagen social de los libros de historia del arte no solo es el resultado de la construcción de discursos sobre el arte sino también un precipitado de los sentidos acumulados históricamente en la imagen del libro. El hábito que ha unido ese espacio de saber al objeto libro desde los comienzos de la disciplina se vio reforzado por una historia de prácticas eruditas convergentes con la industria editorial y llegó a tener la fuerza suficiente para que la representación social de la historia del arte confunda el perímetro de su identidad con los bordes del libro: la historia del arte *aparece* socialmente como un libro. Esas representaciones no son del todo extrañas a la materialidad significativa de los libros y a sus dispositivos específicos de producción de sentido como medio; se podría decir, en todo caso, que las representaciones sobre el libro suponen el funcionamiento de esos mecanismos, del mismo modo que el mito, como sistema semiológico de segundo grado,⁶¹ se monta sobre el funcionamiento de los signos y los envuelve en una nueva significación.

2.1. Imaginarios sobre el libro de historia

En el amplio repertorio de mitos sobre el libro se destaca la imagen cultural que representa el pasado como un libro cuyas páginas son escritas al albur de los días, los años, o los siglos. “Le monde est fait pour aboutir à un beau livre” escribió Mallarmé y el hecho de que este dictum haya sido tan citado a lo largo del siglo XX no puede pasarse por alto⁶². La frase sostiene que la experiencia alcanza su *telos* a través del libro. Lo que está presupuesto es que esa experiencia se encuentra en un cierto *pasado* que el libro recoge y conduce hasta su punto de consumación. El éxito comercial conseguido por el libro de memorias a mediados de siglo XX nos ayuda a pensar hasta qué punto la imagen del pasado biográfico como una experiencia

⁶¹ Roland Barthes, “El mito, hoy”, en *Mitologías* (trad. Héctor Schmucler), Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 199-256.

⁶² Traemos a cuento dos ejemplos dispares. En una entrevista sobre *El Antiedipo*, Gilles Deleuze alude a la frase en tono polémico y dándola por archiconocida, para proponer en su lugar otro concepto de libro. Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Entrevista sobre El Antiedipo con Raymond Bellour”, en Gilles Deleuze, *Cartas y otros textos* (trad. Pablo Ires y Sebastián Puente), Buenos Aires, Cactus, 2016, pp. 215-263. En Argentina, el *dictum* de Mallarmé es traducido por Jorge Luis Borges en el comienzo del ensayo “Del culto de los libros” con las siguientes palabras: “El mundo existe para llegar a un libro”. Cf. Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 141.

que para existir cabalmente debe transformarse en un libro ya había dejado de ser para entonces patrimonio exclusivo de una élite letrada para convertirse en un legítimo objeto de aspiración para las capas medias de la sociedad. En octubre de 1947, un aviso a página completa en la revista *Continente* promociona los servicios de “El memorialista” con la siguiente leyenda: “Salve su nombre del olvido y encargue su libro de memorias a un especialista”⁶³.

Con el pasado histórico sucede algo parecido: se trata, aquí también, de un imaginario que identifica una forma social de simbolización del tiempo con una determinada tecnología. Hay una imagen donde la historia aparece como algo que naturalmente debería adoptar la forma de un libro. Después de insistir durante siglos en la cultura letrada occidental esa figuración bibliográfica de la historia penetra la cultura de masas. En lo que sigue analizamos tres dimensiones constitutivas del fenómeno: la percepción durativa de los objetos escritos, la alegoría grafológica de la historia y la atribución de estabilidad sintáctica.

En la sociedad occidental contemporánea existe una jerarquización gradual de las distintas tecnologías de la palabra en función de la permanencia que se les reconoce a cada una de ellas: podemos decir que es baja en la oralidad y que llega a su punto más alto en el libro. La cultura escrita se considera más perdurable que las formas orales, pero, a propósito de este mismo punto, parecería existir dentro del ámbito de la palabra escrita otra escala jerárquica: la palabra impresa es considerada como más duradera que la manuscrita. Dentro de la cultura impresa la escala se vuelve replicar: el destino de ciertos objetos –los periódicos y revistas pero también el amplio universo de los *ephemera*– permite contraponer su fugacidad a la condición perenne de los libros, que son representados como el último peldaño en la escala de la perdurabilidad⁶⁴. Por una cadena histórica de desplazamientos y diferenciaciones, la figura del libro capitaliza de este modo los efectos de permanencia condensados en el adagio latino *verba volant, scripta manent*, que alguna vez habían podido ser atribuidos de un modo general al universo de la palabra escrita.

En su recensión de *topoi* de la cultura occidental, el filólogo Ernst Curtius recuerda el tópico según el cual los hechos y los nombres que son dignos de ser recordados quedan escritos

⁶³ *Continente*, año XLVII, núm. 7, octubre de 1947, p. 32.

⁶⁴ Hay que tener en cuenta que, en la historia de circulación de los textos, los soportes efímeros y los libros no se excluyen. Es frecuente, por ejemplo, que representen dos estados consecutivos en la trayectoria recorrida por el mismo texto. Al hablar de una suerte de diferencia *esencial* entre los estatutos del texto en un soporte y en otro nos referimos siempre a un efecto de sentido socialmente producido.

para siempre en *el libro de la historia*, algunas veces incluso “con letras de oro”⁶⁵. Esta figuración, a la que nos vamos a referir como *alegoría grafológica de la historia*, es sin excepción una imagen del *libro*. La cultura escrita occidental ofrece un repertorio muy vasto de objetos que podrían ser tomados como superficie de inscripción de los hechos y los nombres memorables, pero para el tópico la morada de la Historia es el libro. Por lo demás, se trata de un *topos* que se transmite de manera invariable hasta la actualidad. En Argentina, las personas estudian todavía en la escuela primaria que con la Batalla de San Lorenzo los granaderos victoriosos “inscriben en la historia su página mejor”, aprendiendo en un solo verso el culto de los héroes y la actitud reverencial hacia el libro⁶⁶. El libro *es* la historia.

De semejante identificación no cabe esperar otra cosa que la atribución de una mayor cantidad de contenido ontológico al libro en comparación con la que se supone en los textos que circulan en dispositivos diferentes del códice, es decir, en ese vasto universo que la bibliotecología define de manera negativa con la categoría de *materiales no librarios*. La distancia que separa al libro del *mero* texto en el imaginario social de lo escrito es muy amplia. Es la distancia que separa a la *obra* del *texto*, para tomar la conocida distinción que planteaba Roland Barthes en un artículo de los años setenta: frente a ese campo desjerarquizado que sería el texto, el libro –como la obra– retiene siempre un *plus* imaginario. La obra, que tiene su sede natural en el libro, es la “cola imaginaria” del texto⁶⁷.

El hábito de percepción cultural que marca una diferencia en el estatuto de los libros al separarlos del resto de los objetos escritos no solo toma en cuenta el contenido de aquellos sino, ante todo, la forma en la que ese contenido es administrado por una sintaxis. Frente a los modos de agrupamiento y distribución de la materia textual en otras especies gráficas, como las revistas, que se representan como un estado provisorio en la historia de los textos, la sintaxis del libro “se juzga más definitiva”⁶⁸. El efecto de estabilidad sintáctica del libro –la representación que colige de su orden actual una suerte de realidad irreversible– contribuye a que el imaginario social identifique en ese objeto el soporte sobre el cual el discurso de la historia debería desplegarse naturalmente. La representación que permite visualizar a la historia

⁶⁵ Ernst Curtius, *op. cit.*, p. 434. En su historia temprana, esta alegoría también aparece vinculada al rollo. Es recién en un momento posterior que se estabiliza la referencia al códice de forma exclusiva.

⁶⁶ El verso pertenece a la “Marcha de San Lorenzo” escrita por Carlos Javier Benelli en el año 1907.

⁶⁷ Roland Barthes, “De la obra al texto”, en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 9, núm. 4 (52) (1973), pp. 5-8; aquí, p. 5.

⁶⁸ Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *América: cahiers du CRICCAL*, núms. 9-10 (1992), *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, pp. 9-16.

como una continuidad segmentada en períodos debe mucho a la doble condición que le permite al libro, simultáneamente, reunir una dispersión y ponerla en secuencia. Al igual que un tesoro, el libro de historia retiene en un mismo lugar la dispersión de los monumentos. A este poder que lo ubica como el instrumento adecuado para antologar el mundo y que podríamos llamar su costado sincrónico se suma una segunda condición de naturaleza diacrónica: el hecho de que una página de libro necesariamente venga después de la página precedente resulta funcional a los requerimientos del discurso historicista. La secuencialidad cronológica no aparece entonces como una representación del pasado sino como un dato *inscripto* en el cuerpo del libro, como un atributo ínsito a su estructura morfológica. La representación del libro como imagen del mundo parece un hecho tan evidente como que el tiempo de ese mundo es la cronología.

Tanto en los capítulos de esta tesis dedicados a la historia genética como en los que se proponen indagar en las formas de circulación y de apropiación de los libros buscamos producir una puesta en perspectiva de la naturaleza autoevidente con la que la historia parecería hacerse *presente* en el cuerpo del libro, según la representación que analizamos en los párrafos previos. Para ello, suscitamos una lectura de los puntos en los que una escritura se desacopla de la forma simbólica *libro*⁶⁹, y buscamos dar cuenta de esos intervalos en el mismo lugar donde el libro y la historia parecerían estar unidos por un lazo de necesidad. En la misma línea podemos citar el antecedente que representa la investigación de Soledad García Maidana sobre las historias generales del arte latinoamericano. La estrategia metodológica de la investigación consistió en su caso en localizar en el cuerpo del libro sobre arte otro tipo de falla, que encuentra en los modos de inclusión de las imágenes de reproducción técnica. Para la autora, estas imágenes tienen el potencial de introducir una interrupción o una discontinuidad en el relato histórico, rompiendo con lo que nosotros, a partir de Derrida, llamaríamos la clausura del libro.⁷⁰ En cierto sentido, el estudio de García Maidana plantea una puesta en perspectiva de los relatos de la historia del arte que llama a relativizar la eficacia totalizadora que descansa en la forma-libro.

Como vimos, la semiosis que convierte al libro en un lugar de memoria aparece particularmente reforzada en el caso de los libros de historia. El libro es representado como lo

⁶⁹ Michel Melot, “El libro como forma simbólica”, en *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, tecnología y conocimiento*, vol. 5, núm. 3 (2008), pp. 131-142. Consultado en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82350308>>.

⁷⁰ El estudio de García Maidana se apoya en los conceptos de discontinuidad de Foucault y en el de interrupción que Benjamin retoma de Brecht. María Soledad García Maidana, *Boîte-en-valise ou de l'histoire de l'art latino-américain en réproduction* (tesis de doctorado), París, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2015.

que sustrae la actividad humana de la *malicia temporis*. Frente a las ruindades del tiempo concebido como una negatividad que todo lo consume, el libro se convierte en un lugar de esperanza y de consuelo que remedia la vanidad de los esfuerzos humanos. En un texto reciente, Giorgio Agamben estudia la obra divina como paradigma del obrar humano y recuerda que para la teología aquella tiene una estructura bipolar: a la *obra de creación* la redime y la lleva a su cumplimiento una *obra de salvación*. El autor señala que en la cultura moderna secular la crítica y la filosofía heredaron la obra profética de salvación, mientras que el arte heredó la obra angélica de creación. Siguiendo este razonamiento, podemos afirmar que el libro de historia es articulado culturalmente como el locus por excelencia en el que la historia del arte realiza su tarea salvífica. A través del libro, la historia del arte rescata a la obra de arte creada por el artista y la deposita en un lugar asociado con la permanencia en la memoria⁷¹.

Uno de los denominadores comunes de todas las representaciones estudiadas hasta aquí es la creencia en la posibilidad de tomar al libro como una suerte de unidad de sentido. La unidad intelectual del libro se impone a la percepción como una especie de fenómeno natural. Para la opinión común los contornos que rodean la unidad intelectual de un libro son tan nítidos e incuestionables como los que delimitan al libro en tanto que objeto físico. En el pensamiento contemporáneo, la crítica a esta ilusión de transparencia tendrá entre sus primeros portavoces a Michel Foucault⁷². Desde puntos de vista diferentes y en el marco de problemas más amplios, Gilles Deleuze y Jacques Derrida aportaron distintos matices a esa crítica. En las secciones que siguen incorporamos las voces de sendos filósofos a la discusión de nuestro problema: ¿Qué es un libro de historia del arte?

2.2. El libro-raíz y la historia del arte como *corpus orgánico*

Tanto en su obra firmada individualmente como en la realizada a cuatro manos con Félix Guattari, la producción teórica de Gilles Deleuze puso en juego distintos elementos que permiten pensar nuevamente las dos preguntas ubicadas en el umbral teórico de esta tesis: ¿Qué es la historia del arte? y ¿Qué es un libro? La hipótesis de la que partimos en este subcapítulo afirma que la puesta en relación de ciertas zonas del pensamiento de Deleuze con las problemáticas que venimos señalando resulta productiva para entrelazar las series conceptuales

⁷¹ Giorgio Agamben, "Creación y salvación", en *Desnudez* (trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, pp. 5-16.

⁷² Foucault, *Arqueología del saber*, op. cit.

que se derivan de sendas preguntas. En el mejor de los casos, esta aproximación nos ayudará a mostrar una zona de copertenencia entre el libro y la historia del arte. En otras palabras, nos permitirá caracterizar a la historia de arte considerada desde el punto de vista de los efectos producidos por una determinada forma de concebir y de usar el objeto libro.

La historia del arte desde el empirismo trascendental

En el segundo párrafo de la conocida introducción a *Mil Mesetas* irrumpe una tesis provocadora, acuñada con la forma nietzscheana del aforismo. Después de afirmar que “un libro no tiene sujeto ni objeto”, que está hecho de materias y velocidades heterogéneas, Deleuze y Guattari afirman que cuando se atribuye un libro a un sujeto “se está fabricando un buen Dios para justificar movimientos geológicos”⁷³. La frase condensa un programa que toma como blanco de su crítica las atribuciones de objetividad y de subjetividad a una realidad que los autores proponen entender como una multiplicidad anónima de fuerzas. Lo que la frase coloca en el centro de la crítica es el intento de convertir esa *molarización* de la realidad a través de sujetos y objetos en un principio explicativo.

Al igual que otras disciplinas científicas formalizadas en el siglo XIX, la historia del arte construyó un discurso caracterizado por su tono apodíctico, al que Georges Didi-Huberman se refirió como una *retórica de la certeza*⁷⁴. Lo que permanece impensado atrás de esa retórica es el hábito que atribuye formas de subjetividad y de objetividad a una realidad de la que fueron expurgados previamente el devenir y el acontecimiento. La consecuencia inmediata de esta pantalla está en el hecho de que todo aquello que no puede ser nombrado a través de la forma en la cual la disciplina construye sujetos y objetos permanece al otro lado de lo que puede ser entificado como objeto de estudio.

Para Deleuze y Guattari, objetos y sujetos no constituyen el fundamento del conocimiento sino una cristalización contingente de lo que se encuentra en permanente movimiento. El sujeto no representa la condición trascendental del conocimiento sino una introducción de lo trascendente en el campo inmanente de la experiencia. Su consideración como fundamento de la experiencia obtura la capacidad de expresión de las singularidades que

⁷³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas* (trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta), Valencia, Pre-textos, 2012, p. 9.

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (trad. de Françoise Mallier), Murcia, CENDEAC, 2010, p. 14.

se mantienen por debajo del umbral de lo representable. Deleuze y Guattari califican a estas singularidades como preindividuales e impersonales, desde el momento en el que son genéticamente anteriores a individuos y personas. Aquí cabe retomar el par conceptual molecular / molar, planteado por los mismos autores. Lo molecular aparece como lo ínfimo, lo demasiado veloz o lo irrepresentable; en consecuencia, su comportamiento consiste en filtrarse, saltar los cercos como un demonio, escurrirse por debajo. Lo molar se comporta de manera diversa, cristaliza en las grandes entidades reificadas, como pueden ser el estilo-del-artista o los rasgos-de-la-obra. Cuando no es expresado en su diferencia, lo *molecular* es capturado por los dispositivos de atribución y representación y asimilado a las fuerzas *molares*.

Al abandonar su origen especulativo y volverse una ciencia positiva la historia del arte ubica al artefacto artístico en el lugar donde se conectan la creatividad⁷⁵ y sus condiciones históricas de posibilidad. En esta conexión persigue la ilusión de hacer coincidir la representación exhaustiva de un evento histórico con sus registros. Esa falla temporal, ese desfase, es donde la historia del arte instala su temporalidad específica, radicalmente heterogénea con respecto a la temporalidad de la obra de arte. Siguiendo la crítica bergsoniana al kantismo, Deleuze distingue la historia del arte de la posibilidad virtual del devenir que entraña cada obra de arte. Mientras que la primera constituye una sucesión lineal de distintos estilos y de imágenes claramente definidas, la segunda es un ensamblaje variable y contingente de diagramas, coexistencia de potenciales creativos y máquinas abstractas⁷⁶. En la medida en la que las percepciones y la estética estarían sobredeterminadas por sus condiciones conceptuales de posibilidad, la historia del arte estaría gobernada por una imagen representacional del pensamiento, que Deleuze se ocupa de desmontar en distintos lugares de su producción⁷⁷. De acuerdo con el autor, las imágenes abstractas del arte moderno permitirían balizar una ruta de la filosofía hacia el pensamiento no representacional. Sin embargo, su destino no dejaría de estar marcado por la captura que de ellas hacen los dispositivos de representación en el discurso de la historia del arte.

⁷⁵ La categoría de creatividad tiene una importancia central en Deleuze y Guattari. Los autores la identifican con el concepto de vida inorgánica. Esta creatividad sobrepasa y arrastra las formas en las cuales las fuerzas molares intentan estabilizarla bajo una asignación de sentido: moldes formales, “estilos históricos” reificados, por definiciones repetidas en historias del arte. *In extremis*, el ámbito de experiencias aludido como arte no designa para Deleuze y Guattari sino el punto más alto de un devenir creativo que atraviesa toda la historia natural.

⁷⁶ Sjoerd Van Tuinen, y Stephen Zepken, “Introduction: Art History after Deleuze and Guattari”, en Sjoerd Van Tuinen y Stephen Zepken (eds.), *Art History after Deleuze and Guattari*, Leuven, Leuven University Press, 2018, p. 10.

⁷⁷ Van Tuinen y Zepke, *op. cit.*

La figura de esa historia del arte es la de un cuerpo organizado de estilos históricos y de artistas que reproducen en su obra, como en un juego de cajas chinas, la misma segmentación por períodos que rige la totalidad del proceso. Cada artista es representado como el creador de un cuerpo de objetos repartidos en etapas sucesivas y excluyentes entre sí. La unidad de ese corpus es restituida y asegurada por la firma: la signatura del origen que se inscribe en cada una de las obras. Las metáforas biológicas y organicistas confirman en el dominio de su expresión retórica el carácter de corpus orgánico de este cuerpo organizado como una secuencia de obras. Entidades y eventos son escritos por la disciplina través de una gramática con la que unos sujetos y unos objetos quedan conservados dentro de contornos inalterables. Atrapados por el saber, ingresan en un juego en el que la reglas disciplinares prescriben la relación necesaria entre determinados conjuntos y ocluyen la posibilidad de comunicación entre otros.

Resulta claro que las reservas de Deleuze están dirigidas contra una forma de historia del arte en particular. Son pocas las ocasiones en las que ese contradestinatario es identificado con un nombre propio⁷⁸. Sin embargo puede ser localizado en la tradición neo-kantiana⁷⁹, que en la disciplina tiene su principal hito en la recepción de Ernst Cassirer por parte de Ernst Gombrich y de Erwin Panofsky⁸⁰. Por el contrario, los nombres de Riegl, Wölfflin y Worringer mentan una genealogía a la que Deleuze suscribe de manera enfática⁸¹. No es casual que se trate de una línea teórica en la cual la imagen recibe el estatuto de una virtualidad potencial que se actualiza en los eventos históricos⁸².

Siguiendo estas apuestas teóricas, el estudio de los devenires sin nombre que penetran en la historia material de los libros de historia del arte resulta conforme con una estética que en

⁷⁸ Una de las pocas excepciones es Henri Focillon.

⁷⁹ El problema de la presencia de Kant en Deleuze ha sido objeto de muchos trabajos. La caracterización algo apresurada del autor como un neo-kantiano, sostenida entre otros por Descombes ha sido puesta en cuestión por Van Tuinen y Zepke, quienes consideran más pertinente la de post-kantiano. En cualquier caso esta última nos parece más operativa para entender el posicionamiento de Deleuze en lo que concierne a las tradiciones intelectuales de la historiografía del arte. Al respecto *cf.* Descombes, *op. cit.*; Van Tuinen y Zepke, *op. cit.*

⁸⁰ Van Tuinen y Zepke, *op. cit.*

⁸¹ Hemos estudiado las lecturas de Riegl por Gilles Deleuze en la ponencia “Lecturas de Riegl. Apropiaciones y usos de *El arte industrial tardorromano*”, ponencia presentada en las *VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, 4 y 5 de junio de 2014, La Plata, Argentina. Consultado en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/48782>>. Algunas de esas ideas fueron ampliadas en el taller sobre el concepto de diagrama en Deleuze, que organizamos en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano en el año 2014.

⁸² Vlad Ionescu subrayó una interesante paradoja: los textos de Wölfflin, Riegl y Worringer, centrales para la autonomización disciplinar de la historia del arte, estuvieron sin embargo más cerca de construir una teoría transhistórica de las imágenes que una historia de los artefactos artísticos. Esta comprobación contribuye quizás a desambiguar la lógica de adhesiones y rechazos de Deleuze hacia la historiografía del arte., *Cf.* V. Ionescu, *op. cit.*

Deleuze y Guattari es entendida como estrategia política. La tarea consiste en detectar las líneas de molarización con las cuales las multiplicidades quedan subordinadas a lo Uno –el Artista, la Evolución, el Estilo–. Esos son los llamados de un General que recusa lo singular para mantener inamovibles los contornos de las grandes entidades ideales que organizan una Historia del Arte General. De esta forma es el libro de Historia del Arte el que produce la misma universalidad del arte que es colocada como pretexto para su propia existencia⁸³. El mismo Deleuze señala en otro lugar que no existen universales sino procesos singulares de unificación y de totalización que son immanentes a cada dispositivo⁸⁴. En este punto, la producción del universal es indisociable del uso del dispositivo libro para molarizar las secuencias histórico-artísticas.

La Historia del Arte codifica flujos continuos. Donde la univocidad del ser impone la continuidad, la disciplina procede por cortes y establece divisiones arbitrarias. Ese hábito de parcelación transforma las zonas (que responden a la vida) en partes (que responden a una representación orgánica de la vida). Como en los capítulos de los libros esas parcelas registran y distribuyen las señales de las imágenes bajo el imperio de lo Mismo. En uno de los textos incluidos en la antología *Dos regímenes de locos*, Deleuze observa que “La historia del arte no debería estar ordenada por estilos formales, sino material y genéticamente”⁸⁵. Por contraste, la apreciación del filósofo da cuenta de una forma generalizada de ordenar la historia del arte. En ese modelo la sucesión de los estilos es priorizada por sobre la materialidad de la obra y de los devenires que la llevan a la existencia. Esa forma normal de ordenamiento puede ser conectada con lo que el mismo autor, en otro lugar de su obra, conceptualiza como *libro-raíz*.

El *libro-raíz* conceptualizado por Deleuze y Guattari se ajusta punto por punto a las características del libro tradicional de Historia del Arte: es la representación orgánica de una bella interioridad, que se encuentra atribuida a un sujeto y que establece una relación de tipo representativa con el mundo. “Lo Uno que deviene dos”⁸⁶, la dimensión fundamental del libro radical, vuelve a aparecer en todos los panoramas y esquemas del arte universal en los que el pasado, procesado por árboles genealógicos y cuadros de generaciones *organiza* la materia de la historia en un cuerpo filiativo y binario. Organizada por generaciones, escuelas o autores, la estructura de los capítulos responde a los sistemas de partición de la representación clásica. Los

⁸³ Sobre la lógica del suplemento, ver más adelante en este mismo capítulo.

⁸⁴ Gilles Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, en AAVV, *Michel Foucault filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990, pp. 155-163; aquí, p. 158.

⁸⁵ Gilles Deleuze, “La escritura inflama la pintura”, en *Dos regímenes de locos* (ed. David Lapoujade; trad. José Luis Pardo), Valencia, Pre-textos, 2008, p. 169-172.

⁸⁶ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, *op. cit.*, p. 11.

critérios que se toman no son inmanentes a la realidad material y genética de las imágenes sino al esquema de pensamiento instalado por una imagen del libro como artefacto representacional. El propósito al que se quiere aproximar nuestra lectura es hacer con este *corpus* orgánico un *cuerpo sin órganos*: desmontar las relaciones funcionales y taquigrafiar la vida irreconocible que circula *por debajo* de la imagen-pantalla que el libro postula como representación de sí mismo.

Antes de continuar, nos interesa hacer un breve excursu para situar estos planteos en el marco de discusiones actuales de la disciplina. La desconfianza de Deleuze frente a la certeza que se expresa con la *atribución* de la realidad al *nombre del autor* no está totalmente desconectada de las convicciones teóricas que sustentan las propuestas para el dominio de la historia cultural desplegadas en los últimos años del siglo XX y comentadas en el capítulo previo de esta tesis⁸⁷. La figura de *lo anónimo* en el pensamiento postestructuralista ha llegado a tener una importancia decisiva hasta el punto de convertirse en un motivo central, tanto de la reflexión epistemológica como de la zona de pensamiento marcada por la copertenencia entre la política y la estética. Las convergencias que existen entre formas recientes de historia cultural y algunos motivos del pensamiento postestructuralista suelen ser pasadas por alto; aún cuando muchas veces esos vínculos no necesitarían ser provocados, sino solamente explicitados. Esta tesis está lejos de pretender encarar esa tarea. Bastará con señalar que de forma implícita el mundo de ideas recogido en la tópica filosófica sobre la *potencia de lo anónimo* resuena con la crítica radical hacia la autoridad del autor de la que han podido surgir nuevas formas de historia cultural. Desde el momento que la producción en historia cultural muchas veces no esconde su voluntad de producir efectos de lectura en el ámbito estético, esas modulaciones convergentes de la historia y de la teoría pueden ser leídas tanto en el dominio epistemológico como en el estético. La insuficiente comunicación entre la historiografía cultural y la filosofía postestructuralista es un hecho especialmente inquietante cuando nos referimos a la historia cultural del arte. Crecientemente asimiladas a la historia cultural y social, las formas que asume la práctica de la historia del arte en los últimos años tiende a rechazar el diálogo con la filosofía y en particular con el postestructuralismo, acaso por una identificación restrictiva entre las

⁸⁷ Si bien es cierto que no encontramos el nombre del filósofo en los textos teóricos de Chartier y en lo que podríamos considerar como sucesivas redacciones de su genealogía intelectual –en las que en cambio aparece el nombre de Foucault, por mencionar a alguien muy cercano a Deleuze– consideramos que el diálogo sería productivo. Como vimos, el análisis foucaultiano de la *función-autor* ocupa un lugar central en el programa metodológico de Chartier, en el que corre paralela, en inversión simétrica, con una objetivación de los lectores y de los agentes anónimos que participan en la producción de un texto.

posibilidades de este último ámbito y las retóricas adoptadas por la crítica de arte en los años ochenta y noventa. Las excepciones a este rechazo suelen estar circunscritas a estudios que se ocupan del arte de las últimas cuatro décadas. Al limitar este diálogo necesario no solo se desconocen las posibilidades abiertas por la estética, la epistemología y la filosofía política para la investigación empírica en otros dominios temporales, sino también una tradición de diálogos de la cual la historia del arte ha obtenido su identidad específica como campo de conocimiento. Como si nunca hubiera resuelto los problemas derivados de su separación traumática con la Estética,⁸⁸ la historia del arte oscila entre la identificación sin resto con la teoría y la asimilación a la historia como una provincia entre otras de la disciplina, a veces incluso impulsada por una particular actitud antiteoricista. Cuando el caso es este último, las modas discursivas en la crítica posmoderna, ocupando el lugar que tuvieron los excesos idealistas a comienzos de siglo XX, suelen ser utilizadas como pretexto suficiente para desentenderse de un diálogo necesario con la filosofía y abjurar de ese modo de un componente que resulta constitutivo de la historia del arte por su propia historia disciplinar.

Desorganizar a la historia del arte, defundamentar el *libro-raíz*

Por las territorialidades de un libro circulan intensidades literarias, filosóficas, científicas. Cada disciplina delimita territorios. No obstante, existen pasajes de un territorio a otro que, a veces, se convierten en líneas de fuga. Producen desterritorializaciones: una poesía surgiendo en un libro teórico, una metáfora con valor estético irrumpiendo en un tratado científico, una fórmula matemática que sorprende en una novela. Un libro es un agenciamiento maquínico compuesto por líneas, velocidades, densidades. Los estratos lo convierten en un organismo, una complejidad que persigue fines “objetivables”. Los estratos, como se vio, conforman la exterioridad de una obra. Es aquello que se muestra, que otorga una forma que nos permite identificaciones.

Esther Díaz, “Para leer Rizoma”⁸⁹

⁸⁸ Élizabéth Décultot, “Présentation. Histoire croisée du discours sur l’art: enquête sur la genèse franco-allemande d’une discipline”, en *Revue germanique internationale*, núm. 13 (2000), pp. 5-9.

⁸⁹ Esther Díaz, “Para leer Rizoma”, en *Entre la tecnociencia y el deseo*, Buenos Aires, Biblos, 2007, pp. 89-108.

El espacio de las historias es el de una tierra que se divide y reparte con arreglo a un principio adjudicativo exterior. A esta forma de distribución del ser Deleuze la llama “sedentaria”, en oposición a la distribución “nómada” en la que son los flujos de errancia los que distribuyen un espacio de intensidades en el mismo movimiento con el que lo atraviesan. El dominio de los capítulos en el libro de historia es el de una distribución sedentaria del ser. Se trata de un espacio “extensivo”, “numerado y medido desde el exterior”⁹⁰.

Frente a esta constatación, la propuesta de lectura no puede perseguir otra cosa que desfundamentar la tierra de las historias del arte. Se trata de desmontar en el libro el estrato que permite las identificaciones, sustrayendo la tierra raigal al principio de trascendencia –la Belleza, la Modernidad y, en resumidas cuentas, el Arte– en el que encuentran una coherencia que le viene dada desde afuera para hacer visibles los movimientos inmanentes que tienen lugar en los mismos libros. Como señala Vincent Descombes: “Ya no se trata de repartir el conjunto de lo existente entre las cosas (de fijar en cada una su identidad como dominio exclusivo), sino de describir la manera en que las cosas se dispersan”⁹¹ en un territorio. De este modo, es posible preguntarnos qué fuerzas son las que recorren los capítulos de un libro de historia del arte, cuál es la figura que dibujan al distribuirse más allá de la división que hace nacer el cerco de los capítulos, contra las fuerzas que toman el espacio indiviso de una tierra para segregar territorios en ella.

Esta empresa de *desfundamentación*⁹² supone un ascenso de lo informal a la superficie de los discursos establecidos: una instalación de lo que no tiene forma *en el mismo lugar* en donde las formas fueron establecidas y distribuidas como principio de inteligibilidad. El trabajo no puede ser hecho en nombre de otro principio de trascendencia –trampa en la que caen las lecturas reivindicativas y denunciadoras– sino a partir de una intensificación de las distintas velocidades, líneas y densidades que componen la materia universalizada en los territorios-libros en el nivel de su inmanencia. La lectura nomádica redistribuye lo que ya se encuentra en la tierra, lo que mora por debajo de los distintos estratos del libro-raíz. Operar de otra forma entraña el riesgo de repetir el gesto adjudicativo exterior que acude a la voluntad del investigador como a un principio trascendente: el gesto del que *inventa un buen Dios para explicar movimientos geológicos*.

⁹⁰ David Lapoujade, *Deleuze: los movimientos aberrantes* (trad. Pablo Ires), Buenos Aires, Cactus, 2015, p. 63.

⁹¹ Descombes, *op. cit.*, p. 201.

⁹² Lapoujade, *op. cit.*

Lo molecular está excluido de la forma en la que el libro de historia del arte se representa a sí mismo: es la contrapartida del movimiento en el que confirma el carácter necesario y auto-evidente de sus encadenamientos explicativos como fundamento de su valor. Estas cadenas de sentido están hechas con lo que puede adecuarse al sistema de categorías cristalizado por la tradición moderna: la obra, el autor, las influencias; un sistema que rige las asignaciones de sentido y que al hacerlo regula los umbrales de visibilidad. En última instancia este sistema es la matriz que le permite a la Historia del Arte sostener la *tesis de existencia* de sus objetos. La representación histórica de la obra de arte desarma las máquinas donde las cosas entran en contacto en la realidad por afuera de la representación para mantener en funcionamiento un conjunto cuya referencia modélica es el corpus orgánico. Por sus aspectos semánticos y pragmáticos, los libros de historia del arte tienden a presentar principios de demarcación nítidos: establecen un adentro y lo deslindan claramente de un afuera. En oposición, las imágenes habitan en una intemperie del Sentido por la que circulan flujos a-significantes. Los dispositivos de captura de la representación acechan en ese espacio de conexiones imprevisibles, no codificadas, invisibles.

Establecer el modo en el que una apropiación disciplinada del dispositivo libro participa en las operaciones de molarización de la historia del arte solamente puede representar un momento propedéutico de la investigación. El paso que proponemos a continuación consiste en abrir los libros al archivo que su génesis material presupone: una tarea que realizamos en el capítulo 4 de esta tesis a partir de los archivos de escritor⁹³. Se tratará de mostrar de qué forma un punto determinado del archivo puede ser conectado con otro, por fuera de una imagen representacional del pensamiento, de seguir el recorrido trazado por las singularidades pre-individuales, de determinar qué cosas se conectan con cuales otras, por fuera de la verosimilitud y la previsibilidad que determinan el orden de la representación. En cada caso, volver al espacio trazado por un nombre de autor no implica reintroducir una lectura filiativa de su obra en el análisis. La propuesta, por el contrario, apunta a tomar el espacio de una subjetividad escrituraria para des-diferenciar los espacios de su práctica, a visitar lo que dejó el cuerpo de un escritor para *des-autorizarlo*. No se trata de refrendar la unidad imaginaria que supone tomar al autor como dispositivo de lectura sino de transformar *ese mismo espacio* en el lugar donde

⁹³ En sintonía con lo que apuntamos en el capítulo 1, Graciela Goldchluk ha contribuido a pensar la relación entre los archivos de escritores y el concepto deleuziano de rizoma en el marco de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata. Cf. Goldchluk, Graciela, “*Rizoma* (1976) y su relación con el estudio de manuscritos modernos” (apunte de cátedra), La Plata, Universidad Nacional de La Plata, s.d.

emergen conexiones entre lo dispar. Dar cuenta de lo que emerge en el archivo del escritor significa también tomarlo como el lugar donde sobreviene lo que tiene la potencia para mostrar las fallas en la unidad imaginaria del libro y el autor.

2.3. El libro de historia del arte, la escritura y la totalidad

Y la cuestión del libro, como se verá, es la de una determinada totalidad.

Jacques Derrida, “El libro por venir”

Desde su tesis sobre la gramatología hasta intervenciones públicas en sus últimos años, como la exposición que hizo en diálogo con Roger Chartier en 1997 y que fue publicada con el título de “El libro por venir”, la pregunta por el libro y en particular por la relación entre el libro y los efectos de universalidad, no deja de estar presente en el proyecto filosófico de Jacques Derrida. Indisociable de la forma en la que son abordadas otras nociones, encontramos en distintos escritos del autor franco-argelino una construcción del libro como motivo filosófico. Se conecta especialmente con las reflexiones sobre la totalidad, en el marco de un pensamiento que interroga la escritura, la huella y el suplemento. En esta sección del capítulo nos interesa, en primer lugar, rodear algunas de las posibilidades que presentan estos textos para pensar a las historias del arte como artefactos de universalización. En un segundo momento, ensayamos un acercamiento a su potencia para pensar las historias del arte universales y, en particular, las que fueron escritas en Argentina durante el siglo XX.

El libro como imagen de una totalidad

En el capítulo con el que empieza *De la gramatología*, titulado “El fin del libro y el comienzo de la escritura”, Derrida hace un recorrido por las imágenes culturales del libro producidas en el marco de lo que denomina la tradición fonologocéntrica. En este texto, como en otras páginas del autor, las nociones asociadas con el libro conforman un universo conceptual que se distingue del que circunscribe el problema de la escritura. Mientras que la escritura se presenta como un indecible entre los binomios en los que se fundamenta la filosofía occidental —espacio y tiempo, pasado y futuro, etc.—, como una estructura que borra la huella de una alteridad y que, al mismo tiempo, la mantiene legible —y que, precisamente, cifra en ese estatuto su potencia

deconstructiva–, la imagen del objeto libro cristalizada dentro lo que el filósofo llama “metafísica de la presencia” se presenta como una restitución de la escritura al mito de plenitud y presencia del logocentrismo, la reapropiación de la escritura por la imagen de un habla que se pretende plena⁹⁴. Derrida es una de las voces del pensamiento postestructuralista que más ha contribuido al cuestionamiento de la unidad de libro como unidad de sentido⁹⁵.

Al hacer un recuento de sus metáforas, el autor plantea que la idea del libro emana de la idea de una totalidad:

(...) una totalidad, finita o infinita, del significante; esta totalidad del significante no puede ser lo que es, una totalidad, salvo si una totalidad del significado constituida le preexiste; vigila su inscripción y sus signos, y es independiente de ella en su idealidad⁹⁶.

La *totalidad* está estrechamente asociada a las figuraciones del libro. Imaginada cada vez como un hecho natural, esa totalidad se aparece –de manera solidaria con aquel efecto–, como la simple emanación de un sustrato de sentido que preexiste al libro: el libro la *contiene* entre sus dos tapas. La metáfora de la Historia como un libro cuyas páginas van quedando escritas por los mismos hechos que son dignos de memoria se mueve en el mismo horizonte. En el marco de esa figura, el pasado es imaginado como un agente cuyos movimientos *escriben ya* con su misma ocurrencia el libro por el cual ese pasado será relatado en el futuro.

En “El libro por venir”, Derrida vuelve a discutir la expresión que había elegido para titular el primer capítulo de *De la gramatología*: “Al hablar del ‘fin del libro’ (...) yo apuntaba sobre todo al modelo ontológico-enciclopédico o neo-hegeliano del gran libro total, el libro del saber absoluto que lleva vinculada consigo, circularmente, su propia dispersión infinita”⁹⁷. Este es uno de los sentidos, entonces, en el que se puede escuchar la expresión *fin del libro*: como una referencia a la crisis del código considerado como superficie de inscripción de la totalidad, como *libro del mundo* o libro mundial. La otra acepción que tiene la palabra *fin* en el título de aquel capítulo es la escatológica: el fin como culminación de un proyecto. En el paradigma teológico que domina la tradición del libro se escribe para llegar a esa culminación, para que la dispersión de la vida sea abarcada por un continente cerrado: *pour aboutir à un beau livre*.

⁹⁴ Mónica Cragolini, *Derrida, un pensador del resto*, Buenos Aires, La cebra, 2012, p. 14.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁶ Jacques Derrida, *De la gramatología* (trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti), México, Siglo XXI, 2012, p. 25.

⁹⁷ Derrida, “El libro por venir”, *op. cit.*

La historia del arte como suplemento

Inscribir una obra de arte en el libro de historia del arte es indisociable de mostrarla en su pertenencia a una totalidad viviente: la totalidad orgánica del arte como proceso histórico universal. El único espacio en el que las obras se pueden articular para componer una unidad tal es aquel que se abre con la totalidad del libro, imaginaria como todas, puntuada por el límite de los capítulos y cerrada por sus dos cubiertas. La contigüidad de las imágenes en el cuerpo del libro no es el producto de una génesis conjunta sino el efecto de operaciones técnicas de yuxtaposición de lo dispar. Esas operaciones producen el espacio de la historia del arte como efecto de una representación donde la totalidad surge de una alegoría.

La historiografía del arte se caracterizó por el hecho de proyectar sobre sí misma una ficción de transparencia que podemos caracterizar como fonologocéntrica. En el marco de esta ficción la obra de arte pasa por ser un momento de sentido pleno en sí mismo frente al cual la historiografía solamente se limitaría a una tarea de reconocimiento⁹⁸.

El gesto que le toca al escribiente de la historia es mínimo: ubicar a la obra en el sitio que le estuvo destinado desde siempre, en el lugar de un origen del que la escritura se limita a levantar testimonio. En la concepción metafísica de la historia, la escritura no haría nada más que registrar algo que ya estaría plenamente articulado desde antes en otra parte. La precedencia de la obra de arte creada por el artista respecto de la Historia del Arte es tomada como algo evidente; la obra, como la fuente de una verdad que la escritura de la historia apenas tiene que recoger con letras distintas y claras en la superficie de sus libros. En sintonía con una concepción que Derrida calificaría como *epigenética* la escritura es representada como algo que, necesariamente, *viene después*.

Sin embargo, es de uso corriente una expresión que sostiene la tesis contraria. En efecto, es frecuente escuchar que la obra de tal o de cual artista constituye un página o un capítulo importante en la Historia del Arte. Esa figura es consistente con la representación a la que nos

⁹⁸ Un análisis complementario sobre la escritura de la historia del arte a partir de lo escrito por Derrida en *La Vérité en peinture* puede ser consultado en el capítulo “The Avaricious Snap of Rethoric” del libro *Our Beautiful, Dry and Distant Texts: Art History as Writing* escrito por James Elkins. En este texto, el investigador norteamericano se apoya en Derrida para señalar la velocidad con la cual los historiadores del arte pasan por alto el problema teórico derivado de la intraducibilidad de las imágenes en palabras. Según Elkins, existiría una suerte de urgencia para restituir el sentido mediante una atribución que pasa por alto demasiado rápido la heterogeneidad entre los lenguajes. Elkins entiende el concepto de atribución en un sentido amplio como una de las operaciones constitutivas de la disciplina. Cf. James Elkins, *Our Beautiful, Dry and Distant Texts: Art History as Writing*, London, Routledge, 2000.

hemos referido como *alegoría grafológica de la historia*. En esos casos pareciera surgir espontáneamente la tesis contraria a la ilusión epigenética de una escritura que llega después de los hechos para reflejar lo que ya sucedió. Como si el lenguaje alegórico permitiera decir lo que permanece denegado en el sentido común de una cultura disciplinar, las expresiones del tipo de la que citamos ponen de manifiesto la prioridad ontológica del espacio de inscripción con respecto a la obra creada. Podríamos decir, con Agamben, que se trata de ese ritmo singular y paradójico por el que la obra de redención sigue a la obra de creación pero, en realidad, la precede⁹⁹. Esa marca que se anticipa a su propia escritura y la vuelve posible puede ser pensada también, desde otro punto de vista, a partir de la noción de *archiescritura* de Derrida.

Con el surgimiento de las historias del arte la dispersión de las imágenes es conjurada mediante la invención de un espacio que representa su reunión. Este espacio es el del libro, en el que las imágenes son reapropiadas a través de la écfrasis y la reproducción, y de la asignación a un espacio gráfico y un aparato de presentación en el que son dadas a ver como obras.

Al aumentar el volumen de lo que se encuentra disponible para el ojo del lector, el libro produce dentro de su ámbito efectos de sentido que eran imprevisibles en la distribución que esas imágenes tenían previamente, antes de que la historia se encargue de fabricar un corpus con ellas. Por cierto no es para nada evidente qué debemos entender por *antes* en este contexto. En la obra moderna –y acaso en un régimen de la memoria occidental de mayores alcances– el pasado ya se encuentra presupuesto como archiescritura en el momento de su propia emergencia como obra. En este contexto entendemos por pasado un estado de dispersión y de ausencia postulado por el discurso. De este modo, el espacio de la historia que se escribe como un remedio contra la ausencia de las imágenes se inviste a sí mismo y en el mismo movimiento con el efecto de una presencia que aparenta haber estado ahí desde siempre. Esa presencia es la de un cuerpo de obras que solo existe a partir de la escritura del arte como libro, un corpus que solo empieza con el pasaje de las imágenes al emplazamiento del libro. Todo lo que puedan confesar los prólogos de los libros sobre los esfuerzos de recolección de imágenes dispersas y diferentes no alcanza para revocar la evidencia producida por esos mismos libros en lo que respecta a la naturaleza preexistente y orgánica de los corpus que presentan. A partir de los aportes teóricos de Jacques Derrida, la lógica de ese desplazamiento puede ser caracterizada como economía del suplemento¹⁰⁰.

⁹⁹ Agamben, “Creación y salvación”, *op. cit.*

¹⁰⁰ En *De la gramatología* Derrida define al suplemento como aquello que excede y que falta al mismo tiempo. En lo que concierne a la imagen de arte, puede ser explicado como algo adjuntado a un artefacto que ya era completo

Aunque la escritura de la historia se imagine a sí misma como un espacio de conservación de lo idéntico, el sentido de lo que inscribe la historia no deja de ser dispersado por ese mismo movimiento. La historia del arte representa a la obra de arte: es el signo de un signo. Representa así también el papel del suplente autorizado para actuar en ausencia de la obra. Pero la suplencia no se agota en la ocupación de un lugar que ya estaba definido. Antes bien, la historia del arte produce una posición nueva en la cual la imagen, desplazada y recuperada de su ausencia en el mismo desplazamiento, es constituida como obra. Como prótesis de nuestra memoria, la historia del arte nos permite acceder a imágenes a las que no tendríamos acceso de otra forma; pero este ingreso de la obra al archivo supone siempre “un sistema de encuadre a la vez impuesto y borrado”¹⁰¹, la producción de un signo que oculta su propio dispositivo de inscripción. La Historia del Arte puede ser definida, de este modo, como un suplemento que usurpa el lugar de esa obra cuya ausencia viene a cubrir a través de las técnicas de escritura que le son más peculiares: la reproducción fotográfica, la écfrasis y la serialización. La inscripción de la obra de arte en el régimen de la historia desactiva conexiones entre la configuración sensible objetivada como obra de arte y el contexto en el que surge. El libro-museo da un paso más en la separación de su contexto de aquella obra que si bien existe desde que hay huella solamente encuentra su legibilidad a través del lugar que produce para ella el museo.

La historia del arte prolonga un dispositivo ambivalente del museo moderno que consiste en dislocar los objetos e insistir, en el mismo movimiento, sobre la procedencia de aquello que se disloca. Esta escritura que trabaja abreviando una dispersión alcanza proporciones paroxísticas en las historias del arte universales. André Malraux comprendía que una cabeza egipcia no fue creada para terminar en un museo. La existencia social de ese artefacto como obra de arte comienza con el momento de su inscripción en el museo o en su *analogon* de papel, en el espacio discursivo del libro-museo. No resulta difícil llegar a un acuerdo con respecto a que esa comprobación inicial puede hacerse extensiva a todos los artefactos estéticos pre-modernos. Sin embargo es preciso remarcar que esta matriz de lectura es pertinente para los objetos producidos junto con la modernidad y a partir de ella, y que lo es muy especialmente. En el sistema de relaciones imaginarias expresado en la idea de la historia

antes de su presencia y que sin embargo es completado por medio de esa adición, en virtud de una carencia que solamente existe a partir de la introducción de excedente. La adición secundaria pasa a ocupar el lugar de la cosa primaria y se hace presente en la forma de su ausencia.

¹⁰¹ Jacques Derrida, *La verdad en pintura* (trad. María Cecilia González y Dardo Scavino), Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 79.

del arte como un libro, este último está presupuesto como el destino la obra de arte. El *fin del libro* forma parte de su estructura ontológica. En este régimen de constitución de lo artístico, el objeto asume su identidad como obra de arte, en el lugar del que falta: en el lugar del comentario y de la reproducción; en definitiva, en ese lugar en el que no está presente sino de una forma espectral. En ese sentido, es posible referirnos a una ontología *bibliográfica* de la obra de arte. O, para hacerlo con Derrida, a una *fantología*: una ontología basada menos en la identidad y la presencia de la obra consigo misma que en la ausencia y la diferencia que le son constitutivas¹⁰².

En las primeras décadas del siglo XX, la energía con la que circulan los discursos de la Historia del Arte en el espacio social se expresa en la apropiación que hacen de ella otras disciplinas humanísticas, en el volumen de producción de la industria de libros sobre arte y en el tono de inquebrantable confianza con el que hablan sobre su trabajo los historiadores del arte. En 1921, un observador como Wilhelm Worringer era capaz de hacer comparaciones entre el desarrollo magro de las artes plásticas frente a los pasos agigantados que había dado la ciencia encargada de estudiarlas. El reconocimiento de una ventaja de la ciencia sobre su objeto supone una curiosa epistemología que al aparecer no generaba ninguna extrañeza en un pensador riguroso como Worringer. El teórico afirmaba que “lo que se ha escrito sobre el arte figurativo durante diez años –ya sea en comentarios sobre el arte contemporáneo o el arte pasado– nos ha dicho más sobre la esencia del arte que lo que nos revelaron sobre el arte los cuadros pintados en el mismo tiempo”¹⁰³. Autor de una tesis transformada en *best-seller* de manera imprevisible y referente para las modernas ciencias del arte en Sudamérica –es citado por Romero Brest en la *Historia de las Artes Plásticas*– el teórico de la abstracción anunciaba que: “Quienes realmente presienten la época saben que se está gestando una nueva especie de libro”¹⁰⁴, “libros en los que se le siguen los movimientos al pensamiento como a los de una pincelada”¹⁰⁵. En palabras de Worringer, estos libros son verdaderos “cuadros mentales” que se oponen a los “cuadros pintados”¹⁰⁶. El planteo de Worringer es revelador: nos da la impresión de que el autor dijo más de lo que se podía decir; como si, en un descuido, traicionara el axioma de

¹⁰² El concepto de *hantologie*, traducido en ocasiones como *fantología*, es planteado por Derrida en la obra *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Una aproximación al concepto puede encontrarse en el libro mencionado de Mónica Cragnolini. Cf. Cragnolini, *op. cit.*

¹⁰³ Wilhelm Worringer, “Problemas actuales del arte” en *El arte y sus interrogantes* (Trad. Elsa Tabernig), Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, pp. 81-99; aquí, p. 94.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁵ *Idem*

¹⁰⁶ *Idem*

secundariedad de la escritura en el que descansa la ilusión de transparencia del discurso historiográfico. El movimiento por el que la historia del arte desplaza a la obra y actúa en su suplencia es completado, por así decirlo, a plena luz del día. Por un instante se acepta con la mayor naturalidad que *la esencia del arte* se haya desplazado desde los cuadros hacia los libros en los que mora la ciencia encargada de estudiarlos. Es cierto que podríamos encontrar un fundamento para ese desplazamiento en la historia de las ideas estéticas en lengua alemana: por ejemplo, en la tradición de la crítica romántica que asegura que una obra de arte solo puede ser comprendida por otra. Pero se conoce hasta qué punto los ecos de esa concepción fueron limitados en la historiografía del arte. El punto que señalamos tampoco remite a la idea de hacer una obra instructiva sobre arte que sea, en virtud de su estilo literario, una obra de arte: en última instancia esa poética remitiría al ideal retórico del *prodesse et delectare*, que no tiene ninguna pertinencia en una discusión sobre la Estética y en particular sobre lo que en ese momento todavía era llamado Estética empírica o ciencias del arte. A lo que nos referimos, en cambio, es a la colocación del libro de historia del arte como destino en el que la obra llega a ser. El libro está inscripto, por así decirlo, en la estructura onto-teleológica de la obra de arte. En el libro de Historia del Arte, la obra reproducida aparece como suplemento de un origen ausente. Es la copia de un original y el contrato de lectura de una historia del arte se basa en el reconocimiento de que ese origen se encuentra siempre en otra parte. Sin embargo, eso otro solo se inscribe como artístico a través de la copia con la que la imagen ingresa al relato histórico. La identidad de la obra de arte consigo misma no constituye un presupuesto sino un efecto producido en el espacio serial en el que se multiplica. La identidad de la obra consigo misma es el producto paradójico del espacio en el que se vuelve diferente de sí misma. Solamente cuando difiere de su origen alcanza su identidad.

En 1949, al comentar una exposición sobre “tendencias de largo arraigo en el campo del arte universal” Julio Payró encomia al Instituto de Arte Moderno por haber colmado de esa manera una lamentable laguna. La lógica del suplemento indicaría que es la laguna la que constituye al arte universal: su ausencia solo empieza a existir cuando el discurso declara que ha venido para llenarla¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Julio E. Payró, “Exposición en el Instituto de Arte Moderno”, *Sur*, año XVIII, julio de 1949, p. 86.

El diferimiento de lo universal

Nos enfrentamos al desafío de pensar la inscripción de las historias del arte universales en Argentina en su *propia* singularidad como acontecimiento de escritura: esto es, como un evento de repetición a través del que la escritura se *expropia*. Algunas de las preguntas que surgen entonces son las siguientes: ¿dónde y cuándo se inscribe en América el nombre de Europa? ¿cuáles son los otros nombres del continente? No se trata solamente de comprobar cómo las matrices eurocéntricas siguen escribiéndose en el *nuevo continente* como una continuidad que podría ser derivada simplemente de la existencia de un orden neocolonial en la cultura. Mucho menos se trata de hacer justicia por los excluidos en las historias del arte: en primer lugar, porque el conocimiento social no se produce al estudiar un objeto interrogando desde un lugar proyectivo por lo que falta en ese objeto: en segundo lugar, porque esa manera de plantear el problema supone un concepto de poder, al menos, pre-foucaultiano: en lugar de buscar el poder en su productividad, se cae en la ilusión de haberlo sorprendido en la decisión soberana de las exclusiones. La violencia no es operada al excluir, sino que la ejerce la matriz disciplinar y disciplinaria en el ejercicio positivo de lo que incluye dentro suyo. La violencia se ejerce menos en la forma de una exclusión que en la de una inclusión: en lo que está presente y es eliminado al mismo tiempo con esa presencia. Menos todavía se trata de actualizar el motivo de la ideología logocéntrica que presenta la letra impresa como lugar de la mentira desde una postura que se pretende progresista al incorporar lo que fue excluido del libro y que al hacerlo se identifica con una presunción de verdad.

De lo que se trata es de pensar hasta qué punto la inscripción del significante “Europa” y de sus otros nombres en América consiste en movimientos que ya están implícitos en la escritura que comienza en Europa y que, por así decirlo, saturan de sentido esa escritura nacida para nombrar al mundo. La hipótesis se podría formular de la siguiente manera: las historias del arte universales publicadas en Argentina realizan en la repetición desplazada una violencia potencial que completa el dispositivo de universalización. Hechas con imágenes y palabras aún más diferidas, las historias universales escritas en este Sur del Atlántico permiten observar mejor esa *fantología* impresa de la obra de arte.

La traducción imposible, y por definición inadecuada, de un universal es evocada por Derrida mediante la figura de la torre de Babel. Deberíamos salvar, nos dice el autor, el idioma de esa imposibilidad, la lengua de esa inadecuación. *Babel*, que es a la vez una lengua y una

torre, es el nombre de la unidad hecha por un pueblo para impedir una dispersión, para hacerse un nombre y una genealogía. A través de un recorrido filológico, Derrida demuestra que es tanto nombre propio como nombre común. Designa una singularidad intraducible y funda una razón universal:

Esta razón puede significar, simultáneamente, una violencia colonial (puesto que de este modo universalizarían su idioma) y una transparencia pacífica de la comunidad humana. Inversamente, cuando Dios les impone y opone su nombre, rompe la transparencia racional pero también interrumpe la violencia colonial o el imperialismo lingüístico. Los destina a la traducción, los sujeta a la ley de una traducción necesaria e imposible. Con el mismo gesto, a partir de su nombre propio traducible-intraducible, desencadena una razón universal (ésta, no se encontrará ya sometida al imperio de una nación particular), pero al mismo tiempo limita esa misma universalidad: transparencia prohibida, univocidad imposible. La traducción se convierte en la ley, el deber y la deuda, pero una deuda que no podemos cancelar. Semejante insolvencia está inscrita en el nombre mismo de Babel, que a la vez se traduce y no se traduce, que pertenece sin pertenecer a una lengua, y se endeuda ante sí mismo con una deuda insolvente tanto para sí mismo como para otro. Esta sería le performance babélica.¹⁰⁸

Las historias universales escritas en Argentina permiten comprobar la eficacia de un dispositivo de universalización, que podría ser caracterizado como eurocéntrico y colonial. El tipo de paradojas a las que invita el pensamiento derrideano permite agregar a esa comprobación una nota al pie: ese universal solo existe cabalmente, como tal, en el lugar de su desplazamiento; una vez que, diferido en la traducción y atado por su deuda al original, ya no habla su propia lengua. Las historias traducidas, o escritas en una escena de traducción, completan la violencia colonial de la universalización. Lo universal existe en ese desplazamiento. Pero ese mismo movimiento es el que muestra a la vez la falla inherente a la totalidad, es el que expone a la totalidad *en tanto que falla*. La falla según la cual lo universal solamente existe en otro lugar, es decir, que nunca puede ser presente para sí. Lo universal solo existe, en definitiva, cuando se determina como finitud en el contexto contingente de una traducción periférica, cuando logra inscribir su violencia en el cuerpo de otra lengua, cuando está ausente de su propia lengua. Los universales del arte muestran, entonces, tanto la universalización acabada como la imposibilidad estructural de cumplir la promesa de totalidad. Como Babel, muestra la “imposibilidad de completar, de totalizar, de saturar, de acabar cualquier cosa del orden la

¹⁰⁸ Jacques Derrida, “Desvíos de Babel” (Trad. de Jorge Panesi), mimeo, p.1.

edificación, de la construcción arquitectural, del sistema y de la arquitectónica”.¹⁰⁹ Nuestras historias universales son entonces y al mismo tiempo la totalidad consumada, el punto de acabamiento de un dispositivo universalizador tanto como el *resto*: la excedencia que impide la totalización, el exceso indecible que se resiste a ser asimilado¹¹⁰. El resto es una marca inapropiable por el signo: no porque more en él una cualidad ontológica diferencial, sino por que su fisura muestra también, por contaminación, la de cualquier totalidad. El resto demuestra la imposibilidad de cualquier clausura.

Los aportes de Derrida y de Deleuze permiten pensar la construcción del libro de historia del arte como espacio de representación de una totalidad en la cultura escrita contemporánea. También nos permiten observar que a pesar de los mecanismos de atribución y clausura que organizan el espacio del libro esa totalidad está siempre contaminada por la vida impersonal que captura tanto como trabajada por la falla del diferimiento inherente a la escritura. En el capítulo que sigue presentamos una aproximación a las trayectorias contingentes recorridas por ese género: los espacios y las biografías a través de las cuales fue transportada la tradición de la historia del arte como *libro raíz* y *libro mundial* desde el siglo XIX.

¹⁰⁹ *Idem*

¹¹⁰ Cf. Cragolini, *op. cit.*

CAPÍTULO 3

Las historias universales del arte

3.1. Trayectorias de un género editorial

El proceso de formalización disciplinar de la historia del arte que comienza en el ámbito centroeuropeo a mediados del siglo XIX toma forma a través de un abanico de géneros editoriales en los que se expresan diferentes modos de concebir la espacialidad. La historia del arte encuentra la posibilidad de su emergencia discursiva en lo que podemos pensar como un borramiento o una suspensión del espacio geográfico. Las prácticas de la disciplina de mediados y finales de siglo no proponen una única forma de practicar ese corte que fractura el espacio para recuperarlo después de una forma abstracta por el discurso de la historia. Los procedimientos empleados para hacer surgir el arte al espacio de su representación histórica fueron diversos y convocaron distintos poderes de los libros: distintas formas de dividir y de gestionar el mosaico que nace con esa división; distintos procedimientos para administrar las distancias y para modelar sobre el espacio abstracto del papel la unidad imaginaria de lo que se encuentra disperso.

En la segunda mitad del siglo XIX se extiende la práctica de documentar de manera sistemática los monumentos artísticos existentes en el territorio de una nación, dando lugar al género editorial que el investigador Matthew Rampley llamó *topografía artística* [*Art Topography*]¹¹¹. El medio en el que se despliega esta práctica disciplinar –imitada rápidamente en Europa y luego en América– son publicaciones seriadas, en muchos casos de edición estatal. El gesto de recolección que hacen las topografías artísticas decimonónicas se mantiene dentro de los límites de un mapa político que ya está dibujado de antemano. Al poner en libro los monumentos que hunden sus cimientos en el suelo de la Nación, el discurso de las topografías artísticas apela a la metáfora romántica de la comunidad telúrica. La unidad del libro se

¹¹¹ Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2013.

convierte en metáfora del suelo constituido, a su vez, en principio de unidad nacional. En su dimensión sincrónica –al poner en un mismo lugar lo que se encuentra separado–, el libro refuerza la solidez de su fundamento: funda sus cimientos en un territorio nacional, en una operación que constituye a la vez una refundación imaginaria de ese territorio. La monumentalización de la memoria de un arte nacional producida a través de las historias nacionales del arte a lo largo del siglo XX se inscribe en buena medida en la estela dejada por esta práctica, a la que se añade el ejemplo que podían ofrecer las historias nacionales de la literatura publicadas a lo largo del siglo XIX.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los atlas histórico–artísticos que imaginan proximidades y distancias entre motivos iconográficos, estilos y tipos constructivos recogen una forma de visualización que tenía más de un punto de afinidad con los dispositivos de puesta en página de la ciencia geográfica. En el espacio utópico del papel, las cosas iguales o comparables, como los testimonios de un mismo estilo o las piezas que constituyen un cuerpo de obra, separadas de la posibilidad de su cotejamiento recíproco por la geografía, son restituidas a una cercanía abstracta. De este modo, las proximidades que las hojas de los atlas, generalmente apaisadas, buscan poner en evidencia no piensan con el espacio geográfico sino a pesar suyo: es un gesto que pone en suspenso los imperativos de la geografía, la heterogeneidad de los territorios y su incapacidad de ser reducidos a la representación¹¹².

El género editorial al que nos referimos como historia universal del arte despliega un sistema de proximidades y de distancias que presenta rasgos comunes con los que gobiernan las topografías y todavía en mayor medida los atlas, presentados muchas veces de forma explícita como la transposición a un nuevo formato editorial de las historias universales. Tienen una historia específica que las vincula con otra configuración cultural del espacio. Son muchos los indicios que permiten rastrear la génesis espacial de las historias universales del arte en una constelación específica de prácticas del espacio. Nos referimos a las prácticas del viaje romántico y docto, en particular el llamado *grand tour*. De acuerdo con las necesidades representativas esa matriz inicial pudo ser ampliada para incorporar las regiones no europeas. Para ello recurrió a una geografía alimentada por las teorías geográficas de la raza, utilizada como principio de explicación de las diferencias entre grupos humanos. Si los atlas hacían pie en la historia del arte como ciencia de la imagen y las topografías colocaban el acento en la

¹¹² Otros dispositivos pedagógicos desarrollados en el mismo período que utilizan la copia como estrategia para reunir en un mismo lugar las imágenes de obras separadas por la geografía son los gabinetes de reproducciones impresas y las colecciones de calcos escultóricos. Como el libro ilustrado sobre historia del arte estas técnicas culturales de visualización permiten al espectador una serie de operaciones cognitivas como la comparación y la producción de series.

potencia de la disciplina como ciencia del patrimonio, las historias universales bascularon entre los afanes de autonomía de la primera práctica y la heteronomía de la segunda. Por un lado buscaron el fundamento de su autonomía científica en la especulación filosófica sobre los procesos históricos-artísticos, en una suerte de antropología histórica del *homo aestheticus* o en la construcción empírica y comparativa de nuevos objetos. Por el otro contribuyeron a una educación estética de orden más práctico vinculada al turismo, a la circulación internacional de bienes y a la llamada *cultura general*. En el desarrollo del género, la geografía anexada por la especulación y el imperialismo al territorio del *grand tour* —y que presentaba mejores posibilidades de ser postulada y expuesta que de ser recorrida— convivió con la espacialidad del viaje de forma más o menos tensa. Pero el viaje nunca perdió completamente su puesto como la principal metáfora alrededor de la que se organiza el género.

Surgidas como manuales en las décadas medianas del siglo XIX, presentadas explícitamente como resultado de un viaje de estudio y como suplemento para apuntalar la inquietud del viajante erudito, las primeras historias universales del arte conformaron un modelo que persistiría entre finales de la centuria y todo el siglo siguiente a través de un número diversificado de variantes, que incluirían el despliegue de un aparato editorial en varios volúmenes y las formas más resumidas del opúsculo introductorio. El estatuto histórico de este producto cultural no es evidente ¿se trata de un género del siglo XIX? ¿Es una práctica decimonónica a la que el siglo siguiente simplemente le otorgará una nueva dimensión cuantitativa, convirtiéndola en el producto rentable que llegará a ser para la industria editorial? ¿o es el siglo XX el que desarrolla las herencias dispersas que recibe del siglo precedente y que al hacerlo establece las condiciones para que esos textos puedan ser reconocidos como parte de un mismo género?

Para recorrer el espacio trazado por estos interrogantes partimos de la hipótesis de que las figuras del viaje persisten en la configuración y en el devenir histórico de este género editorial a la manera de un *resto*: un saldo inasimilable que no termina de inscribirse en el proceso de formación de una totalidad y que impide su clausura definitiva¹¹³. Seguimos el supuesto metodológico de que la figuración de la totalidad del arte universal que caracteriza al género no se realiza solamente sobre la base de operaciones discursivas sino también a través

¹¹³ Sobre la noción derrideana de *resto*, ver las nociones del filósofo franco-argelino apuntadas a partir de los comentarios de Mónica Cragolini en el capítulo 2 de esta tesis.

de los dispositivos de significación que trae aparejado el objeto libro y que, en el decurso de la historia cultural, han consolidado la asociación entre este artefacto y una *imago* de totalidad¹¹⁴. Con el objetivo de especificar algunos momentos en la historia del género editorial, los apartados que siguen recorren un número acotado de fuentes primarias y un conjunto más amplio de fuentes secundarias, aprovechando el volumen de estudios críticos sobre la historiografía del arte germanófono y francófono producido en las últimas décadas. En particular, nos resultarán de gran utilidad las investigaciones de Hubert Locher alrededor de las construcciones de totalidad en la historia del arte¹¹⁵, el estudio de Carol Doyon sobre las *histoires générales de l'art*¹¹⁶, los monográficos sobre Franz Kugler, Karl Schnaase y Anton Springer impulsados por el germanista francés Michel Espagne¹¹⁷, entre otras contribuciones recientes de diferentes *scholars*; una buena parte de ellas recogidas en distintos números de la revista especializada *Journal of Art Historiography*¹¹⁸. Nuestro acercamiento intentará poner en diálogo estos desarrollos de la historia de la historiografía del arte, entendida como una región específica de la historia intelectual con elementos tomados de la historia del libro, para pensar la especificidad de la historia universal del arte en conexión con otras representaciones y prácticas del espacio.

La historia general del arte como práctica intelectual (1840-1860)

Los primeros tres proyectos que aspiraron a representar la totalidad de una historia del arte universal en el cuerpo de un libro se concretaron en poco más de una década, entre 1841 y 1855. Además de encontrarse acotada temporalmente, la posición de este evento en la historia de las ideas puede ser localizada al interior de una región geográfica muy precisa que se circunscribe al Oeste de la Confederación Germánica: los dos manuales de historia del arte de

¹¹⁴ Derrida, “El libro por venir”, *op. cit.*

¹¹⁵ Hubert Locher, Das „Handbuch der Kunstgeschichte“: Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil, en Reinink W y Stumpel J. (eds.), *Memory & Oblivion*, Springer, Dordrecht, pp. 69-87; Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750-1950*, München, Fink, 1999.

¹¹⁶ Carol Doyon, *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire !*, Québec, Trois, 1991.

¹¹⁷ M. Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel...*, *op. cit.*; Michel Espagne *et al.* (ed), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin, Akademie Verlag, 2010.

¹¹⁸ Henrik Karge, “Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Franz Kugler, Karl Schnaase and Gottfried Semper”, *Journal of Art Historiography*, núm. 9 (2013). Consultado en <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/karge.pdf>>; Eric Garberson, “Art History in the university: Toelken – Hotho – Kugler”, *Journal of Art Historiography*, núm. 5 (2011). Consultado en <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/garberson-toelken-kugler1.pdf>>.

título homónimo [*Handbuch der Kunstgeschichte*], escritos por Franz Kugler (1842)¹¹⁹ y por Anton Springer (1855), aparecieron en Stuttgart, ciudad capital del Reino de Württemberg. Los prólogos de sendos libros habían sido firmados en otras localidades: el de Springer en la ciudad renana de Bonn y el de Kugler, un poco más lejos de Stuttgart, en Berlín. Por su parte, los primeros siete tomos de la *Historia de las artes plásticas* [*Geschichte der Bildende Künste*] de Karl Schnaase vieron la luz en 1843 en la ciudad occidental de Düsseldorf, entonces perteneciente al Reino de Prusia. El octavo tomo de la obra de Schnaase, presentado por Wilhelm Lübke, apareció de forma póstuma en Stuttgart en 1879. Los tres libros están lejos de representar empresas intelectuales completamente separadas. La fluidez de los corredores que comunicaban esa comarca de la geografía intelectual alemana había permitido que cada uno de los autores estuviera al corriente de la actividad realizada por sus pares. De ese modo, los primeros manuales son el producto de un espacio común de intercambios que se consolida durante esos años.

Ya sea que la consideremos como una *Bildungsroman* del ideal artístico, como una guía de viaje para arrostrar el *grand tour* o como una singular máquina de visión que satura el espacio utópico del papel con el despliegue panorámico de monumentos dispares y ausentes las metáforas que dan forma a la historia general del arte como artefacto cultural dirigen nuestra atención a distintas dimensiones de la cultura letrada centroeuropea del siglo XIX. Por este motivo consideramos que este segmento inicial en la trayectoria del género amerita ser abordado con un particular detenimiento.

La publicación de los manuales de Kugler, Schnaase y Springer tiene lugar en el marco de un auge general de la cultura del manual en el área de habla alemana. Las similitudes y diferencias entre estos tres libros y los *Handbücher* que habían sido publicados en áreas de estudio vecinas han merecido la atención de investigadores como Hubert Locher. El manual de arqueología del arte de Karl Müller –*Handbuch der Archäologie der Kunst*–, publicado en 1830 y citado por el mismo Kugler, es uno de esos antecedentes frente al cual las primeras historias del arte se ubicarían en una posición ambivalente. A diferencia de aquel manual, el de Kugler tiene la voluntad de comunicar una ciencia especializada al público general. Sin embargo, la articulación que Müller había planteado entre dos dispositivos: un manual de texto y un atlas

¹¹⁹ Las primeras entregas de la obra de Kugler llevan la fecha de 1841. Cf. Henrik Karge, “Franz Kugler und Karl Schnaase – Zwei projekte zur Etablierung der ‘Allgemeine Kunstgeschichte’”, en Michel Espagne (ed.), *Franz Theodor Kugler: deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlín, Akademie Verlag, 2010, pp. 83-104.

de imágenes que lo acompaña como suplemento gráfico, sería inspiradora para la historia editorial de la obra de Kugler y, de manera más general, para otras historias universales del arte publicadas en la segunda mitad del siglo XIX. Locher afirma que los manuales de historia del arte constituyen instrumentos de la *Bildung* que asumen una forma especializada pero que están al servicio de ese amplio proyecto cultural. El objetivo último de estos manuales es brindar instrucciones básicas para el juicio estético al público más amplio que puedan alcanzar. Según Locher, la intención educativa de estos libros es tan importante como su interés político¹²⁰.

Un segundo antecedente de las obras generalistas publicadas a partir de los años 40 es la *Historia de las artes del dibujo* de Johann Dominik Fiorillo, profesor de Historia del Arte y Filosofía en la Universidad de Gotinga hacia el año 1813. En Fiorillo, lo que aparece remarcado es la necesaria complementariedad del trabajo valorativo que aporta la crítica filosófica y el trabajo discriminador de la crítica histórica. Los esfuerzos de una y de otra deben coordinarse para abrir un espacio comparativo: solo entonces es posible justipreciar el valor de una obra. El editor de la obra de Fiorillo fue el filólogo romántico August Wilhelm Schlegel y también él jugó un papel decisivo en la formación del género a través de las *Vorlesungen* [lecciones] que dictó en Berlín a partir de 1801. Schlegel observaba que la belleza del arte solo puede ser reconocida a través de la conexión y la comparación de las obras en el curso de su historia. En otras palabras, el filólogo planteaba que el significado del arte solo puede ser alcanzado a través de un estudio de su historia. Para Hubert Locher la *Historia universal* de Kugler se ubica en esta línea de pensamiento. De acuerdo con Locher, Kugler se encuentra mucho más cerca de las *Lecciones sobre teoría e historia de las Bellas Artes* de Schlegel que de las lecciones impartidas por Hegel en 1821. Mientras que en las *Lecciones* de Hegel las suspicacias hacia el arte del presente están expresadas con vehemencia, en las de Schlegel el conocimiento del pasado aparece como medio para revitalizar al arte del presente. Desde el momento en el que concibe a la historia como una estrategia diacrónica de comparación que pretende lograr una educación estética del público en el presente, el acercamiento de Kugler demanda un enfoque genealógico.

La idea de mostrar una historia del arte en todos los pueblos y razas es también un constructo debido a la teoría romántica del arte. Puede ser vinculada con la desconfianza del romanticismo hacia las normas temporales del arte y en especial a la búsqueda de lo particular y lo contingente como cifra de un arte que, si por un lado es hipostasiado a rango divino, por el otro se concreta en el particularismo de su desarrollo histórico.

¹²⁰ Locher, “Das ‘Handbuch der Kunstgeschichte’”, *op. cit.*

Historicismo y relativismo son dos motivos centrales en la teoría romántica del arte que atraviesan el manual de Kugler y que impactan en la formación posterior del género. El desplazamiento en el tipo de arte al que se atribuye el lugar de mayor preponderancia en cada momento histórico –como puede ser el caso de la arquitectura en el período Románico o de la pintura en el arte contemporáneo del siglo XIX– convierte el conocimiento del desarrollo histórico de las distintas artes en un prerequisite necesario para conocer la posición evolutiva que cada una de ellas ocupa en un momento particular. Al igual que las obras de Lübke y de Springer que comentaremos más adelante, el manual de Kugler revela el espesor intelectual del historicismo estético que décadas después se cristalizará como un hábito de lectura *natural*. Lo que se le pide al lector de un manual como el de Kugler es que sea capaz de cambiar su punto de vista a medida que se lo demanden las distintas estaciones de su recorrido por el camino de la historia del arte. Ese cambio constante en el punto de vista subjetivo que se espera como actitud del lector puede ser parangonado con la forma que asume la experiencia del viajante que se entrega a un *Kunstreise* o viaje artístico¹²¹. El lector que recorre las páginas de una historia universal del arte pasea por la geografía de un arte universalizado. A medida que lo hace debe ser capaz de calibrar su aparato de observación para ajustarlo a los criterios estéticos con los que fueron realizadas cada una de las obras que se le presentan.

En 1837 Franz Kugler presentó su *Manual de Historia de la Pintura* como una guía para la persona que se proponía viajar. En 1855 la instrucción para usar el libro como cicerone volvería a aparecer en el *Manual* de Anton Springer. De hecho, desde la década de 1830, el uso del término manual [*Handbuch*] en el área de habla alemana estuvo fuertemente asociado a los libros de viaje. Para Hubert Locher, el epítome del proceso que conecta a los *Handbücher* de historia del arte con los libros de viaje se encuentra en la *guía para el disfrute de obras de arte en Italia* publicada por Jacob Burckhardt con el sugestivo título de *Der Cicerone* en 1855. A pesar de todas las diferencias que separan a esta guía de los manuales firmados por Kugler y por Springer, los procedimientos de escritura que se registran en uno y en otros pueden ser comparados. En todos los casos el recorrido histórico toma la forma de una guía que acompaña el viaje del lector a través del país del arte.¹²²

¹²¹ Franz Kugler utiliza la expresión *Kunstreise* para referirse a la excursión que realiza por la región de Renania en 1841. Cf. Karge, H., “Zwei Projekte...”, *op. cit.*, p. 83.

¹²² A pesar de todas las diferencias que marca con las guías de viaje, Burckhardt aclara que *El cicerone* está dirigido “a quien emprenda un rápido viaje por este país” y desea que su “limitado libro, aunque grueso por los muchos temas que abarca y la diversidad de su contenido, pueda ser un buen compañero de viaje”. Cf. Jacob Burckhardt, *El cicerone* (trad. Claudio Matons Rossi), Barcelona, Iberia, 1953, p. 5 y p. 8. A pesar de no haber sido el autor

La documentación acerca de los primeros proyectos editoriales que involucraron a Kugler demuestra la estrecha relación que existía entre la experiencia del viaje y los proyectos de escritura en la naciente *scholarship* de los estudios sobre arte. Hacia 1830, solicita dinero para financiar el viaje con un itinerario trazado a los efectos de recolectar información sobre los monumentos dispersos en Alemania. En esa solicitud, el viaje es presentado como condición indispensable para el tipo de estudio que pretende encarar. Algunos años más tarde, cuando el *Kunsthistoriker* aspire a su *Habilitation*, se le presentará la oportunidad de argumentar a favor de la importancia del viaje de estudio por Alemania financiado por el Ministerio y pondrá a consideración del jurado el cartapacio con dibujos de monumentos realizados entonces: no solo como una prueba de haber realizado ese viaje sino del tipo de estudios histórico-artísticos que ese viaje había hecho posible¹²³. Empezar un viaje para ver con los propios ojos los monumentos del pasado se transforma en una propedéutica imprescindible para la investigación empírica del arte.

Lo que está en juego en esta representación es la noción de *autopsia*, en el sentido etimológico con el que la palabra fue usada durante siglos, a saber: la *acción de ver con los propios ojos*. La *autopsia* es un principio de autorización del relato que se hace sobre una experiencia. La experiencia que es dada a leer a través de ese relato es digna de crédito en virtud de que el narrador fue un testigo ocular de lo que pone por escrito. Entendida de esta forma, como un dispositivo que autoriza la enunciación, la *autopsia* –o *auto-psía*, como escribe Roger Chartier– se encuentra presente de forma paradigmática en la obra historiográfica de Heródoto y en la modernidad temprana seguirá estrechamente ligada a los relatos de viaje¹²⁴. En la Edad Media este núcleo cultural se asocia a otro, el de la *adtestatio rei visae*, la atestiguación de la cosa vista, de aparición habitual en la literatura de viajeros. En la Edad Contemporánea este motivo de larga duración es resemantizado una vez más, ahora de acuerdo con los ideales de la ciencia positiva. La *autopsia* es constituida como un principio crítico en la práctica discursiva de la historiografía y de la escritura sobre arte¹²⁵. Hasta donde llegan nuestras lecturas la

de una historia universal del arte en sentido estricto la importancia de Burckhardt en la historia del género es crucial. Entre otras razones, por su trabajo como colaborador de Franz Kugler. Burckhardt asistió a Kugler durante el proceso de reedición del *Manual de Historia del Arte* en 1848. Sobre este punto, cf. Cássio da Silva Fernandes, “As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848)”, *Revista Brasileira de História*, vol. 25, núm. 49 (2005), pp. 99-124. Consultado en <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882005000100006>>.

¹²³ E. Garberson, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁴ Roger Chartier, *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII* (trad. Viviana Ackerman), Barcelona, Gedisa, 2000, p. 87.

¹²⁵ El término *crítico* debe ser entendido aquí en la acepción de la crisis como *krinein* o separación: la crítica de las fuentes *separa* lo falso de lo legítimo.

literatura especializada no ha reparado en el papel desempeñado por el principio de la *autopsia* en la consolidación de un dispositivo de veracidad que fue fundacional para la historiografía científica del arte. La tradición en la que se espera que el historiador del arte no escriba sobre una obra hasta haberla visto con sus propios ojos se remonta al menos hasta las declaraciones de Winckelmann en las que la observación, asociada con la verdad, se contraponen a lo escrito como lugar donde se repiten los errores¹²⁶. Mientras que el texto que se apoya solamente en reproducciones admite las sospechas que gravitaron sobre la escritura en la historia occidental el texto que está basado en la observación directa de la obra cumple con una de las condiciones de veracidad. Para los propósitos de esta tesis, comprobar el lugar que juega la autopsia en la historiografía del arte nos permite iluminar uno de los puntos de contacto más importantes y menos evidentes en la historia cultural que conecta a las historias del arte con los libros de viaje.

Haber visto las obras con los propios ojos es una estrategia de la disciplina para controlar la producción de discursos sobre las imágenes en la época en la que prolifera su reproducción y se convierte en el requisito que autoriza al historiador del arte para comenzar a escribir. En última instancia el desplazamiento en el espacio geográfico del escritor puede ser interpretado como una consecuencia de ese mandato que obliga a ver de primera mano en un mundo cada vez más cubierto por las reproducciones, sobre las que se extiende el mismo manto de desconfianza logocéntrica que pesa sobre otras formas de escritura (al fin y al cabo también hay una voz en la pintura, que es poesía muda). Con respecto a los textos de Kugler, Dan Karlholm observa que “quizás (...) el aspecto más importante de percibir directamente lo real no esté en la capacidad de escribir sobre eso sino de afirmar, a través de un medio impreso, que eso ha sido visto”. Aunque Kugler haya visto de primera mano un subconjunto de los monumentos que analiza, el universo de objetos visto por el historiador que opera como autenticación de su relato es mayormente “un mundo de reproducción; no todavía el gran museo gráfico de los monumentos pero sí colecciones similares y todo tipo de copias”¹²⁷.

La institución compulsiva de la *auto-psía* como principio crítico para escribir las imágenes esconde mal su naturaleza puramente verbal: una regla imposible de ser cumplida hasta sus últimas consecuencias. El imperativo de ver sin que haya ninguna mediación entre el sujeto y la cosa vista, necesariamente, está destinado a fallar. En la totalidad de cada libro

¹²⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad* (trad. Manuel Benito Tamayo), Madrid, Aguilar, 1955.

¹²⁷ Dan Karlholm, *The Art of Illusion: the representation of Art History in Nineteenth-Century German and Beyond*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 148. La traducción es propia

insiste un residuo constitutivo de cosas que no pudieron ser vistas de primera mano por el escritor. Winckelmann nunca fue a Grecia pero escribió su imagen como si hubiera pasado por delante de sus ojos y la constituyó además en su principal legado para la modernidad. Desde entonces la porción del mundo no vista por el autor es tan inherente a la práctica de escribir historias del arte como lo es el mandato de que la *autopsia* nunca deje de ser declarada. Si volvemos a Kugler, encontramos que ya en el *Handbuch der Geschichte der Malerei*, la declaración del principio metodológico de *ver todo de primera mano* coexiste con el reconocimiento, a renglón seguido, de que el imperativo nunca puede ser cumplido hasta sus últimas consecuencias¹²⁸. La presión de representar la totalidad hace que el principio básico de ver todo lo que se representa sucumba en cada oportunidad en la que se declara. La desviación con respecto a lo que declara está comprendida en la forma de la práctica discursiva.

El círculo imaginario del viaje de estudio realizado por el historiador del arte solamente consigue cerrarse entre las tapas del libro que se propone como sede de sus resultados. No es el viaje sino el libro el que produce, de manera retrospectiva, la imagen del historiador del arte como testigo ocular de las cosas que escribe. El libro convierte al viaje en el periplo de un personaje que se ubica en el origen de la obra: el autor. En un mismo movimiento, el viaje de estudio es el procedimiento de autenticación enunciativa que autoriza la escritura de la historia y la figuración que legitima el libro localizando su origen en la experiencia del sujeto que lo firma. En este sentido, el viaje de estudio del historiador del arte cumple la función de asegurar la verosimilitud del libro de historia en un marco narrativo que no remite solamente a la Historia sino también a la biografía del signatario.

Los manuales generales de historia del arte representan un hito en la historia de la disciplina tanto como en la historia de las ideas estéticas: especialmente si los consideramos desde el punto de vista del alcance que consiguen prestarle al tema de la *historicidad* del arte, cuya centralidad para la *teoría* del arte no dejaba de ser una novedad. Sin embargo es mucho lo que se pierde si nos limitamos a considerar estos artefactos exclusivamente desde el punto de vista de una ciencia que progresa. Para explicar históricamente las prácticas que se reconocen como científicas es necesario estudiar su interdependencia con otras prácticas sociales. Es necesaria una historia cultural y social de las prácticas eruditas.

Los libros con los que la joven ciencia entraba en la esfera pública eran artefactos que participaban en distintos procesos sociales. Cumplieron un papel importante en la expansión del negocio del arte durante la segunda mitad del siglo y en especial en la difusión del

¹²⁸ Karlholm, *op. cit.* p. 146.

historicismo, entendido como una concepción específica del arte favorecida por ese mercado. Además de intervenir en el intercambio de bienes, esos libros introducían un nuevo modelo en la educación sensible de las capas letradas de la sociedad. A mediados del siglo XIX, la orientación histórica en las visiones teóricas sobre el arte reemplazó gradualmente la educación del gusto que tenía su base en la estética normativa. En sintonía con el programa del romanticismo, el lugar ocupado por el tribunal de juicio fue desplazado parcialmente por una imagen del sujeto estético vinculada con la experimentación, compatible con una determinada figura del viajante. Sin embargo, la creencia en la posibilidad de formular un juicio de valor objetivo no fue relevada por un subjetivismo. Los autores de estos *Handbücher* continuaron tomando en serio la misión educativa concebida como la posibilidad de llegar a una guía objetiva de la historia. Ese objetivismo aseguraba el interés de los libros para el público lego¹²⁹.

Aparecidas en 1834, las *Cartas neerlandesas* de Karl Schnaase fueron tan importantes para el proyecto intelectual de su autor como lo serían para el de Franz Kugler y también, en una escala imprevisible para el tipo de texto, para la autonomización disciplinar de la historia del arte. Fue a partir de este libro, publicado dentro del género menor de un relato de viaje, que Schnaase volvió sobre las *Vorlesungen über die Ästhetik*. El largo historial de reescrituras y respuestas a la *Estética* de Hegel en el seno de la disciplina comenzaba entonces con ese texto, cuando la *Estética* de Hegel todavía no era el título de un libro (la edición de Hotho es de 1835), sino el recuerdo de unas clases que existía en un puñado de mentes¹³⁰. Animado por la reelaboración del legado hegeliano que había conseguido objetivar en sus *Cartas neerlandesas*, Schnaase comenzó a trabajar, años después, en una historia general del arte. Mientras terminaba de escribir el primer tomo de esta obra, entró en conocimiento de que, en otro lugar de Alemania, un arquitecto llamado Franz Kugler había iniciado un proyecto de características semejantes. Irónicamente el puntapié inicial para el proyecto de Kugler había sido también la temprana obra de Karl Schnaase. Schnaase tuvo que afrontar el incómodo hecho de que el *Manual*

¹²⁹ Para Hubert Locher, la marca de esta posición ambigua en los textos es una tensión que no termina de resolverse: tanto Kugler como Burckhardt reconocen la variabilidad histórica del arte pero continúan basando sus juicios en un ideal estético.

¹³⁰ La *Estética* de Hegel no existía entonces como libro sino como fragmentos de una conversación social salida de unas clases envueltas en la dinámica de la *peregrinatio academica*. Viajar para oír a Hegel es una práctica que cultivaron tanto Schnaase como Kugler. Michael Podro señala que la forma en la que las *Cartas neerlandesas* resolvieron problemas no del todo allanados en las lecciones de *Estética* de Hegel dominaron una tradición intelectual durante los siguientes cien años. Según Podro las *Cartas neerlandesas* fueron especialmente importantes para el desarrollo del concepto de *Kunstwollen* en Aloïs Riegl, cf. Michael Podro, *Los historiadores del arte críticos* (trad. Rafael Guardiola), Madrid, Machado Libros, 2001.

de *Historia del Arte* de Kugler fuera publicado en 1841 y que su propia obra comenzara a aparecer recién en 1843.

En las historias de la disciplina se comprueba una relativa indiferencia hacia la figura de Franz Kugler. Fue recién en fecha reciente que varios trabajos especializados comenzaron a corregir esa omisión y a reconocer el lugar de precedencia ocupado por este historiador y poeta, arquitecto de formación, y de su *Handbuch der Kunstgeschichte* con respecto a la clase de libros que inaugura¹³¹. Kugler siguió estudios de historia, filología y filosofía en la Universidad Berlín, en la que asistió a los cursos de Lógica y Estética dictados por Hegel en 1828¹³². Al parecer, las enseñanzas impartidas por el filósofo de Jena no lo terminaron de convencer. De acuerdo con Eric Garberson, es probable que Kugler estuviera en las filas de los que encontraban en la doctrina hegeliana una especulación que al desconocer la naturaleza material del hecho artístico era ignara también a la esencia del arte¹³³.

Como subraya el investigador Horst Bredekamp, el concepto de una historia del arte mundial en el *Manual* de Kugler emerge junto con la representación de una historia del arte considerada como una historia de los artefactos materiales. Es un relato que se apoya menos en el idealismo estético que en una historia de la cultura material¹³⁴. En la biografía intelectual de Kugler, los fundamentos de un acercamiento globalizante al arte quizás puedan ser buscados en las clases de “Arqueología, o historia y teoría de las artes plásticas en los pueblos antiguos” dictadas por Friderich Creuzer, a las que el historiador asistió en Heidelberg durante el verano de 1827¹³⁵. Este cúmulo de presupuestos ideológicos no es suficiente sin embargo para explicar los alcances que Kugler pudo dar a su relato. Entre las condiciones de posibilidad de su *Manual* es preciso incorporar el lugar que pudieron tener como matrices narrativas una serie de colecciones contemporáneas. El mismo Bredekamp puntualiza la existencia de dos conjuntos: la colección de esculturas mexicanas de Alexander von Humboldt y el *Kunstkabinett* del Berliner Schloss, del que Kugler había levantado un inventario en 1838¹³⁶.

¹³¹ Eric Garberson la presenta como “arguably the first global survey of art history”. Garberson, *op. cit.*, p. 3.

¹³² *Ibidem*

¹³³ Sobre la actitud de Kugler hacia la obra de Hegel, *cf.* Garberson, 2011, en especial, p. 61. A pesar de su distancia, no es improbable que el proyecto intelectual de Kugler apareciera ante la mirada de algunos eruditos contemporáneos como la obra de un hegeliano. En las reiteradas evaluaciones negativas que el filólogo Karl Lachmann, conocido anti-hegeliano, hiciera acerca de la disertación presentada por Kugler para incorporarse al cuerpo de *privatdozents* de la universidad alemana es posible que haya operado una imagen de Kugler como hegeliano. Al respecto, también, *cf.* el estudio de Garberson.

¹³⁴ Horst Bredekamp, “Franz Kugler and the concept of world art history”, en Peter N. Miller (ed.), *Cultural Histories of the Material World*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2013, pp. 249-262.

¹³⁵ Garberson, *op. cit.*, table 6.

¹³⁶ Bredekamp, *op. cit.*

La importancia que tuvo el *ethos* de una disciplina que nace en el impulso para escribir esta historia del arte no puede ser exagerada. El sacrificio que le llevó a Kugler escribir el *Handbuch der Kunstgeschichte* es representado en el comienzo del libro como una ofrenda de proporciones monumentales, un acto de amorosa abnegación en el cual decidió inmolarsse ante el altar de la joven ciencia. De la conciencia sobre una disciplina naciente encontramos huellas en las formas de tematización de la Historia del Arte. En la escritura de Kugler la imagen de la disciplina en ciernes está impregnada de un gesto épico. Todo lo que se haga en su marco asume las dimensiones míticas de lo que se hace por primera vez. En el prólogo, el autor considera necesario explicar de qué se trata la palabra que aparece en el título. El autor no deja dudas de la representación que tiene de sí mismo y de su obra: lo que pone a disposición del lector, afirma, constituye el primer intento global de su tipo dentro de la materia.

La naciente ciencia del arte se miraba en el espejo que le ofrecían los campos de conocimiento ya consolidados. Tanto la forma en la que estaba dividida la historia del arte de Kugler como los modos de construcción y despliegue de la evidencia visual pueden haber recibido la influencia del modelo taxonómico de Carl von Linné. El recurso a la comparación de las formas y al ordenamiento de los materiales artísticos según criterios genéticos permite conectar las estrategias de acreditación de la joven disciplina con un modelo científico ya legitimado: el de unas ciencias naturales que construyen sus figuras del saber sobre la superficie de lo visible¹³⁷. Con respecto a la circulación de este primer *Manual de Historia del Arte* es preciso agregar que no tardó en encontrar una proyección didáctica en la Friederich-Wilhelms Universität de Berlín. En esta institución, Kugler ofreció un curso presentado con el título “Historia del Arte de los Antiguos a partir de su Manual de Historia del Arte”.¹³⁸ El curso aparecía como una *emanación* del libro en el espacio de la universidad.

La comprensión que Kugler podía tener de la naturaleza mixta del libro como artefacto comunicativo es perfectamente consistente con su entrenamiento cultural. Su tesis doctoral había versado sobre libros miniados. En el mismo 1842 en el que fue publicado su *Handbuch*

¹³⁷ Esta lectura de la obra de Franz Kugler de inspiración foucaultiana es planteada en H. Karge, “Franz Kugler und Karl Schnaase”, *op. cit.*

¹³⁸ En el texto original: “Geschichte der Kunst bei den Alten Völkern, nach seinem Handbuch der Kunstgeschichte”, *cf.* Garberson, 2011. Este dato permite relativizar la postura de Mitchell Schwarzer sobre la relación entre las primeras historias del arte universales y el ámbito pedagógico. Schwarzer observa que ninguno de los autores de las primeras tres historias del arte universales estaba al frente de una cátedra universitaria al momento de escribir su obra. El autor se apoya en este dato para plantear que el vínculo de esta clase de textos con el uso en ámbitos educativos sería posterior. *Cf.* Mitchell Schwarzer, “Origins of the Art History Survey Text”, *Art Journal*, 1995, vol. 54, núm. 3, pp. 24-29. Consultado en <<https://doi.org/10.2307/777579>>.

apareció asimismo una biografía de Federico el Grande, escrita por él y acompañada con grabados en el texto de Adolph Menzel, que los historiadores del libro ilustrado destacan por las relaciones innovadoras entre imagen y texto¹³⁹. A pesar de esto, las primeras dos ediciones de su manual de historia del arte fueron publicadas sin imágenes. Será recién la tercera edición “completamente refundida” [*gänzlich umgearbeitete*], de 1856, la primera versión ilustrada del manual de Kugler, en la que se destaca la sincronización entre el texto y las imágenes¹⁴⁰. A la voluntad de un editor y las transformaciones en las condiciones técnicas de posibilidad –entre las cuales cabe mencionar la expansión del grabado a la testa en el ámbito prusiano¹⁴¹– hay que sumar las transformaciones del mercado editorial, en el que nuevos productos impresos de carácter eminentemente visual se habían puesto en circulación en el perímetro de la *Kunstwissenschaft*. Cuatro años antes había aparecido el primer volumen de *Denkmäler der Kunst*, un atlas de historia del arte, de formato apaisado, inspirado a su vez en la Historia del Arte de Kugler. La cuarta edición del Manual de Kugler, editada por Wilhelm Lübke, data de 1861, y en 1872 alcanzó la quinta edición.

La *Geschichte der Bildenden Künste* escrita por el crítico hegeliano Karl Schnaase se publicó en ocho tomos. El arco temporal que recorren va desde el antiguo Oriente al Quattrocento. Los primeros siete volúmenes fueron publicados en Düsseldorf entre 1843 y 1864, año en el que apareció el tomo sobre el Trecento. El proyecto de Schnaase quedó inacabado por su muerte en 1875. La larga tradición de obras interrumpidas en la historia del género puede ser remontada a esa primera *falla* biográfica en la construcción de la totalidad. El octavo tomo de la obra apareció en Stuttgart, de forma póstuma, en 1879. Fue presentado por Wilhelm Lübke y tiene pie de imprenta de Ebner & Seubert, la editorial especializada en arte que había publicado el manual de Kugler en 1842. De las tres obras que inauguran el género esta es la única que incluye en el título una referencia a la categoría de artes plásticas [*Bildende Künste*].

¹³⁹ Paul Raabe, “Einige Anmerkungen über Franz Kuglers Anteil an der Geschichte der Buchillustration”, en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 57, núm. 3 (1994), pp. 474-479. Consultado en <<https://doi.org/10.2307/1482775>>; Kathrin Maurer, *Visualizing the past: the power of the image in German historicism*, Berlín–Boston, De Gruyter, 2013.

¹⁴⁰ Heinrich Dilly, “Kunsthistorische Studien, „weniger mit der Schreibfeder als mit dem Zeichenstifte gemacht“”, en Michel Espagne, Bénédicte Savoy and Céline Trautmann-Waller (eds.), *Franz Theodor Kugler: Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlín, Akademie Verlag, 2010, pp. 45-68.

¹⁴¹ El grabado a la testa, *Wood-engraving* o *gravure sur bois de bout* remite a la técnica de grabado en madera desarrollada por el ornitólogo Thomas Bewick, que permitió la impresión simultánea del texto y de imágenes con mayor grado de detalle. Señalemos también que en 1853, Kugler había hecho personalmente algunas de las ilustraciones para su libro *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, que se reprodujeron con el procedimiento de la calcotipia.

El primer tomo de la *Historia* de Schnaase está dedicado a Franz Kugler (que, como vimos en páginas previas, había publicado el primer tomo de su propia *Historia* poco tiempo antes, inspirado como el propio Schnaase en una obra más temprana de este último). Henrik Karge considera posible encontrar en la dedicatoria la marca de una embrionaria cultura de la cortesía que venía a cambiar los modales en el plano de la confrontación intelectual. Lo cierto es que ese gesto da cuenta de que ambos autores tenían la voluntad de inscribir sus obras en un ámbito común. Ambos percibían que, en cierto punto y a pesar de las múltiples diferencias que los separaban, estaban haciendo *lo mismo*. Esa orientación coincidente no tardaría en ser reconocida por otros intelectuales: en 1845 Burckhardt vinculó los libros de sendos autores en virtud su devoción compartida por la “Historia general del arte” [*Allgemeine Kunstgeschichte*] en el artículo “Kunstgeschichte”, escrito por el historiador de Basilea para la novena edición de la Enciclopedia Brockhaus¹⁴². En 1873, al enviar una carta de salutación al I Congreso de Historia del Arte, Schnaase se referirá al énfasis de la totalidad como una característica de la historia del arte *que él y Kugler habían creado*, para diferenciarla de la mirada particularizadora que caracterizaría a las metodologías de la nueva generación.¹⁴³ Sin embargo tanto Schnaase en su extensa dedicatoria a Kugler, como éste último en la reseña que hace sobre la obra de Schnaase, se muestran preocupados por marcar las diferencias entre sus posiciones. Para Schnaase, el estudio de la obra de arte será indisociable de las relaciones entre la obra y su mundo histórico; Kugler, que había pretendido ofrecer con su libro una guía para el estudio de los monumentos, encontraba en cambio en aquellas grandes síntesis de naturaleza hegeliana un tono demasiado general.¹⁴⁴

En la obra de Schnaase las conexiones específicas de la historia del arte se presentaban entrelazadas a estructuras de época y a contextos generales de la historia cultural; siguiendo, en lo que respecta a este punto, un modelo que contrastaba claramente con el de Kugler¹⁴⁵. El proyecto intelectual que Schnaase pone en marcha con el primer tomo de su *Historia de las*

¹⁴² Jacob Burckhardt, „Kunstgeschichte“, en *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon (Brockhaus)*: 9 apud Henrik Karge, “Franz Kugler und Karl Schnaase”, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴³ Con respecto al primer congreso de Historia del Arte, ver nuestro trabajo sobre la institucionalización de la disciplina en el siglo XIX. Cf. Juan Cruz Pedroni, “La institucionalización de la historia del arte durante el siglo XIX”, en Rubén Hitz, Federico Ruvituso y Juan Cruz Pedroni (coords.), *Historiografías del arte: debates y perspectivas teóricas*, La Plata, EDULP, 2019, pp. 42-60.

¹⁴⁴ Schwarzer encuentra desacertadas las críticas que Kugler le formula a la obra de Schnaase. Según Schwarzer, la obra de Schnaase delimita mejor su terreno que la de Kugler. A diferencia de este último, Schnaase no encuentra un lugar para discutir sobre temas tan heteróclitos como el arte de la América Antigua o de la Edad de Piedra. Por lo demás, según Schwarzer, Schnaase no subordina nunca el aspecto visual o físico del arte a su interioridad espiritual, tal como había hecho Hegel. Cf. Schwarzer, *op. cit.*

¹⁴⁵ Karge, “Franz Kugler und Karl Schnaase”, *op. cit.*

Artes Plásticas se inscribe en una variante filosófica de la historia del arte; la orientación empírica asumida por el trabajo de Kugler se encontraba en las antípodas. En la disputa por la representación de la totalidad artística, Kugler se encargaba de señalar la incardinación de su obra en una facción que no tomaba como modelo la filosofía sino las ciencias naturales. Los gestos que Kugler desplegó en esa dirección tienen una clara intención programática. Para la segunda edición de su *Handbuch der Geschichte der Malerei* el historiador eligió un epígrafe de Humboldt¹⁴⁶. En el contexto de nuestra investigación sobre la representación bibliográfica de la totalidad, tiene interés señalar que la obra de Humboldt citada por Kugler haya sido *Kosmos*. Esta obra, presentada en el subtítulo como un “ensayo de descripción física del mundo” sentó un paradigma en lo que respecta a la utilización del libro de divulgación científica como vehículo para construir una imaginación planetaria: una imagen de lo que Derrida llamaría el *libro mundial*.

Desde Jacob Burckhardt en la referida entrada que escribe para la enciclopedia Brockhaus hasta Lionello Venturi en su conocida *Storia della critica d'arte* los lectores de la historia del arte de Schnaase encontraron en la orientación histórico-filosófica de la obra su característica más distintiva. En esa dirección, Venturi remarca, por ejemplo, la importancia explicativa otorgada al concepto de *Volksgeist*.¹⁴⁷ Aún así, esta orientación historicista y filosófica de la Historia escrita por Schnaase no debe llevarnos a presuponer una correspondencia lineal entre la historia del espíritu y la historia de los estilos. En este sentido, Henrik Karge destaca que en la *Geschichte der bildenden Künste*, estilo y época cultural constituyen sistemas dialécticamente interrelacionados¹⁴⁸.

Durante la expansión del eclecticismo arquitectónico de la segunda mitad del siglo XIX, las historias universales del arte pudieron funcionar como operadores de la transmisión cultural que al mismo tiempo que construían una representación del pasado transformaban la relación con él, al convertirlo en algo parecido a un repertorio de estilos, disponibles para ser actualizados y combinados a discreción por artistas y arquitectos. En ese sentido, es significativo el episodio que vinculó a Schnaase con la convocatoria¹⁴⁹ lanzada por el rey Maximiliano de Baviera en 1860, cuando anunció la celebración de un certamen para *inventar* un *estilo maximiliano* [*maximilianstil*]; los magros resultados de la competición consistirían

¹⁴⁶ Cf. Karlholm, *op. cit.*, p. 146 y Karge, “Franz Kugler und Karl Schnaase”, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁷ Lionello Venturi, *Historia de la crítica de Arte* (trad. Rossend Arqués), Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

¹⁴⁸ Karge, “Franz Kugler und Karl Schnaase”, *op. cit.*

¹⁴⁹ Karge, “Projecting the Future in German Art Historiography of the Nineteenth Century”, *op. cit.*

en una componenda de elementos góticos y renacentistas. En esa ocasión, Schnaase advirtió que era ocioso intentar incidir sobre la creación artificial de un estilo que inevitablemente habría de responder a las estructuras de su tiempo. El punto es que más allá de las reservas formuladas por Schnaase y de la distancia que imaginaba que había entre su individualidad filosófica y la época en la que vivía, la idea misma de hacer una historia de las artes plásticas en todos los lugares y todas las épocas no estaba muy lejos del prurito de sancionar *ad hoc* la invención de un nuevo estilo arquitectónico. Tanto un proyecto como el otro eran productos del mismo imaginario historicista.

En lo que respecta a la materialidad gráfica de la Historia escrita por Schnaase es preciso señalar que ninguno de los dos volúmenes aparecidos en 1843 estuvo ilustrado. En la dedicatoria a Franz Kugler que abre el libro, el autor daba su propia explicación sobre este punto. Aseguraba que incluir reproducciones (*Nachbildungen*) no era necesario: los lectores interesados podían buscarlas por sus propios medios antes o después de la lectura, dado que las reproducciones se habían convertido en un producto de fácil acceso (*leicht zu erreichenden*). A partir del tercer tomo de 1844 comenzaron a aparecer progresivamente viñetas con ilustraciones arquitectónicas y representaciones de esculturas y en el de 1864 aparecen ya numerosos dibujos que reducen a esquemas lineales la iconografía de pinturas murales.

El *Manual de Historia del Arte (Handbuch der Kunstgeschichte)* de Anton Springer fue publicado en 1855 con un subtítulo que sugería la forma en la que debía ser leído: el manual debía servir “para empleo del artista y del estudiante y como guía de viaje” (*Zum Gebrauche für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise*). Reeditado varias veces por la casa Seeman de Leipzig, las posteriores ediciones del manual retiraron ese subtítulo. El borramiento del encabezado que prefiguraba al lector en el ámbito del turismo es un indicio de la mayor importancia. Representa la denegación de una práctica cultural de la que el libro era un producto directo. Borrando la referencia al turismo, las nuevas ediciones buscaron liberar a la historia del arte de una impureza original e inscribirlo en el ámbito de la ciencia, en el seno de un campo disciplinar que se encontraba cada vez más formalizado en el área germanófono.

En la década de 1890, después del fallecimiento de Springer, el manual ya estaría por su cuarta edición. Las ediciones póstumas añadieron fotografías a página completa de gran calidad gráfica y láminas con dibujos a color. A partir de entonces, *el Springer*, convertido en un libro ricamente ornamentado, se transformó también en una obra de autoría colectiva, debido a los numerosos historiadores del arte que tuvieron a su cargo la tarea de revisarlo, corregirlo y ampliarlo. Al igual que en otros casos, la atribución de la obra a una firma individual persistió

en la práctica editorial como un hábito ligado a razones de prestigio.

Como señala Michel Espagne, el prólogo de Theodor Vischer al libro de Springer está puntuado por la formulación de sus reservas sobre la pertinencia del hegelianismo en el dominio de la reflexión estética. De esa forma, el libro se inscribe en la ambivalente relación con la herencia que representa la Estética hegeliana y en la tradición de acuerdo con la cual los autores de historias del arte tienen algo para decir con respecto a esa obra. Las Lecciones de Estética ocuparán la doble posición de modelo narrativo y de horizonte de diferenciación y contraste frente al que la práctica de la Estética empírica dirigirá sus embates. Según Espagne, el manual de Springer será el que consiga conciliar las herencias de los manuales escritos por Schnaase y por Kugler: la sistematización teórica del primero y la investigación positivista del segundo¹⁵⁰. A propósito del manual de Springer, Mitchell Schwarzer subraya el interés del autor por el conocimiento formal de los detalles (*Detailkenntnis*), ajeno a los pruritos de reconstruir la evolución histórica del mundo y de establecer conexiones dudosas con el ámbito de la religión y la cultura que aparecían en Schnaase. Springer buscaba en cambio estudiar la evolución de tradiciones referidas a las técnicas y a los estilos artísticos en un sentido restringido.¹⁵¹

Una de las editoriales que publicará más largamente el manual de Springer es la casa Seeman, fundada en Leipzig en 1858 por Ernst Arthur Seemann y especializada en historia del arte. Para aprovechar el material que se había acopiado en las décadas de expansión de la erudición artística Seeman decidió editar láminas de formato apaisado, representativas de distintos estilos históricos, y convenció a Springer de que escribiera un texto acompañante para estas láminas. Como en el caso de otras láminas de diferentes temáticas llamadas *Bilderbogen*, los grabados publicados por Seeman estuvieron dirigidos al gran público y se convirtieron en un producto gráfico de consumo popular. En la tradición de los atlas, Seeman publicará después *Kunsthistorische Bilderbogen* a partir de 1877 y su continuador *Kunstgeschichte in Bildern* en 1900.

Si las huellas dejadas por este corpus decimonónico en la historia editorial del siglo XX no hubieran sido tan definitorias como efectivamente lo fueron, el estudio en un pasado remoto de la génesis histórica de un género a través de obras inaugurales frente a las que el género, por definición, no podía existir todavía como horizonte de previsibilidad,¹⁵² esta indagación

¹⁵⁰ Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel...*, *op. cit.*

¹⁵¹ Schwarzer, *op. cit.*

¹⁵² La existencia social de un género es un efecto de corpus. La pertenencia de un texto a un determinado género solamente puede volverse reconocible una vez que los mecanismos del género logran estabilizarse como horizonte de previsibilidad en virtud de su recurrencia histórica. *cf.* Oscar Steimberg, *Semióticas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

carecería de la productividad explicativa que al dedicarle estas páginas tácitamente le reconocemos. Los datos demuestran la tenacidad e inclusive la inercia con la cual las correas de transmisión del género certifican el lugar de modelo que asumieron los primeros testimonios de la práctica. *El Springer* no solo siguió encontrando acogida en los catálogos editoriales medio siglo después de su primera edición sino que continuó siendo editado sin alterar el contrato de lectura que establecía su funcionamiento genérico como un manual. Las reediciones no lo presentaron como un documento histórico cuya opacidad debía ser situada en un momento pretérito y explicada por la historiografía de las ideas: continuaba siendo un medio transparente para acceder al pasado. La transformación de la obra en una colección de volúmenes sentó un modelo para otras casas editoriales en el siglo XX. *Grundrisse der Kunstgeschichte* de Wilhelm Lübke, hecho a imitación del *Handbuch* de Kugler, se publicó en 1860 y alcanzó su decimoséptima edición en inglés en 1958¹⁵³. Como sucede con el manual de Springer, se trata de un éxito editorial que un siglo después de su publicación original todavía parece seguir cumpliendo con las reglas de aceptabilidad del género. Las imágenes que aparecieron en la versión del manual de Kugler en formato atlas siguieron circulando. El hecho de que la única lámina a color incluida en el primer tomo de *Denkmäler der Kunst* en 1851 –una reconstrucción parcial del Partenón en su estado prístino– presente una afinidad tan clara con una de las pocas imágenes a color incluidas en la *Historia de las Artes Plásticas* de Romero Brest que Poseidón publica en Buenos Aires, en una fecha tan tardía como 1946 [Fig. 1]¹⁵⁴, es acaso un indicio elocuente sobre las líneas de continuidad en el género. A pesar de todas las transformaciones teóricas y metodológicas ocurridas en un siglo, la imagen de lo que debía ser una historia universal del arte y el consenso sobre el aspecto que debía tener no había sufrido cambios sustanciales.

El umbral de aparición de lo que algunas décadas más tarde se llegará a convertir en una práctica de escritura pertrechada con la previsibilidad de un *género* lo constituye el incipiente proceso de una autonomización disciplinar que por entonces da sus primeros pasos, signado por

¹⁵³ Karlholm, *op. cit.*

¹⁵⁴ La tercera lámina a color del volumen dedicado a la arquitectura de la HDAP muestra un ángulo del entablamento del Partenón en una reconstrucción coloreada. En *Denkmäler der Kunst*, la primera historia gráfica del arte que apareció en 1851, la única lámina a color consistió en una reconstrucción coloreada del Partenón realizada un registro visual parecido a la imagen que encontramos en el libro de Poseidón. Las reconstrucciones de la policromía del Partenón continuaron apareciendo en láminas y se hicieron muy populares las publicadas por la casa Seeman de Leipzig. Entre los sentidos de la imagen elegida para la serie de láminas a color estaba el de volver a darle color a aquello que lo había perdido. Es una paradoja elocuente sobre los poderes de la imagen que *Denkmäler* selecciona para su única imagen en color la reconstrucción simulada en colores de un monumento que no los tiene; y que, a la hora de conformar un corpus mínimo de imágenes a color para incorporar a su obra, Poseidón vuelva a seleccionar esta imagen que no consiste en una reproducción sino en una reconstrucción hipotética de la policromía original.

la difusión de la filosofía hegeliana del arte y de la historia. Frente al horizonte abierto por estos procesos, las primeras historias generales del arte pueden ser consideradas como un trabajo de invención intelectual: una tarea que colocaba a sus autores frente a la perspectiva de un desafío creativo de gran originalidad. Es posible sostener que estas primeras obras generalistas corresponden a un momento en el que la historia general del arte aparecía, para los primeros cultores del género, con el atractivo específico de un desafío intelectual. La recolección y condensación de monografías preexistentes y el trabajo orientado a la síntesis expositiva no son las tareas que definían el núcleo de la práctica en ese momento. Esas operaciones escriturales y editoriales solamente se convertirán en los placeres propios del género cuando los mecanismos de este último se consigan estabilizar en un momento posterior de la industria cultural. A mediados del siglo XIX, la historia universal del arte constituía un trabajo de creación intelectual atravesado de parte a parte por la imaginación metodológica de su autor. Los presupuestos teóricos de la práctica no resultaban transparentes: en paralelo a la tarea de recabar la información empírica los autores se veían enfrentados a la delimitación del dominio de la historia universal del arte como un espacio de investigación válido y de justificar su existencia a través de una cuidadosa argumentación. Esa empresa indudablemente era más acuciante que la recolección de los datos, especialmente si consideramos que el espacio de inscripción de estos libros era la teoría del arte, dentro de la cual la historia del arte representaba simplemente una modalidad particular. No se trataba de condensar sino de orientar todos los esfuerzos a la correcta delimitación de un territorio que todavía no terminaba de asegurar su carta de ciudadanía dentro de las humanidades. Las iluminadoras investigaciones de Hubert Locher remarcaron el hecho de que en aquel momento la historia constituía una forma específica de hacer teoría sobre el arte. La historia del arte se construía desde un supuesto fuertemente teórico que asociaba la interpretación del arte al conocimiento de su historicidad. Para ello fue preciso cruzar dos coordenadas interpretativas: el significado canónico que asume cada obra con respecto a la época y la posición ocupada por la obra dentro del continuo evolutivo del arte universal. Fue en base a esos ejes que la historia universal del arte se configuró como la empresa intelectual que con el tiempo se convertiría en hegemónica en los estudios sobre arte, a veces olvidando su dependencia de origen con un supuesto para nada evidente en el momento de su aparición. Nos referimos a la filosofía del arte del romanticismo, que postula en los términos señalados la interpretación histórica como la dimensión esencial del conocimiento de la obra de arte.¹⁵⁵ Entre las muchas revisiones en la disciplina, la que amerita el concepto de historia

¹⁵⁵ Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, op. cit.

que está implícito en la idea de una historia del arte es una de las menos trabajadas. Sucede como si el hecho de que el arte tenga una historia fuera un dato de la realidad evidente por sí mismo, y no un constructo dependiente de supuestos teóricos surgidos en condiciones históricas muy precisas.

La publicación póstuma de las *Lecciones de Estética* bajo la firma de Hegel en 1835, realizada por el historiador del arte Heinrich Gustav Hotho, contiene la que probablemente haya sido la primera historia del arte universal. A pesar de los intentos realizados por otras áreas de la actividad historiográfica como la historia cultural por desmarcar los orígenes de la especialidad con respecto al nombre ubicuo de Hegel y de escribir una genealogía más atenta a las múltiples tradiciones que intervinieron en la formación de la historiografía cultural, el consenso alrededor de la tesis que atribuye al filósofo de Jena la paternidad de la historia universal del arte descansa sobre una base empírica que justifica esa preeminencia y que no puede ser socavada con facilidad¹⁵⁶; aún cuando el peso que tuvieron los aportes de otros teóricos, especialmente de Schlegel, por lo general escasamente considerados hasta las investigaciones de Hubert Locher, deban ser remarcados. Ya sea que la posición de Hegel se relativice frente al antecedente de Winckelmann, de quien Hegel tomará los motivos principales de su teoría estética, o que se decida fijar el acta de fundación décadas más tarde, con la formalización institucional en Berlín hacia 1840, o aún en la Viena de 1870, el nombre de Hegel sigue estando en el centro de una trama de rechazos y adhesiones en la que está envuelta durante décadas toda una comunidad de historiadores del arte. El fantasma de Hegel está presente en los gestos de los historiadores que intentaron alejarlo. Es preciso insistir en el hecho de que tanto el idealismo hegeliano como el giro empírico que reorientó la cultura intelectual alemana en la década de 1830 –constituido de manera explícitamente reactiva contra Hegel– fueron corrientes igualmente decisivas para los primeros manuales generalistas de la disciplina¹⁵⁷.

En este primer momento del género las historias universales cumplen una función propedéutica y programática con respecto a la disciplina que comienza. A diferencia de lo que ocurrirá en el siglo XX, en las primeras historias generales del arte la disciplina no aparece como un conjunto de datos que el manual viene a resumir sino como un campo de posibilidad que se delimita con intención prospectiva, para que los investigadores venideros puedan ocupar sus distintas parcelas en el futuro del que se espera un conocimiento progresivo sobre el arte del

¹⁵⁶ Entre otros, cf. Peter Burke, *Formas de historia cultural* (trad. Belén Urrutia), Madrid, Alianza, 2006.

¹⁵⁷ Karge, “Projecting the future in German Art Historiography of the Nineteenth Century”, *op. cit.*

pasado. La totalidad no es el corolario de las investigaciones históricas monográficas; la imagen de la totalidad las precede como el suelo teórico sobre el que deben ser edificadas. En el siglo XIX las historias universales del arte no constituyen la consumación de una disciplina que ha llegado a su punto más alto sino la delimitación propedéutica de un espacio conceptual que se confía a sus ocupantes futuros con un gesto prospectivo y una confianza sin sombras en el progreso de la ciencia.

Así como los lectores tempranos habían encontrado en las historias del arte de Kugler y de Schnaase un motivo de orgullo para la nación¹⁵⁸, la transposición del libro escrito por Kugler a un formato atlas, aparecido en 1845 con el título *Denkmäler der Kunst*, sería presentada ante el rey de Prusia Federico Guillermo IV como el producto de la ciencia y el empeño del pueblo alemán. Tal como había sucedido en París décadas antes con las colecciones del Musée Napoleon –de consecuencias tan importantes para la historia conceptual de la historia del arte en Alemania–¹⁵⁹; el círculo de lo universal se cerraba bajo el signo de una bandera: los monumentos del arte mundial son recolectados en el nombre soberano de una nación.

Denkmäler der Kunst puede ser visto como una feria del arte mundial, comprimida para caber en los confines de una biblioteca portátil; un libro monumental con un destino doméstico “que no debería faltar en la biblioteca privada de un individuo instruido”¹⁶⁰. Fue de este modo como lo prescribieron desde el comienzo los reseñistas del Atlas, adelantando un motivo que, a lo largo del siglo XX, se volvería un argumento de venta recurrente en las publicidades de las historias del arte en la prensa gráfica.

La influencia que ejercieron el atlas visual de Müller y la *Histoire de l'art par les monumens* de Seroux d'Agincourt sobre los primeros atlas de historia del arte fue señalada por distintos autores¹⁶¹. El atlas realizado a partir del *Manual* de Kugler somete la clasificación tipológica, seguida estrictamente dentro de esta obra, a un criterio cronológico-geográfico.¹⁶² La puesta en página de las láminas de Kugler se caracteriza por proyectar un efecto de unidad sobre las imágenes que ilustran el cuerpo de obra de un artista o sobre las distintas manifestaciones artísticas de una época. En cada lámina se repone la imagen de una época bajo la forma de un sistema: el estilo de época se organiza visualmente en una composición de página unitaria y que busca a menudo la simetría. Si la apelación a la simetría entre las viñetas contribuye a

¹⁵⁸ Karlholm, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵⁹ Sobre la construcción de categorías para la historia del arte por Friedrich Schlegel a partir del Musée Napoleon cf. Moxey, *The Practice of Persuasion...*, *op. cit.*

¹⁶⁰ *Apud* Karlholm, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶¹ Cf. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, *op. cit.*; Vermeulen, *op. cit.*

¹⁶² Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, *op. cit.*, p. 271.

reforzar este efecto de sentido en la puesta en página, el uso del grabado contribuye a nivelar y homogeneizar la diversidad de las artes a través de una reducción de los objetos al contorno que los delimita. De este modo, a la vez que traslada la segmentación de la historia en épocas que ya estaba presente en el texto del manual escrito por Kugler, el atlas produce dispositivos de significación específicos en el dominio de lo visual.

La edición de *Denkmäler* del año 1879 presentó una nueva cubierta y modificó el encabezado. Dan Karlholm sugiere que estas operaciones editoriales pueden ser interpretadas como indicadores de una lógica comercial de renovación estética, solidaria con una nueva configuración objetual del libro que tiene lugar en el contexto de nuevos espacios de exhibición comercial para libros y productos gráficos. La segunda edición de *Denkmäler* incorporó también la transcripción de comentarios periodísticos que habían sido escritos en respuesta a la primera edición. Entre esas reacciones periodísticas se encuentra la metáfora que postula esta colección de grabados como un mega-museo. Como veremos la representación será insistente en el siglo xx, después de que se consolide en la década de 1950 con los *museos imaginarios*.

Historias universales del arte en el siglo xx

A diferencia del corpus decimonónico, integrado por un número limitado de títulos y confinado con pocas excepciones al espacio lingüístico alemán, las historias universales del arte producidas en el siglo xx conforman una biblioteca de proporciones mucho más vastas y escrita en múltiples lenguas. La investigadora canadiense Carol Doyon ha dedicado un estudio a las historias del arte generales tomando como corpus diecisiete *surveys* publicados en inglés y francés entre 1909 y 1984 en los que reconoce una cierta homogeneidad¹⁶³. En Norteamérica, James Elkins también estudió largamente las historias universales del arte en el siglo xx. Si bien el foco de su trabajo estuvo puesto en las formas narrativas, nos interesa recuperar una distinción que establece en lo que respecta a la materialidad de estos libros. El investigador encuentra una diferencia nítida entre dos tipos de productos editoriales: las historias del arte universales en varios volúmenes (*multivolume series*), y las que compactan toda la narración en un solo tomo (*one-volume histories*), a las que considera como nota de novedad específica del siglo frente a la tradición decimonónica¹⁶⁴. En nuestro caso, comentaremos el período a través de un conjunto

¹⁶³ Doyon, *Les histoires générales de l'art*, *op. cit.*

¹⁶⁴ Elkins, *Stories of Art*, *op. cit.*

mínimo de historias del arte universales publicadas en distintas plazas de edición de Europa y Estados Unidos, privilegiando algunos títulos que podían encontrarse en librerías y bibliotecas de Argentina durante las décadas centrales del siglo XX.

En las primeras décadas del siglo, las historias del arte germanófonas continuaron la tradición de obras multivolúmenes iniciada por Schnaase. En 1900 apareció el primero de los seis tomos de la *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* de Karl Woermann, editada en Leipzig y Viena por el Bibliographisches Institut, con un plan original de siete tomos. De acuerdo con Mitchell Schwarzer, la obra de Woermann se alineó con el modelo metodológico de Springer y reforzó su rechazo contra las aproximaciones estéticas, histórico-mundiales y espirituales, que estaban asociadas fuertemente con Schnaase¹⁶⁵ En *The Burlington Magazine*, la célebre revista británica para connoisseurs, el tercer tomo fue saludado por una reseña favorable en 1911. La versión castellana, *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*, publicado por Saturnino Calleja en Madrid en 1924 con traducción de Emilio Rodríguez Sadia, un escritor allegado a Revista de Occidente y vinculado a la difusión de la historiografía del arte germanófona en Iberoamérica, conseguirá tener una amplia circulación en este mercado editorial y, en particular, en Argentina¹⁶⁶. Un proyecto que continuó esta obra fue *Propyläen Kunstgeschichte*, publicada a partir de la década de 1920 en seis tomos que estuvieron a cargo de diferentes autores. Entre ellos figuró un tomo dedicado al arte del islam –un tema que Woermann había planeado para el séptimo libro de su obra y que finalmente no se publicó¹⁶⁷. Características diversas fueron las que tuvo *Stilkünde* de Karl Otto Hartmann, aparecido en Berlín en 1918 y publicado en español en 1925 por la editorial Labor en Barcelona y Buenos Aires con el título de *Estilografía. Historia de los estilos*, dentro de la Biblioteca de iniciación cultural, donde fue atribuido al “Prof. K. D. Hartmann”. *Stilkünde* pertenece en realidad a la tipología del manual de estilos históricos, una especie de flexión particular asumida por el género que estudiamos.

La historia de las historias universales del arte en la Francia del siglo XX nos remonta a dos proyectos capitales aparecidos en la primera década de la centuria: la *Histoire de l'art* de

¹⁶⁵ Schwarzer, *op. cit.*

¹⁶⁶ Los títulos de los seis tomos de la *Historia del arte en todos los pueblos y tiempos* nos dan una idea de su matriz conceptual e ideológica. 1. Arte primitivo, semi-civilizado e islámico; 2. Arte antiguo de la periferia mediterránea; 3. Arte cristiano primitivo y medieval; 5. Período del barroco y del rococó (1550-1750); 6. Arte moderno y contemporáneo (1750-1924).

¹⁶⁷ La primera edición de la *Propyläen Kunstgeschichte* tuvo una tirada de 5.000 ejemplares. Cf. Dorothea Peters, “Kunstverlage”, en Georg Jäger, Ernst Fischer, Stephan Füssel (eds.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert: Volumen 2, Teil 1*, München, Saur, 2007.

André Michel, publicada por Armand Collin entre 1905 y 1913 y reeditada, íntegramente, en 1920, y la *Histoire de l'art* de Élie Faure, publicada entre 1909 y 1914; largamente reeditada y traducida en Argentina en la década de 1940. La *Histoire* de Michel fue una de las primeras en incluir como título la fórmula abarcadora que comienza con la referencia a un pasado remoto y finaliza con el sintagma *jusqu'à nos jours*. La destinación al gran público no impidió que sea reseñada en revistas científicas como el *Monatshefte für Kunstwissenschaft*. En lo que respecta a la *Histoire* de Faure, como veremos más adelante, continuó siendo un éxito comercial publicado en plazas de edición de Europa, América y Asia hasta fines del siglo XX. En 1938 apareció la *Histoire générale de l'Art*, publicada en cuatro tomos por la Librairie Arístide Quillet de París –editorial con un lugar protagónico en el mercado de las enciclopedias desde el siglo XIX–. En los diez años siguientes a la primera edición volvió a ser editada tres veces. En el contexto de la instalación de filiales de editoriales francesas en Buenos Aires a partir de 1939 la obra será editada también en castellano¹⁶⁸.

Entre 1895 y 1901 aparece el primer proyecto de este tipo en España: la firma Montaner y Simón publica los ocho tomos de una *Historia general del arte* de autoría colaborativa, con un despliegue lujoso que alcanza la encuadernación, el uso de una tipografía de fantasía y la calidad de las reproducciones¹⁶⁹. En 1914, Salvat publica el primero de los tres tomos de la *Historia del arte* de José Pijoan y en 1927 comienzan a aparecer los tomos de la colección *Summa Artis* del mismo autor, publicados por Espasa-Calpe. La *Summa Artis* de Pijoan –presentada en el subtítulo como una “Historia general del arte”– es una de las extrañas ocasiones en las que, al igual que en el modelo decimonónico, el nombre del autor prevalece por encima de la rúbrica editorial como significativo con el que se identifica a la obra en sus procesos de circulación y en la construcción social de su memoria como un objeto culturalmente significativo. La alianza sostenida entre Pijoán y la casa Salvat se reanudó con la publicación de otros títulos y con una nueva *Historia del arte* a la que la editorial otorgó una dilatada sobrevida a través de las reediciones publicadas en las décadas subsiguientes y distribuidas a lo largo de Latinoamérica. El caso ejemplifica un perfil profesional donde el historiador del arte se constituye como experto en las técnicas de divulgación de la industria cultural. La *Historia*

¹⁶⁸ Los primeros testimonios sobre la actividad comercial de la “Editorial Argentina Arístides Quillet” que pudimos localizar están fechados en el año 1939.

¹⁶⁹ Medio siglo después el sello Montaner y Simón volverá al género con la publicación de otras historias universalistas: en 1958, una *Historia general del arte*, versión castellana de la obra publicada por Flammarion en 1950 y en 1959 una nueva versión de la obra de Woermann, que ya había sido publicada en España por Saturnino Calleja en la década de 1920.

del arte de Francisco de P. Valladar (Antonio Bastinos, 1894 y reeditada en 1909) y la de Josep Ráfols (Sopena, 1936), obras generales de cierta dimensión y un estilo enfático en la tipografía y encuadernación pero aparecidas, en este caso, en volumen único, ofrecieron una alternativa más accesible al bolsillo de los lectores. Cabe agregar que con la sola excepción de la *Summa Artis* todas las obras que mencionamos fueron impresas en Barcelona, ciudad que desde mediados de siglo XIX le disputaba a Madrid la primacía como plaza de edición en la península. También en Barcelona, la editorial Gustavo Gili editó largamente un *Resumen gráfico de historia del arte*, edición portable e ilustrada, que ya alcanzaba su sexta edición en 1937.

En el espacio lingüístico angloparlante las historias del arte generales tendieron a ser categorizadas dentro de lo que el inglés denomina *surveys* o *textbooks*, es decir, algo aproximado a lo que en castellano circula con el nombre de *libros de texto*. En el capítulo “New Stories”, de su ensayo *Stories of Art*, Elkins agrupa un puñado de libros en esta categoría: en primer lugar, es mencionado *The Story of Art* de Ernst Gombrich, el libro que le presta su título al trabajo de revisión historiográfica de Elkins. Para el autor, la obra de Gombrich representa con escasos desvíos la forma *standard* de contar la historia del arte, que avanza desde las pinturas espectaculares de animales en las cuevas de Francia y España hasta la modernidad, pasando por una secuencia establecida: Oriente, Grecia, Roma, Renacimiento y Barroco. Para Elkins el relato de Gombrich está sobrecargado por un sentido teleológico específico: se trata de una épica sobre la evolución del ilusionismo desde símbolos arcaicos hasta estilos altamente naturalistas.¹⁷⁰ Desde luego la obra de Gombrich tiene una marca que la singulariza: es el hecho de que asume su naturaleza de artefacto narrativo –una reflexividad sobre la que Elkins no llama especialmente la atención–; sin embargo la presentación de *The Story of Art* le permite ilustrar de una forma convincente eso que conceptualiza como la *standard story* de la historia del arte: “el descubrimiento, triunfo y abandono de las habilidades naturalistas”¹⁷¹. El recorrido de Elkins continúa con el análisis de *Art Through the Ages* de Helen Gardner, anterior cronológicamente, aunque actualizado por constantes reediciones que llegan hasta nuestros días.¹⁷² Elkins destaca que el libro de Gardner fue uno de los primeros en comprimir su contenido en un solo volumen, a diferencia de lo que sucedía con otros libros que estaban a la venta en ese mismo momento,

¹⁷⁰ Desde luego esta narrativa no es algo que haya sido inventado por Gombrich. En palabras de Elkins que acaso se vuelven demasiado esquemáticas: “El realismo ha sido el mayor tema de la escritura sobre arte en Occidente de Vasari en adelante, y antes de la proliferación de teorías a mediados de siglo XX fue virtualmente el único tema”. Cf. Elkins, *Stories of Art*, op. cit., p. 59. La traducción es propia.

¹⁷¹ Elkins, op. cit., p. 63. Traducción propia.

¹⁷² La cuarta edición de *Art Through the Ages* se publicó en 1959. En el año 1996 el libro alcanzó la décima edición.

como la ya mencionada *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos* de Karl Woermann. La lectura que hace de la *Historia del arte* de H. W. Janson es taxativa. La define como “el *survey* en un solo volumen más popular” en Estados Unidos mientras que su popularidad fuera del país le merece el calificativo de “inmensurable”¹⁷³. La eficacia de la obra puede haber dependido en el balance entre materiales occidentales y no occidentales incluidos y el tono neutral. Al nivel de análisis de los dispositivos bibliográficos tiene interés recuperar aquello que Elkins observa con respecto a la inclusión de *text boxes* referidos al arte no occidental que se interpolan en el desarrollo explicativo del arte occidental: el arte *otro* aparece claramente demarcado, segregado espacialmente del *continuum* textual donde se trata la evolución del arte de Occidente.

En las historias con presentación de aparato y especialmente en las obras de autoría colectiva es frecuente encontrar una retracción en la visibilidad asignada a las autorías individuales en favor de la mayor centralidad que asume el nombre de la editorial o las pertenencias institucionales de los autores. Aunque los nombres de los autores son individualizados y ubicados en un lugar visible, el primer plano en el elenco de los datos que el libro ofrece sobre sí mismo lo tiene la editorial. El nombre de la editorial tiene un lugar soberano en la puesta en página de la portada. La sociedad de *savants* que la portada delimita en una nómina detallada junto con la pertenencia institucional de cada uno de estos expertos es presentada, de este modo, como un logro más con el que el sello editorial consolida sus credenciales como empresa de cultura. De esa forma, la obra tenderá a ser identificada con el nombre del editor, en igual o en mayor medida que con el nombre de los autores que la suscriben. La portada de la *Historia general del arte* de Aristides Quillet, que rubrica con rojo y en un cuerpo mayor el título de la obra y el nombre del sello, es un ejemplo claro en este sentido: los nombres de los autores y los de los museos e institutos en los que trabajan aparecen amuchados en una mancha tipográfica negra y en cuerpo menor.

Una de las dimensiones de análisis que es preciso atender es la materialidad técnica de las imágenes incluidas en esta clase de obras durante el siglo XX. Las condiciones tecnológicas de posibilidad que permitieron la inclusión de fotograbados a finales de siglo XIX fueron desplazando progresivamente los grabados en metal. En los libros de mayor calidad técnica su uso quedó restringido a las viñetas arquitectónicas. Dentro de los fotograbados, prevalecieron las fotografías en negro, en las que los discursos contemporáneos reconocieron no solo una

¹⁷³ Elkins, *op. cit.*, p. 65.

mayor fidelidad sino también una mayor pertinencia como instrumento de conocimiento intelectual. Los fotgrabados en color, en especial tricromías y cuatricromías, tuvieron una presencia mucho más reducida. Como herederas de las cromolitografías deleznadas por el medio erudito en el siglo XIX¹⁷⁴, las reproducciones a color fueron consideradas por mucho tiempo sucedáneos menos felices de las obras de arte que las imágenes realizadas en negro. Esa situación comenzaría a revertirse recién en la década de 1960.

En el conjunto de obras señaladas –una selección mínima a título ilustrativo– persisten rasgos formalizados en el siglo XIX: las rutinas metodológicas del historicismo, el modelo histórico hegeliano, sedimentado como hábito de pensamiento, y las distintas formas de referencia al viaje, ya sea como destino de los libros o como metáfora organizadora de la obra. Estos aspectos convergen con nuevos rasgos constructivos de la totalidad: hay nuevos motivos discursivos, principalmente el tópico que postula a las artes visuales como una *lingua franca* que atraviesa las fronteras lingüísticas y nuevos dispositivos formales, entre los que descuella la *mise-en-page* comparativa. A lo largo de las décadas se estabilizan parámetros en lo que concierne al régimen de publicación, la retórica de los títulos y la arquitectura de los capítulos. La circulación de estas obras incluyó tanto a los circuitos eruditos como a los masivos. En el caso de las obras multivolumenes, una práctica de apropiación habitual consistió en que especialistas seleccionaran un tomo y lo examinen por separado en revistas especializadas: fue el caso del volumen sobre arte gótico de la *Histoire* de André Michel, reseñado en el *Monatschafte* o el tomo de la *Summa Artis* dedicado al arte precolombiano de México, reseñado por George Kubler para el *Burlington Magazine*. En un contexto sociocultural signado en distintas partes de Occidente por la formación de nuevos sectores sociales como consumidores de productos simbólicos, las historias universales del arte son publicitadas en la prensa cotidiana y ofrecidas a precios accesibles. Las dinámicas socioculturales del siglo XX actualizaron, de este modo, la inicial orientación pedagógica que los manuales habían asumido en el contexto de la *Bildung* decimonónica.

¹⁷⁴ Desarrollamos este punto en un artículo sobre la colección Pinacoteca de los genios. Cf. Juan Cruz Pedroni, “Pinacoteca de los genios, una arqueología”, *Artefacto visual*, vol. 4, núm. 7, 2019, pp. 8-36. Consultado en <https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_458241eb1e4344dfa77fb7247bf86f92.pdf>.

Autoría y *dispositio*: dos problemas del género

A lo largo del siglo XX se acentúan dos problemas en la configuración de las historias universales como proyectos editoriales: por un lado, se pone en duda la conveniencia de que la autoría recaiga en un solo individuo y se sopesan los beneficios que aporta en cambio la autoría individualizada por capítulos o por tomos; por el otro, se discute cuál es el lugar más conveniente para la ubicación del arte no occidental en la estructura del libro. Con respecto a esto último, una opción consiste en interpolar ese arte otro en la secuencia narrativa; la alternativa es ubicarlo al final de todo, de una forma parecida a un apéndice. Ambas disyuntivas se constituyen en materia de una polémica que con frecuencia aparece tematizada en los prólogos de las historias.

La creciente especialización intra-disciplinar marcará la tendencia a configurar la historia universal del arte como una empresa colaborativa, con expertos a cargo de los distintos capítulos o tomos de la obra. Esta tendencia se consolida en Francia, donde la autoridad para escribir historias generales del arte estuvo confiada a profesionales de edad avanzada ubicados en lugares jerárquicos de instituciones. Así, con una lista de autores que enumera los nombres de historiadores y en la que se aclara los museos y las universidades en los que están radicados, una portada como la de la *Histoire générale de l'Art* dirigida por Georges Huisman, a la que ya hicimos referencia párrafos atrás, construye una imagen de su propia instancia autoral como un retrato de grupo: es la elite de una comunidad socio-profesional en la que se encuentra delegada a su vez la representación de un intrincado paisaje institucional. La postura contraria, que consideró preferente conservar la autoría individual de los libros no dejó de tener adherentes. En este caso, el argumento científico de la especialización intentó ser rebatido con una argumentación de base literaria: la autoría colectiva pondría en riesgo la unidad en el estilo y la concepción de la obra. En el prólogo de su *Historia del arte*, publicada originalmente por Flammarion en 1959 y en castellano por la editorial Guadarrama en 1965, Louis Hautecour sostiene esta posición de manera concluyente: “una Historia que tratara de emplear en cada capítulo el método que convenga y de dar a cada parte las proporciones que exija, no puede, a nuestro juicio, ser elaborada más que por un solo autor”¹⁷⁵.

El segundo de los puntos que aparece frecuentemente como un malestar en las convenciones retóricas de este género concierne a la producción de un lugar narrativo para los

¹⁷⁵ Louis Hautecour, *Historia del Arte: de la magia a la religión*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 18.

otros culturales: ¿en qué punto de un relato de inocultable base eurocéntrica deberían ser ubicadas las expresiones del arte no-europeo y no-occidental? En este caso se reconocen, también, dos posturas antagónicas: la primera aboga por incluir el arte no occidental en la secuencia fijada para el arte occidental –y de esta forma homologarlo a su propia historicidad, interpolarlo en un esquema que, originalmente, había sido elaborado para narrar la historia de Occidente–; la segunda postura apunta a constituir esa producción-otra en el objeto de un tratamiento diferenciado que se despliega en el espacio de un apéndice o un capítulo supernumerario. En lo que concierne a los efectos de sentido que produce, este último modo de inclusión de los otros culturales es ambiguo: o bien esa producción resulta segregada por fuera de la narrativa maestra –y, al hacerlo, opera forzosamente un mecanismo de deshistorización– o bien reconoce de manera más o menos implícita una historicidad irreductible en esa producción simbólica *otra*. En los libros producidos a mediados de siglo fueron adoptadas ambas soluciones. Siguiendo el lenguaje de la retórica antigua podemos decir que el lugar de los otros culturales en las historias universales del arte se configura como un problema de *dispositio*¹⁷⁶.

En *Stories of Art* James Elkins también reparó en este punto. En particular, el investigador se refiere a los problemas para localizar lo que llama *tribal art* a propósito de la *Story of Art* de Gombrich: dado que el *arte tribal* está hecho muchas veces de materiales efímeros, los ejemplos que se conservan tienden a ser recientes; todo lo cual señalaría que la ubicación más pertinente para esta producción está al final de la historia. Sin embargo, añade Elkins, esto contradeciría la expectativa de los lectores, que esperan encontrar en el final de la historia el posmodernismo occidental. Gombrich lo soluciona con un capítulo inicial, “Strange Beginnings”. Elkins llama la atención sobre la presencia de la solución opuesta en el manual *Art History* de Wilhelm Hausenstein, de 1927, donde se traza la historia del arte occidental, tomando como punto de partida a las culturas de Asiria, para terminar con una mezcla de imágenes no occidentales en el último capítulo, “Exotismus und Exoten”.¹⁷⁷ Tal como lo analiza el mismo Elkins, la solución alternativa, que consiste en interrumpir la continuidad de la secuencia occidental con capítulos o apartados referidos a la culturas no occidentales, aparece

¹⁷⁶ Volvemos sobre estas polémicas en las páginas de esta tesis dedicadas a la *Historia popular del arte* de Ricardo Frieboes.

¹⁷⁷ Elkins, *Stories of art, op. cit.*, p. 64.

ejemplificada de forma modélica en *Art Through the Ages*, la historia del arte escrita por Helen Gardner¹⁷⁸.

El surgimiento de las historias universales del arte como género de escritura en el siglo XIX encontró sus condiciones de posibilidad en el particularismo histórico de las estéticas romanticistas, la consolidación institucional de las ciencias históricas y la reorientación de la práctica intelectual hacia la investigación empírica en el ámbito germanófono de mediados de siglo. El modelo literario que puede vincularse, tal como se ha dicho para las historias de la literatura, con el realismo narrativo del siglo XIX, adquirió además una forma editorial distintiva de la estrecha vinculación entre los manuales y los libros de viaje a mediados del mismo siglo. Fue este soporte material el que instrumentalizó la circulación de un discurso sobre la totalidad histórico-artística en el contexto social e ideológico del programa de alfabetización cultural conocido como la *Bildung*— en el marco del cual el conocimiento del arte fue especialmente valorado, en su vinculación con distintos saberes y con determinadas prácticas del viaje y del coleccionismo.

En el siglo XX asistimos al desarrollo de nuevos rasgos genéricos. En primer lugar, aparece la obra colaborativa organizada en varios volúmenes, en la cual la autoría se encuentra repartida entre especialistas en diversos períodos. Este proceso de amplificación es sincrónico con el surgimiento de subgéneros en los que se profundizan, en cambio, los procedimientos de condensación: la superación o *Aufhebung* —en términos de Hubert Locher— de la historia del arte en el museo imaginario, una fórmula que condensaría elementos del manual y del atlas decimonónico, con una vida histórica acotada pero de grandes consecuencias en otras formas editoriales. Estos despliegues darán lugar a nuevos tópicos discursivos y cristalizarán en el plano gráfico nuevos procedimientos de puesta en página y de puesta en libro. En segundo lugar, el surgimiento de nuevas plazas de edición, posibilitada por la circulación de tecnologías y capitales, y la consolidación de mercados editoriales emergentes contribuirá a la puesta en cuestión de la *dispositio* heredada irreflexivamente del siglo XIX donde América y los distintos otros culturales de Europa asumen posiciones heteróclitas en el desarrollo evolutivo del arte universal. Este cuestionamiento no alcanzará para mellar la matriz eurocéntrica que resulta constitutiva del concepto moderno de un Arte que, unificado por el trabajo conceptual de una Historia, debe ser enunciado en singular. Sin embargo, será un índice del malestar de lo que es

¹⁷⁸ Sobre el tratamiento de lo que Elkins denomina *non-Western Interruptions* en *Gardner's Art Through the Ages*, ver el análisis que hace el autor sobre el índice de este libro en su mencionado *Stories of Art*, en especial pp. 67- 69.

imposible de asimilar, y al hacerlo, iluminará de forma intermitente las fallas estructurales que surgen de contrastar el cuerpo imaginario de una totalidad con las variables funciones representativas que se le atribuyen en la sociedad. A pesar de las transformaciones en el ámbito erudito y en la industria cultural, las pedagogías eurocéntricas nacionalistas concentradas en la *Bildung* no fueron suprimidas en las historias del arte generales aparecidas en el siglo XX, sino que ampliaron su alcance con las modificaciones menores en su contenido que les permitieron seguir siendo eficaces. Podemos coincidir con James Elkins cuando afirma que una historia del arte como la de Gombrich existe para recordarle a los lectores la importancia de las artes visuales en la cultura occidental, para pertrechar a su público de una alta cultura que permite un desempeño social exitoso y que se propone como vehículo de un conocimiento que *todos* deben tener¹⁷⁹.

A pesar de las continuidades de fondo, en la segunda mitad de siglo la práctica del género estará recorrida por un malestar creciente que se manifestará de modo programático a través de las denuncias de la historia social en los años sesenta y setenta (y de la crítica posmoderna a las narrativas maestras, varios años después). Sin embargo, a pesar de la crisis ideológica y discursiva que tiene lugar en el ámbito académico, la producción de historias universales persistirá como modelo en la práctica editorial e incluso conseguirá una nueva proyección al estabilizar sus mecanismos transpositivos a otros lenguajes en el contexto de convergencia de los medios de comunicación. Deslegitimada en el contexto disciplinar, la historia universal del arte insistirá sin embargo como matriz productiva en la industria del libro y en otras áreas de la industria cultural.

Lo que el análisis narratológico del género en sus grandes líneas de continuidad histórica no nos permite observar se hace visible en otra escala de observación: el juego de las apropiaciones lectoras, los avatares de la historia escrituraria, la dispersión de los textos en su singularidad y el impacto que tiene en las trayectorias subjetivas. Bien mirada, la historia de la práctica que estudiamos es una historia de promesas que no se cumplen: interrupciones, desplazamientos y retrasos ponen en crisis de una forma casi sistemática las expectativas formuladas en los planes originales de escritura y publicación. El abandono y la interrupción marcan con frecuencia los proyectos que se desarrollaron bajo el nombre de historias generales o universales. La discrepancia entre lo mucho que promete el plan de la obra y lo poco que pudieron hacer el tiempo de una vida y las condiciones de una economía se transforma en lo

¹⁷⁹ Elkins, *Stories of Art*, *op. cit.*

más habitual; la discontinuidad, en la regla. Las omisiones y las ausencias prorrogadas indefinidamente marcan el ritmo de lo que nos muestran los documentos cuando estudiamos el periplo genético de cada obra en los archivos. La construcción de una totalidad histórico-artística a través de los dispositivos de significación del objeto libro tiene como contracara constitutiva las fallas en el cuerpo imaginario de la totalidad. Ciertas dimensiones de su propia historicidad solamente pueden ser observadas a través de esas fallas: a través de la aparición regular de lo inconsistente, de la contingencia y lo heterogéneo.

3.2. Historias universales en Argentina: obras europeas en circulación y ediciones locales de obras extranjeras

En 1943, al introducir con una “Justificación” el libro sobre *El arte gótico* que escribe para la colección “Todo para todos” de la editorial Poseidón, Lucio R. Soto hace un balance sombrío con respecto a la bibliografía sobre el período de su especialidad que se encuentra disponible en Argentina. Uno de los argumentos que esgrime para ejemplificar su postura es que “aún en las más difundidas historias del Arte –Woermann o Pijoan, que casi son las únicas–[el período] se estudia en sendos capítulos, hábilmente realizados, pero [que] por su brevedad poco informan sobre hecho tan vasto como complejo”¹⁸⁰. Las obras aludidas por Soto, graduado en filosofía por la Universidad Nacional de La Plata¹⁸¹, son la *Historia del Arte* de K. Woermann, publicada por Saturnino Calleja en Madrid en 1924, y la *Historia General del Arte* de Joan Pijoan (Barcelona, Salvat, 1936). Esas son también las obras que aparecen consignadas, en la bibliografía, junto a los títulos de otras *difundidas historias del arte*,¹⁸² como la de Hartmann (*Historia de las Artes Plásticas*, ed. Labor), la de Huisman (*Histoire générale de l’Art*), la de André Michel (*Histoire de l’Art*, Colin, 1926-29), la de Ráfols (Sopena, Barcelona, 1936) y, finalmente, el segundo tomo de la *Historia del Arte* escrita por Élie Faure, a la que Soto hace referencia en la versión todavía inédita que la misma editorial Poseidón publicaría recién al

¹⁸⁰ Lucio R. Soto, *El arte gótico*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 9.

¹⁸¹ Lucio R. Soto se doctoró en filosofía en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, en el año de 1934, con una tesis sobre el totemismo y las religiones primitivas. Al igual que otros intelectuales platenses, publicó en la revista *Humanidades* de esa misma Universidad, y en los años 50 en la revista madrileña *Cuadernos Hispanoamericanos*.

¹⁸² El uso de la sintagma historias del arte como sustantivo común es un indicador sobre la estabilización del género: para que la expresión pueda utilizarse genéricamente, es necesario que se construya un espacio de previsibilidad con respecto a ese tipo de productos.

año siguiente: es quizás un indicio de que el texto ya circulaba como manuscrito. La reconstrucción de este anaquel nos aproxima al universo de materiales disponibles para un escritor que trabajaba en el marco de la industria local del libro sobre arte, precisamente en el año en el que la producción en el rubro despuntaba con una fuerza insólita en Buenos Aires¹⁸³. Este *locus* de observación fija un punto de partida posible para comenzar a dibujar el espacio en el que se dispersan las *historias del arte* circulantes en Argentina a comienzos de los años cuarenta.¹⁸⁴ En este capítulo nos interesará dar cuenta, en primer lugar, de esas historias del arte extranjeras a las que un lector erudito argentino podía considerar en 1943 como las más difundidas, de los modos de inscripción y de uso en el horizonte de determinadas prácticas culturales en Argentina. Finalmente, nos interesa analizar otros dispositivos en circulación que podían funcionar en el horizonte de la misma promesa: una historia del arte que apoyaba su expectativa de éxito en el signo eurocéntrico de la universalidad.

La *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos* de Karl Woermann tiene amplia presencia en las bibliotecas argentinas desde fecha muy temprana. La versión en castellano de la obra, publicada en Madrid en 1924 con traducción de Emilio Rodríguez Sadia¹⁸⁵, figura en las salas de referencia y consulta de distintas bibliotecas públicas –como la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y la Biblioteca Pública de la UNLP–, en las bibliotecas de institutos de enseñanza artística y en bibliotecas populares.

Estilografía, la obra de K. D. Hartmann traducida al español y publicada por la Editorial Labor en Barcelona y Buenos Aires aparece en 1925 dentro de la serie Biblioteca de iniciación cultural; circula con igual o mayor intensidad que la *Historia del arte* multivolumen del mismo

¹⁸³ En el año 1943 se publican en Argentina 631 libros sobre artes plásticas. La cifra es anotada por Jorge Rivera en su clásico estudio sobre la industria cultural. Cf. Jorge B. Rivera, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998. Previamente, había sido recuperada por Raúl Bottaro en *La edición de libros en la Argentina*. Los 631 títulos que se registran en el rubro Bellas Artes y Artes Plásticas en 1943 convierten a la categoría en la más prolífica de ese año, superada solamente por la miscelánea categoría de Otros, en la que se mezcla la ficción literaria con los libros didácticos y las obras de referencia. Cf. Raúl Bottaro, *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Troquel, 1964.

¹⁸⁴ Un punto de partida posible quiere decir aquí un punto *cualquiera*. Seguimos un principio metodológico conocido por el postestructuralismo: al rizoma, escribirán Deleuze y Guattari, se entra *necesariamente* por cualquier parte. El punto de acceso privilegiado no existe. Una opinión parecida tenía Jacob Burckhardt con respecto a punto de partida que se debía asumir para relatar la historia. Ante la interrogación por el lugar en el que la historia debía empezar a ser contada, el fundador de la historia cultural respondía que, en todo caso, era necesario comenzar por algún lado: “jedenfalls irgendwo”. Jacob Burckhardt, *Griechische Culturgeschichte: Band I*, München–Basel, Beck–Schwabe, 2002, p. 365 *apud* Maurer, *Visualizing the Past*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁸⁵ Emilio Rodríguez Sadia fue un traductor con un perfil de relativa especialización en la actividad: en 1927 tradujo *Arte egipcio* de Wilhelm Worringer y en 1932 *Filosofía de la Historia del Arte en la actualidad* de Walter Passarge. Ambos títulos fueron ampliamente distribuidos en Argentina. Además escribió crítica de arte de manera esporádica. Algún día se podría encarar un estudio sobre las posibles interacciones entre los saberes de la traducción y los de la escritura sobre arte, entendida como una mediación entre palabras e imágenes: son actividades que se encuentran frecuentemente conectadas en las biografías de muchos actores del campo cultural.

sello. *Estilografía* presenta una discrepancia entre el subtítulo del libro que figura en la portada –“Historia de los estilos”– y el que aparece en la cubierta –“Historia de las artes plásticas”– (este último es el sintagma que Soto cita como título de la obra). La variabilidad resulta sugestiva sobre el modo de recepción del género y sobre la posibilidad de equiparar dos fórmulas editoriales diferentes¹⁸⁶. En Argentina encontramos ejemplares de la obra desde fecha temprana en bibliotecas públicas y particulares. En uno de los ejemplares que pudimos consultar el libro lleva el sello de la librería porteña El Ateneo. Romero Brest, que escribirá su propia “Historia de las artes plásticas” conocía la obra de Hartman y la recomendaba a sus alumnos [Fig. 3]. El carácter práctico y portable de la *Estilografía* contrastaba con los quince gruesos tomos de la *Historia del Arte* que la misma editorial Labor había comenzado a publicar en 1931. Los tomos estuvieron a cargo de reconocidos historiadores del arte, aunque en su proceso de circulación la obra fue vinculada menos con el nombre de un autor que con el del sello editorial. La *Historia del Arte* multivolumen y colaborativa de Labor fue publicitada en la prensa argentina. En 1938 ya figuraba con la letra “L” de “Labor” en la lista de los 3000 libros más pedidos de la Biblioteca Nacional¹⁸⁷.

La *Histoire générale de l'Art* publicada en cuatro tomos por la Librairie Aristide Quillet de París fue quizás la historia del arte con mayor cantidad de superficie publicitaria en la prensa gráfica argentina. La edición original, que había aparecida en 1938, fue promocionada en el país desde los años 40. La versión en español fue publicada por “Aristides” Quillet, la filial argentina de la editorial francesa que optó por castellanizar el nombre del sello, y apareció en 1947. Ese mismo año, en el que la versión castellana de la obra ya está disponible para los lectores en las librerías de Buenos Aires, las publicaciones orientadas precisamente a los libreros, como *Biblos*, todavía publicitan la versión francófona. En 1948, un anuncio publicitario de la “Editorial Argentina Aristides Quillet” en la revista *Cabalgata* le daba a elegir a los potenciales compradores entre castellano y francés. Otras obras en francés, como la *Histoire de l'art* de André Michel, no fueron traducidas al español, pero circularon durante esos años en idioma original. En los avisos de la prensa periódica la editorial aclara que los tomos que conforman la *Historia General del Arte* solamente pueden ser adquiridos de forma conjunta. Si en diciembre de 1954, todavía era posible encontrar anuncios publicitarios de la versión en

¹⁸⁶ A partir de 1928 y hasta la década de 1950, la obra de Hartmann siguió siendo publicada por Labor con el título *Historia de los estilos artísticos*, a secas.

¹⁸⁷ República Argentina, *Los 3000 libros más pedidos en la Biblioteca Nacional: y algunas indicaciones útiles*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1938, p. 65.

castellano de la obra en las páginas de *Ver y Estimar*, en un edicto de 1958 la editorial reconocía su incapacidad para “seguir vendiendo la Historia General del Arte a precios que permitían una amplia difusión entre los medios más ávidos de cultura” y responsabilizaba por ello a la eliminación del tipo preferencial de cambio para la importación de libros¹⁸⁸.

A partir de la Guerra Civil la presencia de las historias del arte universales publicadas en España en Argentina fue minoritaria; el volumen de libros de esa procedencia que ingresó en el circuito local durante el periodo anterior al que nos ocupa tuvo una magnitud que se nos hace difícil imaginar. En la biblioteca de Raquel Forner hemos podido localizar un ejemplar de la *Historia del arte* de Francisco de P. Valladar (Antonio Bastinos, 1909) con una dedicatoria manuscrita [Fig. 2]¹⁸⁹. La *Historia del arte* de Josep F. Ráfols, mencionada por Lucio Soto, se encuentra en bibliotecas en sus sucesivas ediciones y fue una de las pocas que mantuvo su presencia en las baldas¹⁹⁰.

En Francia, no volvió a haber una nueva edición de la *Histoire de l'art* de Élie Faure después de los años 30 hasta que fue retomada en 1954 por Jacques Pauvert, en el marco de un campo de posibilidades muy diferentes en relación con la técnica de reproducción de imágenes.¹⁹¹ La situación fue muy distinta en Argentina, donde este monumento bibliográfico no dejó de tener circulación desde antes de que la primera versión se publique en territorio

¹⁸⁸ *Boletín Oficial de la República Argentina*, segunda sección, 16 de septiembre de 1958, p. 5.

¹⁸⁹ La dedicatoria manuscrita aparece en la contrapágina de la portada. El Centro Estudiantes de Bellas Artes “Perugino” se la entrega en carácter de segundo premio en el marco de un concurso organizado para diseñar “el sello social del centro” Encontramos las huellas de una práctica semejante en un ejemplar de la *Historia de las Artes Plásticas* de Romero Brest, entregado como premio a una alumna en un establecimiento educativo industrial.

¹⁹⁰ La edición de la Historia del Arte de Ráfols que publica la editorial barcelonesa Ramón Sopena en 1942 se podía conseguir en las librerías argentinas. Encontramos un ejemplar con marca de procedencia de la librería platense Atenea en la biblioteca particular de Marcos Salemme, médico y colaborador de la *Revista de la Universidad*, en la que reseñó libros sobre artes visuales. En Argentina los lectores podían encontrar además otras obras de Ráfols disponibles en castellano, como sus tomos sobre historia de la arquitectura publicados por la colección *Speculum Artis* y anunciados en distintas revistas.

¹⁹¹ Entre las ediciones posteriores de la obra en francés es importante mencionar la versión de bolsillo publicada en la colección “Le livre de Poche” en 1965, que ofreció una alternativa económica dentro del género. Prueba de la circulación que tenía Faure en Argentina es la extensa nota de opinión publicada por el diario *El mundo* a propósito de esta nueva edición, bajo el sugestivo título “Cuando un Profeta hace una Historia del Arte”. La nota comienza con referencias ilustrativas sobre los problemas y las perspectivas abordados en este capítulo: “A pesar de las dificultades que ofrece la estructuración de una historia del arte, son muchas las que se han editado, siguiendo las más diversas orientaciones en cuanto a la valoración del aporte artístico de cada cultura, a la jerarquización de los creadores individuales o al método didáctico utilizado. También la inclusión de determinados géneros artísticos implica una toma de posición en cada caso y en ese sentido, como en el de la unidad de concepción de la obra reside muy a menudo la diferencia entre una historia del arte tradicional y una cuya significación tenga una vigencia actual más punzante. Élie Faure, maestro que marcó una etapa en la visión de estos problemas es el autor de una Historia del Arte que en el momento de su aparición tuvo un éxito que hoy sería calificado de sensacional y que implicó, además de la traducción en muchas lenguas, una difusión internacional envidiable”. Cf. E. E. E., “Cuando un Profeta hace una Historia del Arte”, *El mundo*, domingo 18 de abril de 1965, s. d. de página.

nacional, en los años 40. La primera traducción de la *Histoire de l'art* al castellano la había hecho Margarita Nelken y la publicó en Madrid la editorial Renacimiento.¹⁹² En 1924, ya existía una versión corregida y aumentada de esta edición; en 1943, José Destéfano todavía incluía los tomos tercero y cuarto de la edición madrileña el programa de “Historia del Arte” que dicta en la UNLP. La publicación de la *Historia del Arte* de Faure por Poseidón es casi simultánea a la de otros títulos del autor por el mismo sello editorial –*Divagaciones pedagógicas* aparece en 1943 y *Descubrimiento del Archipiélago* en 1944–; también en Buenos Aires, la editorial Nova publica su ensayo *Otras tierras a la vista* en 1945. A pesar del volumen de textos del autor que circulaban en español, los sectores letrados seguirán prefiriendo durante mucho tiempo la lectura de los textos de Faure en francés contra la versión traducida, lo que es especialmente cierto en el caso de la *Histoire de l'Art*.

La *Histoire de l'Art* de Élie Faure tuvo su propia mitología en el Río de la Plata. Romero Brest la estudió concienzudamente antes de hacer su propia contribución al género, y su *Historia de las artes plásticas* podría ser analizada enteramente desde este punto de vista: buscando las marcas del intento por escapar a la *angustia de las influencias* que Faure le provocaba. Es frecuente que la imagen de la *Historia* de Faure que queda grabada en la memoria de sus lectores rioplatenses sea la de un *libro de iniciación*. El fotógrafo Horacio Coppola, allegado a Romero Brest, conoció la obra de Élie Faure en París durante su primer viaje a Europa, entre diciembre de 1930 y marzo de 1931; años después, calificará su *Historia del Arte* como el ‘libro base’ de sus estudios¹⁹³. En una de sus cartas a Julio Payró, Juan Carlos Onetti le confiesa que lo único que leyó en materia de crítica de pintura –descontando los textos de su amigo epistolar– es la *Historia del Arte* de Faure; en otra carta, hace referencias al último tomo de esa obra, traducido unos años después por el propio Payró, al que le asegura, además: “He leído el libro y estoy seguro de que Faure es cosa grande y seria”.¹⁹⁴

Si por un lado en este punto del Sur los lectores preferirán la lectura de Faure del original en francés; por el otro, la traducción de la *Historia del Arte* que hacen Nelken y Payró tendrá una importante acogida en España y será recuperada por publicaciones europeas. En la primera edición castellana de la *Historia del Arte* de Gombrich, aparecida en Barcelona en 1951, el

¹⁹² Años después, Margarita Nelken publicará su propia historia del arte. Con Julio Payró pasará algo parecido: antes de escribir su propia historia del arte, traduce un tomo de la obra escrita por Faure. Sucede como si hubiera un *cursus honorum*: traducir una historia del arte francesa habilita a escribir la propia unos años después.

¹⁹³ Coppola citado en Príamo, Luis, “El joven Coppola”, en Horacio Coppola et. al., *Horacio Coppola. Los viajes*, Buenos Aires, Jorge Mara La Ruche, 2009, p. 11.

¹⁹⁴ Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2009, p. 42.

capítulo final, titulado “Libros de arte” desmenuza en un largo párrafo una lista de las historias generales del arte disponibles en castellano. Es la conclusión de un recorrido por textos editados en distintos países. El autor repasa los *corpora* disponibles en distintos espacios lingüísticos mientras menciona las barreras idiomáticas que los constriñen –allí nos encontramos una vez más, aunque de pasada, con el tópico que presenta a las artes visuales como una lingua franca que supera esas limitaciones–. Entre las historias generales que se mencionan en esta *addenda bibliographica*, el único título publicado en Argentina al que se hace referencia es la edición de la *Historia del Arte* de Faure publicada por Poseidón.

Hacia 1950, el stock de obras circulantes se había ampliado tanto como para hacer necesario la intervención de agentes que regularan la circulación al excluir y jerarquizar a través de preferencias personales. Para aproximarnos a esta escena podemos tomar otro documento encontrado al azar de las lecturas: el programa de una materia universitaria de ese año nos da indicios sobre los libros que integraban la estantería de las historias universales disponibles en el Río de la Plata.¹⁹⁵ La sección “bibliografía” comienza el listado con la oración que sigue: “Historias generales del arte de Woermann, Michel, Faure, Huyghe”. Ángel Osvaldo Nessi, el docente a cargo de la cátedra, tiene tres puntos de coincidencia con el repertorio que aparece reconocido en el texto de Soto en 1943: Woermann, Michel y Faure siguen en la carrera; a las historias de Huisman, Hartman, Ráfols y Pijoan, el profesor Nessi sin duda las conoce, pero no las toma en cuenta. Al repertorio de historias que ya podía mirar un divulgador que escribía en 1943¹⁹⁶, el profesor universitario de 1950 solamente le suma una más: la de René Huyghe. En realidad, es difícil saber a ciencia cierta a qué libro está haciendo referencia con el nombre Huyghe. Tal vez no se trate de una historia universal sino de la *Histoire de l’Art Contemporain* que Alcan le publica en 1935. Ese libro circula solamente en francés: había un ejemplar en la Biblioteca de Oliverio Gironde que la casa Bullrich sacó a remate en 1973¹⁹⁷; en 1948, Joan Merli intentará publicarlo en español con el añadido de un capítulo sobre arte americano escrito por Julio Payró, pero finalmente no llega a aparecer¹⁹⁸. Lo cierto es que para 1950, Huyghe todavía no había publicado su historia general del arte: los tres tomos de *L’Art et L’Homme*

¹⁹⁵ Programa de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación del año 1950, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1950, mimeo.

¹⁹⁶ Al igual que Ángel Osvaldo Nessi, Lucio Soto daba clases en La Plata y publicaba en las editoriales de Buenos Aires.

¹⁹⁷ Patricia Artundo, *La biblioteca de Oliverio Gironde*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, 2008.

¹⁹⁸ En una entrevista brindada al quinquenario *Cabalgata* Joan Merli afirma que su editorial tiene en prensa una “Historia general del arte contemporáneo” “con un capítulo final de arte americano que ha escrito Julio Payró”. Cf. Joan Merli, “Sobre el candente problema de la industria editorial habla Joan Merli”, *Cabalgata*, febrero de 1948, p. 13.

aparecieron recién entre 1957 y 1961. Con la inscripción de Huyghe en la bibliografía, el profesor Nessi se adelanta a los elogios que dispensará años después a *El arte y el hombre* por “su constante mis-en-page [sic] comparativa”¹⁹⁹. Pasará a ser su historia general de cabecera.

En los años cincuenta aparecen productos editoriales con nuevas características. La *Histoire générale de l'art*, editada por Flammarion con un prólogo de Emile Mâle y textos a cargo de una docena de especialistas, tuvo amplia circulación en el país. La encontramos en distintas bibliotecas particulares de artistas plásticos, como en la de la pintora Raquel Forner y en la de críticos profesionales, como el mencionado Ángel Nessi. En 1951, en el primer número de la revista porteña *Libros de hoy* se anuncia entre las novedades de la “Librería y editorial ‘Argos’ S.A. (Filial argentina)”: “Historia del arte (Desde los tiempos primitivos a nuestros días), por el Dr. E. H. Gombrich. Un volumen ilustrado con 370 reproducciones de obras de arte, 21 de ellas a todo color, lujosamente encuadernado, \$140” (p. 1). En 1957, a los alumnos que decidan tomar el curso sobre “Historia y teoría del post-impresionismo” en la Asociación Ver y Estimar, el profesor Julio Payró les indica como bibliografía general la *Histoire de l'Art* de Germain Bazin, publicada por Garamond en París en el año 1953²⁰⁰.

Una forma en la que los lectores doctos se apropiaron de esta bibliografía fue la elaboración de fichas. Las consideraciones sobre la disciplina que Nessi propone en una tarjeta de su fichero temático encabezada por la inscripción “Historia del arte (concepto, definiciones, etc.)” hacen patente el impacto de los discursos que pusieron a circular las historias universales. En una suerte de alegato por la disciplina que enseña, el texto enumera tres modos de relación entre la imagen y la escritura que fundamentan su existencia: las artes visuales como complemento que “comenta y enriquece” la literatura y la historia confirmando los testimonios escritos, el arte como poesía muda que “revela a los pueblos sin literatura” y el arte como “lenguaje universal” que franquea las barreras idiomáticas. Sin indicar sus fuentes, la ficha condensa los motivos que podían encontrarse en los prólogos de las historias universales del arte escritas en Francia o siguiendo el modelo que éstas ofrecían, con su combinación habitual de humanismo y discurso didáctico. En otra tarjeta del mismo fichero, la historia del arte es definida como “una de las más bellas invenciones del siglo XIX”²⁰¹. Nessi no colocó la referencia

¹⁹⁹ Ángel Osvaldo Nessi, *Técnicas de investigación en la historia del arte*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 74.

²⁰⁰ Asociación Ver y Estimar. Cursos de Estética e Historia del Arte. Abril - octubre 1957. Tríptico. Colección particular.

²⁰¹ Ángel Osvaldo Nessi, “Historia del arte (concepto, definiciones, etc.)”, f.1. Documento dactiloscrito sin catalogar. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

pero las palabras son las mismas que habían sido usadas por Emile Mâle en el prólogo a la *Historia general del arte* publicada por Flammarion.

En Argentina, la *Historia del Arte* de Springer circula a través de la versión italiana preparada en Bérgamo por el Instituto italiano de arte gráfico: la edición cuenta con numerosos mapas históricos y con una cubierta vistosa que hace pensar en la tecnología para la producción gráfica disponible en el *hinterland* del Milán de la época, como también de los recursos visuales cartográficos que estaban a disposición de la institución productora. Es a través de esa edición que el escritor rosarino Roger Pla accede al Springer, a cuyo primer tomo recurre y cita en la monografía *La pintura pompeyana*. Las caracterizaciones didácticas que Springer lograba condensar en el espacio de una frase son utilizadas por Roger Pla para mejorar la economía de un texto cargado de descripciones.²⁰² En las bibliotecas públicas de Buenos Aires y de La Plata que pudimos consultar la edición bergamasca del *Manuale di storia dell'arte* es la única que se conserva de la obra de Springer²⁰³. A los volúmenes correspondientes a la edición en alemán publicada por la casa Seeman los pudimos localizar en una biblioteca particular de La Plata, aunque en este caso se trata de ejemplares que siguieron una ruta muy particular²⁰⁴.

Si leemos los textos en los que son citadas las historias del arte extranjeras como un documento de la forma en la que fueron leídas —es decir, a contrapelo del contenido declarado en esos discursos— nos podemos aproximar a representaciones implícitas sobre esos libros y en consecuencia a los modos en los que produjeron sentido para una comunidad de lectores. En *Winckelmann o la Estética*, un texto de Mariano Antonio Barrenechea que se publicó como separata de la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* en 1930, un pasaje exhibe la centralidad que tiene por esos años el *Apolo* de Salomon Reinach. Escribe Barrenechea: “En los manuales de historia de las artes plásticas, por lo general, se hace derivar la pintura moderna de la obra de Giotto.” Inmediatamente, el autor hace explícita la única fuente en la que descansa esa generalización: “Salomon Reinach no cree, como los florentinos del siglo XVI (...)”²⁰⁵. El hecho de que el autor de un texto argumentativo aparecido en una publicación erudita tenga la

²⁰² Roger Pla, *La pintura pompeyana*, Rosario, Ed. Rosario, 1947, p. 55.

²⁰³ La Biblioteca Nacional Mariano Moreno, una edición de 1904-1906 y la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata, otra de 1927-1937.

²⁰⁴ Los volúmenes de la biblioteca particular proceden de la biblioteca del filósofo y medievalista Raoul Carton, comprada por la familia Roca a los herederos del filósofo tras estallar la Segunda Guerra Mundial y donada parcialmente al Seminario de Córdoba en 1979. El dato es elocuente sobre la importancia de la conflagración mundial en el destino sudamericano que tendrían los libros sobre arte aunque se trata de una excepción en los modos de circulación de la obra de Springer en el país.

²⁰⁵ Mariano Antonio Barrenechea, *Winckelmann o, la Estética*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1930, p. 113.

posibilidad de justificar una generalización como la que hace con respecto a los manuales de historia de las artes plásticas con la referencia a un único libro nos da una idea del papel desempeñado por ese libro dentro de una red discursiva en la que resulta intercambiable por todo el género. En otras palabras, el sobreentendido no da cuenta solamente de un protocolo de reconocimiento vinculado a la existencia social de un género sino también el consenso sobre el lugar ocupado por una obra que expresaría el funcionamiento, por así decirlo, *normal* de ese género. La centralidad de la que goza el *Apolo* puede ser leída en otras huellas de su circulación: por ejemplo en la semejanza temática y fónica con el título del *Anteo*, un modesto manual de historia del arte publicado por el Colegio Nacional de Buenos Aires en 1922, al que haremos referencia más adelante. Otras dos experiencias nos harán volver sobre el *Apolo*: una lectura de juventud que Payró recuerda en sus años senectos y una mesa de exposición que el libro comparte con la *Historia de las artes plásticas* de Romero Brest dentro de una feria internacional. La trayectoria editorial del título siguió acompañando su éxito. Después de que se haya editado dos veces en España, la editorial Biblioteca Nueva lo publicó en Buenos Aires en 1942. En 1950 el título ya alcanzaba la tercera edición. Dentro este sello, el título de la obra de Reinach le prestó su nombre a toda una colección. En efecto, por esos años Biblioteca Nueva publicó la colección Apolo, de la cual el manual formó parte junto con otros títulos referidos a la estética y la teoría del arte.

En el umbral de los años sesenta, el panorama de la bibliografía que circula será muy diferente. Los cambios en las condiciones de posibilidad de la tecnología y las nuevas conexiones comerciales entre sellos editoriales de Europa y América dan lugar a productos con nuevas características. Como ejemplo pueden ser mencionados los fascículos de la *Storia Universale dell'Arte*, publicados por Fratelli Fabbri en pequeño formato –19 x 13 cm– y con la posibilidad adicional de encuadernarlos. La versión española que se publica en los años setenta, titulada *Maravillas del arte. Historia universal del arte*, correrá por cuenta de Viscontea, cuando la editorial tome la posta de Códex en el rol de traductor y distribuidor de los productos lanzados por Fabbri para el mundo hispanohablante.

Fuera del libro: historias universales y cultura de la reproducción

El modelo de la historia del arte universal circula a través de diferentes dispositivos. Estos tienen en común con los libros el hecho de que se les atribuye una doble función, de reunir

y de distribuir; contener una totalidad y ponerla a disposición del usuario. Una de estas construcciones en estado de *total disponibilidad* para sus lectores es la publicación *Imágenes artísticas*, una serie de cuadernillos editados por el Cuerpo médico argentino que aparece desde 1945 en papel de alto gramaje y que llega a tirar 13.000 ejemplares por número. Cada uno de los cuadernillos está compuesto por fotografías de obras en blanco y negro, vistas de obras alternadas con un número importante de planos detalle,²⁰⁶ que comparten el espacio gráfico con publicidades de medicamentos: están a página completa, en la retirada de cubierta o sueltas como volantes²⁰⁷. En una gran cantidad de los números, las fotografías estaban precedidas por un prólogo del ya referido José Destéfano, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de La Plata desde 1938²⁰⁸. Además de amateur de la historia del arte, Destéfano era médico y se había desempeñado como docente de medicina en la Universidad de Buenos Aires. Este origen profesional parece explicar no solo el lugar ocupado por Destéfano como autor de los estudios introductorios en estas publicaciones, sino su existencia dentro del particular emplazamiento socio-discursivo en el que aparecen: “una revista para el cuerpo médico argentino para la difusión del arte”.

Si bien es posible reconocer un énfasis en la Antigüedad, el intervalo que separa los temas seleccionados para esta colección de cuadernos, tanto en el orden geográfico como en el temporal, produce un efecto muy marcado de montaje entre materiales disímiles y dispersos²⁰⁹. A partir de 1952, el proyecto continúa con otra serie de publicaciones periódicas titulada

²⁰⁶ Locher observa de qué modo el componente de crítica sobre una obra individual pasa a ser un ingrediente mayor en las historias universales del arte en el siglo XX; la crítica de la obra individual gana terreno frente a una evaluación del desarrollo histórico, sin que por eso se resigne el afán de totalidad en la representación del arte universal. Cf. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, p. 291.

²⁰⁷ Entre los frisos fidaicos y los dibujos de Rembrandt, hay publicidades de Opoterapia antiobesa Hormocrinol y de inyecciones para el asma bronquial.

²⁰⁸ Destéfano había sido profesor de Historia del Arte y director de la tesis de doctorado en Letras de Ángel Osvaldo Nessi, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, antes de que este último funde la primera carrera especializada en el país en la Escuela Superior de Bellas Artes de la misma universidad. A su vez, Destéfano había sido el predecesor de Julio Payró al frente del Instituto de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires. Tanto por una vía como por otra, la figura de Destéfano ocupa un lugar central en la prehistoria de la consolidación disciplinar en Argentina.

²⁰⁹ Los números de *Imágenes artísticas* trataron los siguientes temas: 3: Miguel Ángel; 4: Augusto Rodin II; 5: Las esculturas del Partenón; 6: Las tumbas de Médicis; 7: Escultura de los egipcios; 8: La plástica de los caldeos; 9: Relieves asirios; 10: Arte de los persas; 11: El arte en Fenicia, Cartago y Palmira; 13: Escultura de la Grecia Arcaica; 14: Estatuillas de barro cocido en la Grecia antigua; 15: Retratos romanos; 16: La catedral de Reims; 17: Escultura del Renacimiento en Francia; 18: Esculturas francesa de la Edad Media; 19: Los dibujos de Leonardo Da Vinci; 20: Esculturas de Donatello; 21: Dibujos de Rembrandt; 22: Don Diego de Velázquez; 23: Los pintores impresionistas; 24: Los dibujos de Degas; 25: Sandro Botticelli; 26: El Greco. Entierro del Conde de Orgaz. Aparecieron sin número: La catedral de Chartres y el Número especial dedicado a Augusto Rodin, que probablemente fueron los primeros dos en aparecer, antes del tercero dedicado a Miguel Ángel.

Imágenes de la cultura, con Destéfano en el rol de prologuista y un idéntico procedimiento antológico en la selección de los temas. En este caso, los intereses personales de Destéfano parecen dejar una impronta más fuerte, con la inclusión de un volumen dedicado al *poète maudit* Arthur Rimbaud que reenvía directamente a su propia práctica como poeta dentro del linaje del malditismo²¹⁰.

Otro dispositivo pedagógico con un despliegue significativo en Argentina desde finales de los años treinta es la exposición de reproducciones fotográficas de obras de arte famosas en museos e instituciones del sistema del arte. La independencia con respecto a la manipulación de la pieza original que permite la reproducción fotográfica fue usada para poner en escena una colección antológica de grandes obras dispersas en los museos de Europa, con las cuales las instituciones locales buscaron representar la obra de grandes maestros y en ocasiones reponer también los relatos más abarcativos sobre el arte occidental y universal. No es extraño que el título de la exposición apelara a las fórmulas de presentación habituales en los libros que estudiamos. Es el caso de “Desde Cimabue a Picasso”, una “exposición de reproducciones a color de grandes obras de la pintura universal”, en palabras de Romero Brest, que finaliza en el Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires en septiembre de 1940²¹¹. El mismo Romero Brest se había anticipado en agosto de 1939 al pedir “un museo de reproducciones fotográficas y calcos que puedan subvenir a las necesidades inmediatas de la educación artística popular”²¹². En diciembre de ese año Payró saludaba la exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, gracias a la cual el público puede familiarizarse “con todas las escuelas y todos los viejos maestros, y aún con algunos de los más destacados modernos”²¹³ y Romero Brest la comenta en octubre del mismo año, antes de que las copias viajen a Buenos Aires el año subsiguiente. En la valoración del crítico, se trata de reproducciones que no traicionan el original: “Muchas de ellas son de tamaño igual al original; otras con una reducción que no

²¹⁰ Es significativo que el número 1 de *Imágenes de la cultura*, en su primer año, presente un imagen de arte parietal paleolítico en la cubierta. Recién en el quinto título comienzan a exhibir un título en la tapa: 5: Tutankhamon y su época; 6: La Alhambra; 7: El existencialismo; 8: La pintura gótica en Italia; 9: Las catedrales de Francia; 10: Los grandes músicos rusos del siglo XIX; 11: La música de Igor Stravinsky; 12: El arte abstracto. En el año II, aparecieron los números 1: La gloria de Versalles; 2: Tolouse Lautrec, pintor de la vida moderna; 3: El arte barroco en Italia; 4: Los grandes músicos contemporáneos; 5: Paul Gaugin [sic], pintor en las islas de Oceanía; 6: Consideraciones en torno a la escultura; 7: Napoleón íntimo; 8: Henri Matisse, el mago del colorido; 9: La resurrección de Pompeya; 10. Arthur Rimbaud. Poeta maldito.

²¹¹ Jorge Romero Brest, “Museo municipal. Obra de sólida cultura”, en *Escritos II (1940)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004, p. 174. Las reproducciones fueron cedidas por el Museo Castagnino de Rosario, en donde habían sido exhibidas el año anterior.

²¹² Jorge Romero Brest, “A propósito de la Exposición de Pintura Francesa. La organización de nuestros museos” *Escritos I (1928-1929)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004, pp. 293-296; aquí, p. 296.

²¹³ Julio E. Payró, “Una iniciativa ejemplar”, *Sur*, año IX, diciembre de 1939, pp. 77-78.

disminuye en absoluto la visión justa de las mismas. Admirablemente pegadas sobre madera, barnizadas de modo que no se pierdan las calidades ni los valores y encuadradas felizmente, dan la impresión viva de la realidad del cuadro”²¹⁴. El tema de las exposiciones de reproducciones como vehículo para conocer el arte universal estuvo muy presente en las preocupaciones de Romero Brest durante 1939. No es casual que en el mes de mayo de ese año haya presentado al rector del Colegio Nacional de La Plata un proyecto que buscaba ampliar la cultura visual de sus alumnos mediante “pequeñas exposiciones de reproducciones”. La propuesta se basaba en la consideración de que las horas semanales de las que disponía “no permiten mostrar a los alumnos, por medio de la lámpara de proyecciones, más que unos pocos ejemplos”. Romero sugería entonces cubrir las paredes de una sala destinada a esos efectos con “tela pizarrón”, de manera tal que sobre ella sean dispuestas las reproducciones y que se puedan agregar las inscripciones con la información correspondiente a cada una de las obras reproducidas²¹⁵.

En los años sesenta, los avances de la “técnica gráfica contemporánea” parece darle una nueva vigencia a la práctica de exponer reproducciones fotográficas de obras de arte universal en gran formato. De hecho, podía dar lugar a un evento juzgado de significación suficiente para que se lo incluyera en la programación de una bienal, como sucedió con una exposición de fotografías de obras de Miguel Ángel realizada en Córdoba en el marco de la II Bienal Americana de Arte en 1964. Para tomar otro ejemplo, una exposición de reproducciones de obras famosas se realizó en Buenos Aires en 1969 en la galería Van Riel. En esa oportunidad se trataba de una colección de 300 reproducciones adquiridas por el Fondo Nacional de las Artes con fines de difusión cultural. En la declaración de intenciones del folleto se argumentaba que las reproducciones eran superiores “a las que han de buscarse en costosos libros, no siempre asequibles para quienes se interesan por la historia del arte o aspiran al conocimiento íntimo de una de las manifestaciones más significativas del quehacer humano”²¹⁶. Sin embargo, a pesar del impulso que la práctica cobraba en los años sesenta, había sido en el filo de los cuarenta cuando había irrumpido despertando el interés del público. El éxito tuvo lugar en un intervalo de tiempo donde unos procesos ya se habían completado y otros, inminentes, aún no empezaban: los museos de Bellas Artes de distintos lugares del país ya habían pasado por un

²¹⁴ Jorge Romero Brest, “Exposición de reproducciones de pintura en el Museo ‘Juan B. Castagnino’ de Rosario”, en *Escritos I (1928-1929)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004, p. 336.

²¹⁵ Carta de JRB al rector del Colegio Nacional de La Plata del 29 de mayo de 1939, Legajo Romero Brest, Archivo del Colegio Nacional de La Plata.

²¹⁶ Exposición de reproducciones de obras famosas. Folleto de exposición. Galería Van Riel, julio de 1969. Colección particular.

proceso de formalización institucional y las técnicas de reproducción habían llegado a tener un gran desarrollo, pero todavía no se había producido el *take off* de la industria de los libros baratos sobre artes plásticas. Faltaban pocos años para que eso sucediera.

3.3. Tres manuales escritos en el país (1908-1922)

En las primeras décadas del siglo XX encontramos tres libros que fueron escritos y editados en Argentina con el objetivo de desplegar una historia general del arte. Un denominador común de las tres obras es la claridad con la que circunscriben a su lector modelo: alumnxs en distintos niveles del sistema educativo. Esa marca enunciativa se encuentra reforzada por distintos procedimientos, particularmente marcados en los paratextos. En consecuencia, este corpus de historias tiene puntos de contacto con las publicaciones habitualmente incluidas en la categoría de *libros de texto*. Esas marcas consisten en propiedades del discurso verbal (como la presencia del sistema educativo en el paratexto y la construcción de una escena de enunciación pedagógica) pero también en propiedades materiales del dispositivo libro (como el formato portable y compacto). En los párrafos que siguen presentamos una aproximación sumaria a los tres títulos. En su conjunto, permiten trazar una suerte de prehistoria del género editorial en el país, durante un espacio de tiempo anterior al período que nos ocupa.

En primer lugar, consideremos la *Historia del arte* de Alejandro Ghigliani. Los datos que podemos obtener sobre la edición a través de la observación del libro son problemáticos: su consignación en el libro presenta algunas particularidades que vuelven problemática la empresa misma de *establecer* esos datos con claridad. En las fichas catalográficas de algunas bibliotecas el *título* con el que fue registrada la obra es *Historia del arte y de la ornamentación / traducido, anotado y ampliado con capítulos sobre escultura por Alejandro Ghigliani*, mientras que el *autor* al que se atribuyó la obra es un incierto “Ed. Guillaume”. La *fecha de edición* no fue registrada en el libro. Sin embargo es posible fijar un *terminus ante quem* en 1916: ese año, sale al mercado el manual de historia del arte de Enrique Prack, al que nos referiremos inmediatamente, en el que aparece citada *Historia del arte y de la ornamentación*. En el año 2019, un ejemplar que llevaba la indicación manuscrita de la fecha “1908” en la portada salió a la venta a través de la plataforma de comercio electrónico MercadoLibre. Si ponemos en relación este indicio con otros, la datación añadida en tinta sobre el ejemplar se vuelve atendible

en 1907 había sido designado de forma interina en la cátedra de Historia del Arte y Estética en la Academia Nacional de Bellas Artes, ocupada hasta entonces por Carlos E. Zuberbühler. Resulta verosímil que Ghigliani haya decidido producir este libro como material de enseñanza el año siguiente a su designación. En la portada, debajo del nombre del autor/anotador están registrado los cargos: “Secretario de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesor suplente de historia del arte en la misma.”²¹⁷ [Fig. 3.]

El *Compendio de la historia del arte en la Antigüedad* de Enrique B. Prack fue una obra de mayor envergadura, ubicada de forma más orgánica en su contexto editorial y con una mayor calidad gráfica, evidenciada en la presencia de fotgrabados. Como dijimos más arriba, fue publicado por Ángel Estrada en 1916. Su publicación fue seguida por la de un *Compendio de la historia del arte medioeval [sic] y moderno*. El *Compendio* en dos tomos de Prack fue un libro de lectura escolar. Enrique Prack había sido el autor de otros textos pensados para circular en ese mismo ámbito, que también fueron publicados a través de Estrada, un establecimiento estrechamente vinculado al libro didáctico en Argentina desde fines del siglo XIX. El título de las dos obras comenzaba con la palabra *compendio*: un *Compendio de historia moderna adaptado al programa de los colegios nacionales de la República* apareció en 1904 y un *Compendio de historia general destinado a la enseñanza secundaria* en 1907²¹⁸. En la lista de 3.000 libros más pedidos de la Biblioteca Nacional del año 1938 la *Historia del Arte* de Prack figura junto a otras seis obras de historia del mismo autor²¹⁹.

El tercer libro es un título publicado en 1922 con el título de *Anteo*. El autor de esta obra de divulgación es el pintor barcelonés Pedro Roca i Marsal, radicado en Buenos Aires desde 1908. Ya en Argentina, Roca y Marsal se desempeñó como profesor en el Colegio Nacional de

²¹⁷ La designación interina de Alejandro Ghigliani se publica en el *Boletín Oficial de la República Argentina*, primera sección, 14 de abril de 1907, p. 284. A fines del año siguiente, se hace público su nombramiento como profesor titular del mismo espacio curricular a través de la revista *Athinae*, año 1, núm. 4, Buenos Aires, diciembre de 1908, p. 14. Es poco lo que sabemos sobre este ingeniero y artista plástico. A través del *Boletín oficial* y de la investigación en catálogos nos informamos sobre su desempeño como profesor de geografía en la Escuela de Arsenales y como periodista en el diario *El tiempo*. Por lo menos otros dos datos vinculan su trayectoria con la enseñanza de la historia del arte. En abril de 1906, el *Boletín oficial* registra su nombramiento como secretario de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1910 publicó un texto titulado *La Enseñanza artística en la República Argentina* junto a Pío Collivadino, en el marco de la colección *Censo General de Educación*. En el año 1913 publica un folleto de veintisiete páginas titulado *Prehistoria artística argentina. Contribución a la historia del arte argentino*. De este último documento, prácticamente inhallable, se conserva un ejemplar en la colección Ernesto Celesia alojada en el Archivo General de la Nación.

²¹⁸ Fundada en 1869, la Editorial Estrada había iniciado la producción de libros escolares en el país desde que en 1872 el editor recibiera el encargo de proveer de textos al naciente sistema de instrucción pública por parte del presidente Domingo Faustino Sarmiento. Desde entonces Estrada encargó la elaboración de libros a profesores y maestros. Uno de los primeros títulos publicados por la editorial fue precisamente un *Compendio de historia* de Juana Manso, en 1876.

²¹⁹ República Argentina, *op. cit.*, p. 95.

Buenos Aires. En la portada de este libro que, en sentido estricto, debería ser caracterizado como un folleto o un cuaderno, el autor es presentado como “profesor de dibujo” [Fig. 4]. La obra es prologada por Carlos Gutiérrez Larreta, profesor de Historia del Arte en la misma institución. El prólogo del *Anteo* comienza con un lamento. Es el reconocimiento de una imposibilidad:

He pensado siempre en lo difícil, por no decir lo imposible, que significa publicar entre nosotros un texto de historia del arte. La primera y gran dificultad aunque así no lo parezca a primera vista, radica en las ilustraciones. No habría más remedio que limitarse a la ingrata tarea de reproducir las ilustraciones de textos extranjeros, es decir, volver sobre lo ya hecho²²⁰.

Lo que subyace en esta lamentación es la asunción de que el aparato visual de una historia del arte no constituye un agregado facultativo, sino un rasgo definitorio de su identidad como objeto impreso: sin ilustraciones, no hay historia del arte. Para reparar en la relativa novedad de esta representación es necesario contextualizar su ruptura con otros modelos de transmisión visual en la larga duración histórica. En *Picturing Art History*, Ingrid Vermeulen demostró cómo los libros sobre arte y las reproducciones de obras conformaron durante siglos dos tradiciones materialmente separadas. Su unión cristaliza recién el siglo XIX. A comienzos de siglo XX, la fusión entre las dos prácticas ya se encuentra tan naturalizada que resulta difícil concebir la existencia de un libro sobre arte sin reproducciones.

Es esa representación la que lleva al prologuista a plantear el problema logístico que significa conseguir las imágenes y el *ingrato destino* del Sur de América de reciclar las ilustraciones de historias del arte extranjeras. Veinticinco años más tarde, Jorge Romero Brest volverá sobre el mismo tópico en un artículo de opinión en el que advierte “a los que critican a las editoriales porque usan láminas sacadas de libros extranjeros” “que ellas realizan en general los mayores esfuerzos” y que sería más justo “acusar a las autoridades y a las Academias, que no han sabido formar un gran archivo fotográfico de las grandes obras del arte universal”²²¹. El artículo de Romero Brest tomaba posición frente a un tópico muy difundido: ya estaba instalado en el discurso social en la fecha de publicación del *Anteo*.

¿Qué cosa se nombra con el nombre del gigante colocado en el título del librito? La decisión no está aclarada, pero podemos hacer nuestras conjeturas. En un tratado de pintura nacional publicado en 1956, Ángel Osvaldo Nessi utiliza la figura mitológica para aludir a la

²²⁰ Carlos Gutiérrez Larreta, “Breves consideraciones sobre el estudio de la historia del arte” en Pedro Roca y Marsal, *Anteo: apuntes de historia del arte*, Buenos Aires, Colegio Nacional, 1922, p. 9.

²²¹ Jorge Romero Brest, “Libros sobre artes plásticas en Argentina”, *Biblos*, vol. 3, núm. 14 (1945)

experiencia de los artistas argentinos. Al hacer referencia a Anteo, el historiador del arte tiene en mente al personaje que recoge su fuerza de la tierra, en particular de la Europa mediterránea que sería, al igual que para el gigante, la tierra verdadera del artista argentino: “nuestra verdadera tradición, la que señala el aluvión inmigratorio, está en las amadas playas del mediterráneo, playas de peregrinación a donde nuestros artistas y nuestros poetas vuelven a revivir el inexhausto mito de Anteo.”²²² Invirtiendo ese mismo signo, una experiencia latinoamericana de mediados de siglo XX como el “grupo Anteo” de Bolivia alude a través de ese mismo significante a la práctica de un arte anti académico vinculado con un telurismo americanista. Cualesquiera que sean las asociaciones pertinentes, la retórica del título remite a un artificio habitual en la historia del libro didáctico que consiste en presentar al libro como un personaje a través de su encabezamiento: una especie de prosopopeya que favorece cierta cercanía afectiva con el usuario del libro. El modelo, desde luego, es el que marca *el Apolo* que por entonces era el más famoso de los manuales sobre historia del arte. En las cinco letras que componen el título del opúsculo argentino se puede escuchar la asonancia con las cinco que forman el nombre del dios griego en el título de aquel libro que había sido iniciático para tantos lectores argentinos.

El papel que desempeña el Colegio Nacional de Buenos Aires como núcleo en la circulación de estos primeros textos generalistas no puede ser pasado por alto. Deberá ser estudiado como parte de la historia institucional de la disciplina en Argentina. Además del folleto *Anteo*, el manual de Estrada dedicado a la Historia del Arte en la Antigüedad aclara en el subtítulo que la obra está “adaptada al programa del Colegio Nacional de Buenos Aires”. Es un texto adaptado a otro texto. También tiene interés reparar en la estabilidad de la fórmula “Compendio de historia del arte” como título de libro. La volvemos a encontrar en un opúsculo escrito y publicado por Vicente Nadal Mora, dedicado a la enseñanza del llamado arte *precolombiano* [sic] y destinado a las instituciones educativas. En el prólogo del *Compendio de historia del arte precolombiano de México y Yucatán*, Alejandro Christophersen, profesor de la Universidad de Buenos Aires, justificaba la aparición del libro asegurando que “si recorremos las numerosas obras sobre historia del arte publicadas por la mayoría de las casas editoras

²²² Ángel Osvaldo Nessi, *Situación de la pintura argentina*, La Plata, Renacimiento, 1956, p. 22. El pasaje que citamos fue destacado y analizado desde otro punto de vista por Berenice Gustavino en su tesis doctoral. Cf. Berenice Gustavino, *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta: la crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana* (tesis de doctorado), La Plata y Rennes, UNLP / Université Rennes 2, 2014, p. 43.

europas, podemos decir que, salvo pocas y honrosas excepciones, ninguna de ellas mencionan el arte precolombiano.”²²³

El hecho de que en este momento de la producción bibliográfica el género que representan las historias del arte encuentre un asiento natural en el universo de las publicaciones didácticas puede ser explicado a partir de distintas variables. Entre ellas, no pueden soslayarse los discursos que marcaban la pertinencia de la disciplina en la formación general. La importancia de contar con una historia del arte en cada escuela del país había sido subrayada por Ricardo Rojas en 1909 en *La restauración nacionalista*²²⁴. En el apéndice a este libro, Rojas diseñaba un gabinete ideal de objetos que funcionan como representación del pasado histórico para que cada establecimiento educativo contara con su propia ventana a la historia. Al repasar los elementos del museo histórico que según su criterio debía alojar cada institución, y que de mínima debía consistir en una “biblioteca de reproducciones”, el autor menciona la *Storia dell'Arte* de Giuseppe Lipparini, editada “con láminas” por Giuseppe Barbera, y la de Domenico Menghini (“ambas elementales”). Rojas también recomienda “L'histoire de l'art en tableaux” de E. A. Seeman, un título publicado por la misma firma que editaba a Springer desde la década de 1880²²⁵. Si bien las características materiales de las obras mencionadas por el escritor distan mucho de las que presentan los libros publicados en Argentina, el subtítulo de la última obra recomendada –“à l'usage des établissements d'instruction publique”– nos recuerda la fórmula que aparece en el libro de Prack: “adaptado al programa de los colegios nacionales”.

Las primeras inscripciones editoriales del género en Argentina se hicieron bajo el signo de una privación, acompañadas por la declaración de lo que no llegaban a ser. En esas afirmaciones subyacía una operación de lectura donde los productores de estos discursos eran capaces de reconocer con nitidez los aspectos temáticos y retóricos que constituían al género. Entre Europa occidental y el Río de la Plata las historias universales surgidas de ciertas pedagogías de lo sensible y de la industria cultural cumplieron un trayecto de circulación que a su vez repercutió en Europa. En Argentina, las marcas de recepción se encuentran en múltiples *loci* de observación. Algunos de los indicadores que fueron considerados en este capítulo son

²²³ Alejandro Christophersen, “Prólogo”, en Vicente Nada Moral, *Compendio de Historia del Arte Precolombiano de México y Yucatán*, Buenos Aires, Ed. del autor, 1933, pp. 13-14. El libro de Nada Mora es reeditado por El Ateneo.

²²⁴ El “Apéndice” es suprimido en la segunda edición del libro, de 1922, y recuperado en la edición del año 2010.

²²⁵ El libro es la versión en francés de una de las publicaciones en formato atlas que se publican en la editorial de Leipzig desde la década de 1870. A diferencia de los libros restantes que se mencionan en su recomendación bibliográfica, en este caso Rojas considera conveniente hacer referencia al editor en lugar de mencionar el nombre del autor. En los catálogos bibliográficos contemporáneos es habitual encontrar la misma operación: la autoría de la obra es atribuida al editor.

las reediciones, los nombres de colecciones editoriales, las reseñas, las huellas autógrafas de apropiación, los testimonios de lectura y los modos de existencia en distintos tipos de bibliotecas. En el capítulo siguiente tendremos la oportunidad de comprobar que las cuatro historias del arte que además de publicarse en Argentina fueron escritas por autores argentinos, durante los años de mayor desarrollo editorial del país, adoptaron una práctica a partir de lo que identificaban como modelos válidos y le otorgaron una dimensión acorde con sus nuevas condiciones de posibilidad.

SEGUNDA PARTE

HISTORIAS UNIVERSALES DEL ARTE EN ARGENTINA (1945-1970)

CAPÍTULO 4

Archivos de las historias: sujetos escriturarios y mediaciones editoriales

4.1. La *Historia de las artes plásticas*. Entre el nombre de Romero Brest y las imágenes de Poseidón

Una historia del arte

La lectura de documentos escritos en castellano en el Río de la Plata durante los años cincuenta y sesenta permite reconocer un hecho lingüístico de especial interés: la lexicalización del sintagma *historia del arte*, vale decir, la consideración gramatical de esta expresión compuesta como una unidad léxica. El hecho es especialmente fácil de distinguir en determinadas circunstancias. Cuando se habla de *una historia del arte francés* el adjetivo *francés* califica a arte; en principio, no hay marcas de lexicalización. En cambio, cuando se habla de una *historia del arte francesa* el adjetivo está modificando en su conjunto a *historia del arte*, que entonces presenta una marca en la dirección que señalamos. Lo que está implícito en el segundo ejemplo es el reconocimiento de una nueva entidad discursiva.

Lo interesante es que en este uso epocal y a diferencia de lo que sucede en nuestros días, la entidad que designa el uso lexicalizado del sintagma *historia del arte* no es un campo de conocimiento o un género de escritura, sino una clase de artefactos gráficos caracterizado por propiedades relativamente estables en el tiempo que los hacen reconocibles e identificables. Lo que decimos puede ser ejemplificado con dos pasajes de Jorge Romero Brest. Los tomamos de dos puntos de su obra, separados entre sí por varios años de distancia.

El primer ejemplo está tomado del ensayo sobre arte abstracto que escribe a través de las cartas a una discípula y que publica en 1953; allí, Romero Brest recomienda a la destinataria “que recorra las páginas ilustradas de una historia del arte”²²⁶. En el pasaje citado se sobreentiende que la entidad denotada en la expresión *historia del arte* consiste en un objeto físico compuesto por páginas, y que algunas de esas páginas estarán *ilustradas*. En el segundo ejemplo –lo encontramos en el prólogo a una enciclopedia de artes plásticas de 1962– el escritor destaca el principal peligro que sus autores lograron sortear: el de “transformarla en una historia del arte abreviada y fragmentada”²²⁷. Aquí son otras las cualidades que se atribuyen implícitamente al referente: también se trata de un objeto físico compuesto por hojas encuadernadas –es de un libro de lo que se está hablando– pero el dato saliente es que ese libro representa en sí mismo una suerte de totalidad. La posibilidad de ser *abreviado* o *fragmentado* solamente le cabe a una entidad a la que antes se atribuyó la condición de un todo completo.

Lo que señalamos como una irrupción en el repertorio léxico es la huella de una semiosis social: al ejemplificarlo con Jorge Romero Brest no buscamos remontarnos hasta las ideas de un autor, sino simplemente comprobar el registro subjetivo de un código que comparte como hablante de la lengua²²⁸. Lo que se encuentra presupuesto es el funcionamiento social de ciertas reglas de reconocimiento y atribución de identidad a una clase de objetos. La instalación de ese horizonte de previsibilidad en la lengua representa un indicador incuestionable –en toda la medida en la que puede serlo la dimensión normativa de la lengua– de que la existencia social de la historia del arte a mediados de siglo XX se encuentra vinculada a una clase específica de artefactos materiales. Cuando en los años medianos del siglo pasado se habla de *una historia del arte* no se hace referencia a otra cosa que a un tipo de libro, que tiene entre sus características tener páginas ilustradas y estar de algún modo completo en sí mismo: aunque no son suficientes, esas dos condiciones sí son necesarias para describir ese objeto.

²²⁶ Jorge Romero Brest, *El arte abstracto: cartas a una discípula*, Buenos Aires, Columba, p. 12.

²²⁷ Jorge Romero Brest, “Prólogo”, en *Artes Plásticas: arqueología clásica*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1964, p. 11.

²²⁸ Citamos otras voces que apuntan en la misma dirección: “Un arte más o menos abstracto –lo recordaba Alberto Sartoris en el primer Congreso de Altamira– ha existido siempre y basta repasar cualquier historia del arte para comprobarlo” escribe Guillermo de Torre, “Respuesta a Julio E. Payró”, *Sur*, núm. 202, agosto de 1951, p. 93. “Élie Faure, maestro que marcó una etapa en la visión de estos problemas es el autor de una Historia del Arte que en el momento de su aparición tuvo un éxito que hoy sería calificado de sensacional” escribe un cronista de *El mundo*. Cf. E. E. E., “Cuando un Profeta hace una Historia del Arte”, *El mundo*, domingo 18 de abril de 1965, s. d.

Una historia del arte (*la primera*)

Una tercera propiedad del objeto llamado historia del arte se desprende de su inscripción en el orden de los libros: es un objeto que tiene un régimen de propiedad autoral. Los relatos biográficos presentan a Romero Brest como el *autor de una historia del arte*. El puesto que le otorgan a este hecho las obras de referencia nos permite colegir la importancia que reviste la portación de ese título en el espacio de una biografía. El *Diccionario Hispánico Universal* publicado por Jackson en 1955 se limita a presentarlo como “Escritor y crit. de arte argentino contemp. Autor de una *Historia del arte*. Fundó y dirigió la revista *Ver y Estimar*”²²⁹. El referente en este caso está sobreentendido: *una Historia del arte* es la *Historia de las artes plásticas* que publicó Poseidón entre 1945 y 1958. En otras obras de consulta esa misma *Historia* es ubicada como la obra que inaugura el género el país. En la *Gran Enciclopedia Argentina* la entrada “Romero Brest, Jorge Aníbal” agrega las siguientes precisiones: “Historia de las artes plásticas (cuatro tomos, 1945-52) [sic], la primera obra de esa naturaleza realizada en el país por un crítico de arte argentino”²³⁰. La doble especificación –no es solamente la primera realizada “en el país”, sino la primera realizada “en el país por un crítico de arte argentino”– reconoce la existencia previa de otras historias del arte publicadas en Argentina pero escritas por críticos extranjeros. Ya en el tercer milenio, el *Diccionario de autores argentinos* consigna en la entrada Romero Brest: “Historia de las artes plásticas (1945-1952) [sic] la primera obra de esa naturaleza y envergadura realizada por un crítico de arte en la Argentina”²³¹.

En la mayoría de los casos, la estabilización de un relato que convierte a una sola persona en la fundadora de toda una práctica presupone que con anterioridad hubo un desempeño discursivo que procuró hacer tabla del pasado y que tuvo éxito en esa empresa. A esta altura de los estudios sobre Romero Brest,²³² estamos suficientemente advertidos sobre el

²²⁹ *Diccionario Hispánico Universal*, tomo segundo, Buenos Aires, W.M. Jackson, 1955, p. 423.

²³⁰ Diego Abad de Santillán, *Gran Enciclopedia Argentina: tomo VII*, Buenos Aires, Ediar, 1958, p. 228.

²³¹ Sandra Cotos y Alejandro Leibovich, *Diccionario de autores argentinos*, Buenos Aires, Ecuación, 2007, p. 456. Basados probablemente en la obra de Abad de Santillán –trasladan la errata que marca el año 1952– los autores repiten el mensaje de aquel libro con una ligera inflexión, que de todos modos sigue anulando experiencias previas (como la de Enrique Prack, estudiada en el capítulo 3.3. de esta tesis).

²³² Durante los últimos años se han producido numerosos estudios alrededor de la figura de Jorge Romero Brest. Mencionamos algunos de los que nos resultaron de mayor utilidad para nuestra investigación: Patricia Artundo, “Jorge Romero Brest o la reescritura autobiográfica”, en *Arte y Documento. Fundación Espigas 1993 – 2003*, Buenos Aires, Malba / Fundación Constantini, 2003, pp. 31-33; Andrea Giunta, “Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America”, *Art Journal*, vol. 64, núm. 4 (2005), pp. 89-91. Consultado en < <https://doi.org/10.2307/20068424>>; María Amalia García, “Entre Mário de Andrade y Mário Pedrosa. Romero Brest y la crítica de arte en Brasil”, en *Figuraciones*, núm 10 (2012); Silvia Dolinko, “Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia”. *Figuraciones*, núm 10 (2012). Consultado en

habitus que propende al crítico argentino a forjar su propia imagen a través de esta operación²³³. Sin embargo, el consenso transmitido por los diccionarios sobre el lugar inaugural ocupado por la *Historia de las artes plásticas* no parece deberse a la eficacia extraordinaria de una política de autofiguración. Más sentido tiene pensar que, para una comunidad de interpretación, la *Historia* de Romero podía ser vista efectivamente como *una historia del arte* de una manera en la que no habían podido serlo las historias escritas y publicadas hasta entonces en el país, como la de Enrique Prack. Aún así, desde nuestros presupuestos teóricos, identificar los comienzos del género con una sola obra es una falacia por definición. Ese modo de lectura toma como un hecho cuyo significado es ya transparente para la conciencia de su agente lo que es en rigor un hecho que existe siempre a *destiempo*, tanto porque su materialización siempre está diferida como porque depende de la legibilidad que le imprime un efecto retrospectivo de lectura. Es por eso que no tiene tanto interés fechar el comienzo de la historia del arte en Argentina con la aparición de una obra como establecer la fecha en la que el cúmulo de significados que asociamos a la historia del arte es erigido como modelo para comprender las imágenes del pasado. En este sentido, la historia de la historia universal del arte en el país comienza antes de que fuera publicada la primera obra con ese nombre.

Una historia universal del arte

La palabra “universal” no se encuentra en el título de la *Historia de las artes plásticas* publicada por Poseidón. Sin embargo el adjetivo había figurado en la prehistoria de la obra y durante su circulación volvería a aparecer. Cuando la obra ya se encontraba en prensa el modificador todavía era parte del título. En la invitación a una conferencia sobre dibujos del Quattrocento dictada por Jorge Romero Brest un extenso currículum del disertante menciona a Poseidón:

<https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RIDUNA_96b074189296a7b135e03c5858e4c2a1>; Gustavino, *op. cit.*; Cecilia Tello D’Elia, “Jorge Romero Brest en Uruguay: la disciplina de la historia del arte y reflexión artística en Uruguay”, en Ana Schwartzman (ed.), *Centro Argentino de Investigadores de Arte – C.A.I.A. III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte – CAIA, 2018, pp. 203-208. Consultado en <<http://www.caia.org.ar/CAIAJovenes2018.pdf>>. Resultan imprescindibles el volumen colectivo coordinado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, como también los estudios introductorios a los volúmenes de *Escritos I (1928-1939)* y *Escritos II (1940)*. Cf. Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005; Talía Bermejo, “El juicio del ojo y el poder de la palabra: los escritos de Jorge Romero Brest en 1940”, en Jorge Romero Brest, *Escritos II (1940)*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 13-22. Cabe mencionar que la HDAP no ha sido estudiada de manera pormenorizada en ninguno de los trabajos que mencionamos.

²³³ Cf. Marcelo Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013, p. 24.

Esta última casa editora anuncia la publicación de cinco tomos que constituirán una Historia Universal del Arte, y de los cuales los dos primeros, ‘Introducción a la Historia del Arte’ y ‘Breve Historia de la Pintura Universal’ se encuentran actualmente en prensa²³⁴.

Finalmente, la obra de Romero Brest fue publicada con el título de *Historia de las artes plásticas*. Los tomos a los que se hacía alusión en el folleto se imprimieron con los títulos de *Introducción a la Historia de las Artes Plásticas* y *La pintura*. La alternativa que quedó descartada como título de la obra volvió a aparecer como título de un párrafo en el tomo introductorio. El párrafo sexto del capítulo cuarto se titula, precisamente, “El problema de la Historia Universal del Arte”. Y aunque la palabra *universal* no se estampó en la cubierta de ningún tomo, en la conversación social siguió resonando por mucho tiempo: en 1956, un comentario en la prensa señalaba que el interventor del Museo Nacional estaba “trabajando en una *Historia Universal del Arte* que abarcará cinco volúmenes”²³⁵.

La perspectiva de escribir una historia del arte universal se presentaba para Romero Brest como un desafío que demandaba la creatividad y consistencia requeridas en el trabajo teórico. A diferencia de lo que sucedería en muy poco tiempo, en 1945 la historia universal del arte no aparecía representada como una operación de reescritura cuyo dominio se limitaba a la compresión de una bibliografía preexistente con el objetivo de adecuarla a la lógica de la industria cultural. La concepción intelectual del arte desde el punto de vista de la universalidad implicaba asumir una perspectiva estética que era propia de la historia del arte científica. Esa perspectiva tenía efectos sensibles en la *manera* de hablar. En 1951 un cronista de México hacía notar su impresión después de escuchar una conferencia dictada en el país por Romero Brest: “el crítico argentino habla un lenguaje universal, mientras en el colegio [de México] se habló un idioma nacional”²³⁶. Si en el plano imaginario esa obra ubicaba a su autor frente al rostro anónimo de un gran público que en Argentina se estaba construyendo, precisamente, durante esos años, tanto más lo hacía en un espacio intelectual en el que el autor se preparaba para medirse con los autores a los que admiraba. En suma, a través de su historia universal, Romero Brest se colocaba como productor de textos que satisfacía una demanda de la industria cultural pero también como el sujeto de una práctica disciplinar.

²³⁴ Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, “25 reproducciones de Donatello, Pisanello, Uccello, Gozzoli, Pollaiuolo, Mantegna, Fra Giacomo, Verrochio, Di Simona, Di Credi, Di Giorgio, Martini, P. Pollaiuolo”, Desplegable, septiembre de 1944, Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Caja 27-Sobre 6-folio 3. En adelante las citas a este fondo de archivo son resumidas de la siguiente forma: “Archivo JRB-FFyL”.

²³⁵ Blanca Stabile, “Nuestro museo de Bellas Artes y un nuevo director”, *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 22 de febrero de 1956. Archivo JRB-FFyL, C27-S3-4, p. 49.

²³⁶ Eduardo Jibaja, “Las Formas Abstractas de Romero Brest”, [falta referencia del diario], México, 1951, impreso. Archivo JRB-FFyL, C27-S3-1, s.p.

Dos observaciones se imponen para caracterizar al sujeto del género. Por el lado de lo socialmente objetivado en procesos de transmisión cultural, la historia universal del arte en 1945 era, como señalamos, una práctica intelectual legítima que no se había separado todavía de su gran tradición alemana. En lo que respecta a la Argentina la obra de Romero representa a la vez el comienzo y el canto de cisne de la historia universal del arte entendida de ese modo. Por el lado del sujeto, esa apropiación del modelo genérico puede ser leído como un hábito contraído que se expresaba como estilo de intervención: embarcado en ese entonces en el proyecto científico de la historia del arte²³⁷ —un perfil que en la memoria social de Romero Brest terminaría opacado por el impacto mediático que lograrían tener sus ulteriores avatares identitarios— los textos publicados por el autor en los medios impresos de los años cuarenta, colocaban con frecuencia a la industria cultural frente a un exceso, un resto inasimilable que no se ajustaba a las pautas productivas: notas demasiado largas, terminología demasiado técnica, una *partitio* del discurso demasiado árida. En 1942, su estudio sobre la obra de Pueyrredón publicado en la colección Monografías de arte argentino de Losada se divide en ocho apartados que están encabezados por números romanos²³⁸. La monografía sobre el escultor Lorenzo Domínguez, publicada dos años más tarde en la Biblioteca Argentina de Arte de Poseidón, sigue el mismo estilo de encabezamiento con números romanos. En ambos textos, los apartados, a pesar de no llevar subtítulos, pueden ser vinculados de forma muy estrecha con una dimensión de análisis en particular²³⁹. Ni Poseidón ni Losada pedían a sus autores que cumplan con estas pautas de presentación textual: por el contrario, resultan algo extrañas en el concierto de las monografías publicadas por cada editorial. Se trataba de un gesto apenas perceptible con el que Romero Brest ordenaba su proceso de escritura y que dejaba una marca en la superficie del texto publicado. La división y numeración de las partes que integran el texto constituye uno de los rasgos de estilo de Romero Brest. Esas marcas de una concepción analítica del trabajo intelectual informan también el texto de la HDAP.

En suma, la escritura de Romero Brest en los años que comprendió la elaboración de su HDAP no terminaba de *funcionar* en la maquinaria de la industria cultural. Si son tantos los

²³⁷ El momento que vincula a Romero Brest con el proyecto institucional de una historia del arte científica aparece escenificado en una serie de notas que publica en *Argentina Libre* en 1941 : “Los estudios teóricos sobre artes plásticas”, *Argentina Libre*, 20 de febrero de 1941, p. 7; “Formación del profesor de Historia del Arte”, *Argentina Libre*, 27 de febrero de 1941, p. 7; “Creación necesaria. Instituto de Historia del Arte”, *Argentina Libre*, 6 marzo de 1941, p. 7.; “Actividades educativas de un instituto de Historia del Arte”, *Argentina Libre*, 13 de marzo de 1941, p. 7.

²³⁸ Jorge Romero Brest, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Losada, 1942.

²³⁹ Jorge Romero Brest, *Lorenzo Domínguez*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

testimonios que tenemos de colaboraciones entre Romero Brest y las colecciones de divulgación publicadas por esos años, no se debe a una predilección por esa modalidad discursiva sino a una contingencia, el cociente entre posibilidades y restricciones. La necesidad de productores escriturarios para abastecer el predominio realmente espectacular que tuvo el libro sobre arte en la industria del libro argentino –y que alcanzó su punto más alto en 1943– era un argumento mucho más decisivo que todas las reservas que editores o directores de colección pudieran oponer a las complicaciones de un escritor como Romero Brest. Mirado desde la óptica de este último, el desarrollo de la edición universitaria de estudios sobre arte con la que soñaba tardaría más de una década en despuntar (y cuando eso suceda lo encontraría en lugar discursivo muy diferente, después de muchos malentendidos con la universidad). Los libros de Romero publicados en los cuarenta son menos la consumación sin resto de la estrategia prevista por un programa de intervención intelectual que el efecto de un mercado pujante pero todavía proteico, receptivo a la heterogeneidad de las prácticas. La coexistencia del tradicional ensayo literario sobre artes visuales apoyado en el modelo de *ut pictura poesis* y de las fantasías romerianas de autonomización disciplinar en una misma colección son un ejemplo de ese mundo misceláneo, una expresión más de la cultura argentina de mezcla.

Finalmente, la categoría que exornó el título de la nueva historia del arte publicada por Poseidón fue la de *artes plásticas*: la versión más cercana en el castellano de la intraducible categoría alemana de *Bildende Kunst*²⁴⁰. Para explicar la elección de esta denominación hay que tener en cuenta que “artes plásticas” marcaba una precisión mayor en relación con el espacio curricular de la “Historia del arte” que, tal como era dictado en esos años, incluía en un sentido amplio la música, el teatro, el fonógrafo y el cinematógrafo.²⁴¹ Si consideramos que Romero Brest había rechazado el término Bellas Artes en una fecha tan temprana como 1939 –un término, en cualquier caso, dotado de otra extensión semántica–²⁴² *artes plásticas* se convertía en la única opción: *artes del dibujo* había quedado en el archivo y, al menos en castellano, faltaría

²⁴⁰ La tradición moderna del concepto de *Artes plásticas* es predominantemente germánica. La expresión *Bildende Kunst* se afianza en el alemán filosófico en la segunda mitad del siglo XVIII. No es casual entonces que, ya en el siglo XIX, sea recuperada por el título de la obra de Karl Schnaase, la obra que habitualmente se interpreta como la más *filosófica* de las tres que inauguran el género. En francés, el uso de *arts plastiques* con su acepción actual se registra con cierta regularidad recién a mediados del siglo XIX. Para la complicada trayectoria recorrida por estos conceptos, ver el artículo de Dominique Chateau en el *Vocabulaire Européen des Philosophies*: “Plastique, arts plastiques, ‘bildenden Künste’”. Consultado en <https://vep.lerobert.com/Accueil_BEaute.html>. Los diccionarios de Estética en castellano que pudimos consultar no aportan precisiones sobre la historia léxica de la categoría.

²⁴¹ El programa de la materia “Historia del arte” dictada por el profesor Romero Brest en el Colegio Nacional de La Plata incluía contenidos sobre historia de la música.

²⁴² En noviembre de 1939, Romero Brest protestaba contra el uso del término Bellas Artes: “la crítica seria y la Estética han rechazado hace mucho tiempo esa denominación”. Cf. J. Romero Brest, *Escritos I (1928-1929)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004, p. 351.

todavía una década para que la expresión *artes visuales* comience a generalizarse, si bien la denominación, al excluir a la arquitectura, tampoco podía ser del todo satisfactoria.

Contingencia y discontinuidad. Testimonios para una historia genética

En el prólogo de su *Historia de las artes plásticas* Romero Brest justifica el plan de publicación de su obra en cinco tomos, donde una introducción es seguida por volúmenes dedicados a la pintura, a la arquitectura y la escultura y a lo que llama “artes derivadas”, para finalizar en un tomo dedicado al “arte contemporáneo”:

Dos posibilidades se presentan a quien se propone escribir una Historia del Arte Universal: o bien el corte longitudinal, que implica desarrollar la historia de cada una de las artes separadamente, o bien el corte transversal, que obliga a exponer sobre las actividades artísticas de toda especie en períodos determinados. Quizás sea esta segunda posibilidad la más científica, pues permite establecer más clara y profundamente las conexiones espirituales que se manifiestan entre los variados productos artísticos; pero la primera presenta ventajas desde el punto de vista del interés del lector, porque favorece la comprensión del proceso transformativo de cada arte en particular. He escogido el corte longitudinal para la exposición histórica hasta fines del siglo XIX –materia del 2º, 3º y 4º volúmenes de la serie– y el transversal para la del arte contemporáneo –5º volumen–, pues la falta de definición que caracteriza a éste me parece imponerlo.

El programa que prescribía los estudios diacrónicos y ceñidos a un “sistema formal”, para conveniencia del lector seguirá siendo el preferido por Romero Brest, aunque con otros argumentos. En 1953, cuando todavía no había aparecido el volumen sobre las artes derivadas, Romero Brest escribía en la revista *Imago Mundi*:

En lugar de los cortes transversales, propugno pues los cortes longitudinales. Lo que debe interesar al historiador, en el caso de las artes plásticas como de cualquier otra actividad cultural, es el proceso de formación, culminación y descenso de los sistemas formales²⁴³

En el último párrafo del prólogo a la *Historia de las Artes Plásticas*, Jorge Romero Brest expresa su reconocimiento a la editorial Poseidón “que ha acogido con fe mi trabajo”. La elección del verbo no parece fortuita: Poseidón, una casa editorial que evocaba con su nombre el océano franqueado por su director, acogía con hospitalidad un texto que se había quedado sin

²⁴³ Citado en Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 p. 63.

casa. De *La Vanguardia*, esa “casa del partido socialista” a la que Romero se sentía ligado por razones “hasta sentimentales”²⁴⁴ habría de recibir las palabras de aliento cuando la *Historia* aparezca, pero la columna que el escritor atendía en ese medio se había suspendido en marzo de 1940²⁴⁵. En una carta de agradecimiento por la donación de un ejemplar de la HDAP, el Colegio Nacional de La Plata felicita a Romero Brest “por el valor de la obra” y “por ser ella de un profesor de la casa”²⁴⁶ pero a diferencia de su homónimo porteño –donde había aparecido en la década del 20 una brevísima historia del arte– el colegio de la ciudad a la que en esos años solía compararse con Oxford no tenía una presencia tan fuerte en la edición de materiales educativos. Poseidón *acogía* la Historia del arte de Romero Brest porque el texto, sin casa editorial, había quedado en la intemperie paradójica de una escritura privada. En los párrafos que siguen intentaremos encadenar los indicios que nos permitieron formular esta hipótesis.

En el currículum vitae que Romero Brest envía a Damián Carlos Bayón en 1972, el crítico deja caer el siguiente relato *meta-escriturario*:

11. En 1941 creo la Cátedra de Orientación e Investigación Artísticas, en el Colegio Libre de Estudios Superiores, publico un Boletín, organizo reuniones para comentar hechos artísticos y libros, e inicio un Curso de Historia de la Arquitectura, las Artes Plásticas y Aplicadas (1942) que continuó en los años siguientes. Fruto de ese Curso fueron los cuatro tomos de la Historia de las Artes Plásticas, que muy generosamente publicó Juan Merli, Editorial Poseidón, Buenos Aires, entre los años 1945 y 1958.

Logré de tal modo hacer una exposición de carácter universitario como anhelaba, fuera de la Universidad, a la que había intentado acceder, sin éxito. Y lo hice integrando mi preocupación histórica con la crítica de arte. Integración que he mantenido en mis cursos, conferencias y trabajos escritos posteriores.

Es claro que ya no me satisface totalmente dicha Historia: en el 1er. volumen me parece pobre la exposición teórica, bien la histórica; el 2º es el que menos me gusta, inicialmente fue escrito para una colección elemental y luego adaptado; el 3º es bastante mejor y el 4º es muy bueno. No descarto la idea de hacer una nueva edición, reducida, para rescatar lo que todavía creo válido en ella.²⁴⁷

²⁴⁴ Carta de Jorge Romero Brest a Dardo Cúneo del 22 de agosto de 1945, Fondo Dardo Cúneo, Biblioteca Nacional de la República Argentina. El destacado es propio.

²⁴⁵ Romero Brest escribió regularmente en *La Vanguardia* entre junio de 1939 y abril de 1940. A partir de este mes el lugar que ocupaba ese periódico en la economía de la escritura de Romero Brest parece ser reemplazado por *Argentina Libre*.

²⁴⁶ Carta de Luis Bergez, rector del Colegio Nacional de UNLP a JRB, La Plata, 18 de septiembre de 1945, mecan., 1p. Archivo JRB-FFyL, C24-S5-845, p. 1. El destacado es propio.

²⁴⁷ El texto fue exhumado por el equipo de investigación que organizó el archivo Romero Brest en el Instituto Payró de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Andrea Giunta y codirigido por Laura Malosetti Costa y Miguel Ángel Muñoz. La carta a Bayón fue publicada bajo el encabezado de “Un texto para una biografía intelectual” en la compilación de fuentes *Escritos I*. El lugar asignado al texto en el marco de la difusión del archivo y de las mencionadas operaciones editoriales evidencia los intentos de convertirlo en una suerte de *testamento intelectual* de su autor. Cf. Jorge Romero Brest, “Un texto para una biografía intelectual: ‘A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo’, 1972”, en *Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 43-67.

El 18 de abril de 1967, una nota de Aldo Grinberg en *Primera Plana* comentaba el surgimiento de la Historia de las Artes Plásticas y la circulación que tuvo como “texto” en varios “centros de estudios de América Latina”:

En 1942 publica Prilidiano Pueyrredón, en la Editorial Losada; al año siguiente, David, en la Editorial Poseidón. Gracias a una frecuentación del Café Tortoni, Romero Brest escribió el primer volumen de una Historia del Arte (su materia en el colegio de La Plata) destinada a la Colección Oro de Atlántida. Cuando lo hubo terminado, la extensión del trabajo se hizo merecedora de un mejor tratamiento y fue publicado por Poseidón en 1945, junto al segundo volumen; en 1946 apareció el tercero; el cuarto en 1958, y el quinto (artes plásticas contemporáneas) nunca. Fue esa obra, que sirvió de texto en varios centros de estudio de América latina, la que más alimentó en el continente la celebridad de Jorge²⁴⁸.

Después de leer este testimonio no queda claro cuál es ese libro que, según Grinberg, Romero Brest escribe para la editorial Atlántida y que luego fue publicado por Poseidón. La referencia a que el libro fue publicado en 1945 “junto al segundo volumen” pareciera no dejar dudas de que se trata del primer volumen –la “Introducción”–. Sin embargo, esto se contradice con la secuencia del proceso escriturario que Romero describe en la introducción al tomo I de su historia, en el que afirma que primero escribió el tomo sobre la pintura y que solamente después consideró que era necesario hacer un libro explicando los fundamentos conceptuales de su empresa²⁴⁹. La carta a Bayón también sugiere que fue el tomo segundo, el dedicado a la pintura, el escrito en primer lugar para la colección Oro de Atlántida (“fue escrito inicialmente para una colección elemental y luego adaptado”). La hipótesis más plausible es que Grinberg cometa un descuido y que cuando dice que fue publicado “Junto al segundo volumen” debe leerse “junto al primer volumen”. En ese caso el texto de Grinberg es consistente con la fuente epistolar que citamos en primer lugar. Tiene sentido pensar que la “colección elemental” del primer testimonio es la “colección Oro de Atlántida” a la que hace referencia el otro²⁵⁰.

²⁴⁸ Aldo Grinberg, “Ingenio y figura de Jorge Romero Brest”, en *Primera plana*, 18 de abril de 1967, pp. 62-66; aquí, p. 63. Archivo JRB-FFyL, C27-23-8.

²⁴⁹ “El primer tomo de la serie –*Introducción a la Historia de las Artes Plásticas*– ha nacido como una exigencia perentoria, ya que después de haber escrito la Historia de la Pintura comprendí que era menester la comprensión de la trama conceptual que la legitima”. Cf. Jorge Romero Brest, *Introducción a la Historia de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, Poseidón, 1945, p. 11.

²⁵⁰ Hasta donde nos fue posible relevar, no se registran referencias a la obra no publicada por Romero Brest en las solapas y páginas finales de la colección oro de Atlántida ni tampoco en los paratextos de otras publicaciones de la editorial donde es habitual encontrar los títulos de fantasmas bibliográficos. Aun así, algunos indicios permitirían tomar en serio la hipótesis de que la colección oro de Atlántida fue uno de los primeros destinos para el texto que se transformaría en uno de los tomos de la *Historia de las artes plásticas*. Entre otros allegados a Romero Brest, en la colección Oro publicaron José Luis Romero y Luis Baudizzzone, los dos colegas del crítico en el triunvirato

El tercer testimonio lo encontramos en una marginalia impresa en el artículo “Guía para el análisis de obras pictóricas”, aparecido en julio de 1945 en la revista *Imagen*. La nota al pie referencia un libro que está por ser publicado: “Publico este artículo como un anticipo de un libro en preparación que publicará próximamente la editorial Claridad, mayores detalles se encontrarán en él”²⁵¹.

Si los testimonios anteriores mostraban cierta resistencia a nuestro intento de unirlos, este último eslabón parece romper la frágil cadena de indicios ¿Cuál es entonces la secuencia efectiva de las campañas escriturarias y de los encargos editoriales? ¿Apunta esta última referencia a aquel tomo de pintura que “inicialmente fue escrito para una colección elemental y luego adaptado”? ¿Significa que, antes de llegar hasta a Poseidón, el proyecto de libro no solo pasó por el escritorio de Atlántida sino también por el de Claridad? En ese caso es posible pensar en una colección como la Biblioteca del autodidacto, publicada por Claridad entre 1946 y 1949²⁵², que se ajusta tan bien como la “Colección Oro” a la caracterización de *colección elemental*. Pero lo que más llama la atención es la fecha: el artículo de *Imagen* se publica, como dijimos, en julio de 1945. En agosto de ese año los primeros dos tomos de la *Historia* ya se podían encontrar en las librerías. A esta altura es posible realizar dos conjeturas: o bien el texto fue remitido a la revista de la ESBA un tiempo considerablemente anterior a la publicación, de modo que entre el envío del manuscrito y su aparición en letra de plomo haya mediado el suficiente tiempo para que pudiera cambiar el destino editorial de los textos, o bien este *bibliographical ghost* no guarda una relación directa con lo que terminó siendo publicado por Poseidón. Sobre el momento en el que probablemente fueron escritos los primeros tomos de la HDAP encontramos otro indicio significativo ya no en una declaración, sino en un silencio.

directivo de Argos. En *Correo literario*, donde Romero Brest escribía, José Otero Espasandín hacía sus artículos sobre los mismos temas de divulgación científica que simultáneamente lograba poner en tapas en la Colección Oro de Atlántida –siguiendo una práctica muy habitual en la construcción de los títulos en las editoriales argentinas de la época– lo que da cuenta de la estrecha conexión entre los dos espacios editoriales. En otro orden de cosas, también conviene tener presente los puntos de contacto entre la colección oro de Atlántida con la enciclopedia ilustrada en la que aparecería *De la Prehistoria al “Op-art”*: en una y en otra colección se repiten los nombres de autores que por la amplitud del arco temático dentro de los cuales escribían pueden ser caracterizados como polígrafos (el impacto que tuvo la industria de los libros de divulgación en la práctica versátil de estos escritores es un hecho notable que comentamos más adelante). Sobre la presencia Romero Brest en *Correo Literario* puede consultarse el trabajo de Florencia Suárez Guerrini, “Operaciones de la crítica para la construcción de un arte americano: el caso de Correo Literario”, *América. Territorio de transferencias. Cuartas. Jornadas de Historia del Arte (Valparaíso)*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2008, pp. 275-285. Consultado en <https://www.academia.edu/14443307/Operaciones_de_la_crítica_para_la_construcción_de_un_arte_americano_el_caso_de_Correo_Literario>.

²⁵¹ “Guía para el estudio de obras pictóricas”, *Imagen*, vol. 2, núm. 2, julio de 1945, pp. 38-48.

²⁵² Muchos años después, en 1966 y 1967, se registrarán reediciones de sus títulos de forma no sistemática.

Entre octubre de 1944 y julio de 1945, Romero Brest interrumpe las colaboraciones regulares de una página o más de extensión, que escribía para *Correo literario*. Es probable que el motivo de este hiato tenga que ver con la escritura de la HDAP, cuyo primer volumen aparece en junio de 1945 y el segundo en agosto del mismo año.

Los caminos sinuosos que en cualquier caso tomaron los procesos de escritura hasta el texto finalmente fijado en la *Historia de las artes plásticas* que publicó Poseidón son un indicador visible del carácter inestable que las nociones de sistema, código o autonomía revelan de manera más fuerte al intentar inscribirlas en la historia de la cultura escrita latinoamericana.

Finalmente, tenemos el testimonio de la *Introducción* en el que la obra hace su propia puesta en escena del origen del que habría surgido, que se ubicaría, en el “pedido de los discípulos”. En el comienzo del libro no hay otros textos, sino una suerte de oralidad primigenia. En la enunciación del comienzo está el gesto solemne de una presentación que enmarca el espacio del libro al nombrarlo: “publico esta historia de las artes plásticas ante el pedido de mis discípulos”. La actitud enunciativa y las figuras de destinador y destinatario contenidas en esa frase merecerían un análisis pormenorizado. No hay *discípulos* sin *maestros*, que es algo distinto a profesores. Julio Payró, por ejemplo, era un *profesor*: algunas personas formadas junto a él se reconocerían como sus *discípulas*, pero, ante todo, tenía *alumnos*. Romero Brest, en cambio, había construido su imagen y su posición como la de un maestro. Para serlo necesitaba el discipulado. Como recordaba la solapa delantera de *Ver y estimar* durante la primera época, la revista de Romero Brest era dirigida *con la colaboración de sus discípulos*. Aquellos a los que interpellaba en Montevideo cuando no se les pedía conocimientos técnicos “siempre que estén dispuestos a estudiar y trabajar de firme”²⁵³ eran *discípulos* ligados al aura de un maestro. En un periódico uruguayo, la fotografía que presentaba un cartel con el aviso sobre una conferencia de Romero Brest llevaba el siguiente epígrafe: “Así se anunció la palabra del maestro”²⁵⁴. El mito de un libro que surge de la oralidad completa la fantasía de una obra que existe aislada de toda conexión con otras. Permite separar a la obra de una biblioteca a la que recurre pero a la que desplaza de su origen: salido de la voz o del viaje pero no de otros libros, el origen plausible de una historia universal del arte se ubica en *otra parte*.

²⁵³ Universidad de la República, “La pintura italiana y flamenco-borgoñona del siglo XV”. Legajo de Jorge Romero Brest, Archivo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. En adelante las citas a este archivo son resumidas con las siglas: “FHCE-UDELAR”.

²⁵⁴ Sin firma, “Así se anunció la palabra del maestro”, *Mundo uruguayo*, Año XXIV, núm. 1226, 22 de octubre de 1942, s.p. Archivo JRB-FFyL, C1-S5-218.

El disciplinamiento del texto. Clivajes, particiones, encuadres

Desde sus comienzos como historiador y crítico de arte, los textos de Romero Brest evidencian el hábito de la cita autorreferencial: en sus libros, el autor cita sus otros libros o sus artículos periodísticos y en estos últimos rectifica, amplía o confirma lo que había sostenido en notas previas²⁵⁵. Si consideramos la frecuencia con la que aparece esta marca enunciativa en los escritos del autor, resulta llamativo que el procedimiento se encuentre ausente de los cuatro tomos publicados por Poseidón. Sucede como si la universalidad de la historia hubiera puesto al sujeto de la escritura por fuera de su propio pasado; como si la práctica del género en el que se nombra lo universal alienara al escritor de la particularidad de su archivo. El mito que sirve de fundamento al libro de la historia como imagen central en la cultura histórica occidental sostiene que la historia debe hablar por sí sola: el escritor de una historia general, despojado de su historia como individuo, es borrado; la historia lo reduce a la tarea de un escribiente. Esta caracterización puede parecer esquemática y, en efecto, es insuficiente. En el apartado siguiente argumentaremos incluso en un sentido contrario, cuando nos refiramos a la imaginación teórica con la cual la historia universal del arte todavía podía ser asociada como práctica intelectual hacia 1940. Sin embargo, en la experiencia subjetiva de la cultura escrita, como en cualquier otro fenómeno cultural, se superponen y sobreimprimen distintas temporalidades: una representación asociada con la modernidad no alcanza para anular la insistencia de los imaginarios más atávicos. Por el contrario, lo moderno puede funcionar como un canal para la realización de lo arcaico. El control de la autocita en favor del *decorum* que la práctica de este género pedía podría ser interpretado como una forma de internalización de la disciplina por el sujeto de la escritura. El viejo tópico del libro de la historia no solo podía coexistir de forma más o menos pacífica con las modernas ciencias del arte sino que también funcionaba como un dispositivo a través del que el escritor disciplinaba su subjetividad para convertirse en un buen historiador del arte.

Nuevamente podríamos encontrar una marca de ese proceso en la textualidad de los índices. Con su forma paratáctica, los apéndices onomásticos incluidos en el segundo y en el tercer tomo de la HDAP contribuyen a reforzar la imagen del libro de historia como la de un

²⁵⁵ Esta operación auto-intertextual es característica de la escritura de Romero Brest. Ya sea que se trate de refrescarle a un lector asiduo de *La Vanguardia* lo que había sido escrito “hace muy pocos días (...) en estas mismas páginas” o de volver sobre artículos publicados muchos años atrás en otro medio de comunicación. Cf. Jorge Romero Brest, *Escritos I, op. cit.*, p. 262.

objeto en el que los nombres más dignos de ser recordados quedan registrados por obra de su propio mérito, con independencia de la subjetividad de un historiador. En la historiografía del arte este significante de la neutralidad tiene una larga tradición que encontraba sustento en Vasari pero que tuvo un punto de recomienzo en los libros de Bernard Berenson. Michela Passini ha analizado la forma en la que se configura el libro de historia del arte en la obra de Berenson. La fe de este connoisseur en la posibilidad de fundar un saber objetivo sobre las artes, destaca Passini, “se traduce en la organización y en el propio dispositivo editorial de sus libros”²⁵⁶. El libro sobre la pintura del Renacimiento en Venecia se divide netamente entre una primera parte dedicada a motivos iconográficos, figuras y problemas estilísticos, y “una segunda parte que propone un ‘índice’ de obras de pintores venecianos de la época, bajo la forma de listas de cuadros clasificados por autor, sin otro comentario”²⁵⁷. “Esta separación neta entre una parte histórica y el índice ha sido por largo tiempo interpretada como el síntoma de la difícil transición de un modelo de escritura narrativo y literario –el de las obras de Walter Pater que Berenson había admirado durante su juventud– al connoisseurship científico *à la Morelli*”²⁵⁸. Berenson mantendría esta estructura bipartita en obras posteriores, que sería reconocida como una marca de originalidad: “es en las listas de cuadros ubicados al final de cada volumen donde reside la principal novedad metodológica”²⁵⁹.

Los apéndices incluidos al final del segundo y tercer volumen de la *Historia de las artes plásticas* pueden vincularse con la práctica editorial de Bernard Berenson, que popularizó la nítida división de los libros de historia del arte en una primera sección, de carácter narrativo, y una segunda sección consistente únicamente en una lista. Este dispositivo editorial se vinculaba con un estilo intelectual en el cual la operación elusiva que consistía en no argumentar las inclusiones y exclusiones de estas listas tenía un lugar central.

Con Berenson, Romero Brest compartía una serie de supuestos sobre su práctica intelectual; entre ellos, una concepción donde la historia del arte era subordinada a la crítica²⁶⁰. Pero además de la afinidad entre las ideas había entre ambos un vínculo fáctico. Berenson será

²⁵⁶ Michela Passini, *L'oeil et l'archive: une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, p. 49. La traducción es propia.

²⁵⁷ “Esta separación neta entre una parte histórica y el índice ha sido por largo tiempo interpretada como el síntoma de la difícil transición de un modelo de escritura narrativo y literario –el de las obras de Walter Pater que Berenson había admirado durante su juventud– al connoisseurship científico a la Morelli” añade la autora. Passini, *L'oeil et l'archive, op. cit.*, p. 50. La traducción es propia.

²⁵⁸ *Idem*

²⁵⁹ *Idem*

²⁶⁰ En su estudio sobre el pintor renacentista Lorenzo Lotto, Berenson nunca habla de historia, siempre de crítica. Por su parte, la tesis que plantea la subordinación de la historia a la crítica es expuesta en varios textos de Romero.

convocado en *Ver y estimar*: en el número 19 de la revista es la voz a la que se pide una definición de historia del arte²⁶¹. Las recientes investigaciones de Ana Gonçalves Magalhães iluminaron todavía más la asiduidad en el trato entre los dos historiadores: con la mediación de Margherita Sarfatti, Romero Brest sostuvo un intercambio epistolar con Berenson en los cuarenta y además estuvo muy cerca de conseguir publicarlo en el catálogo de Argos. Adicionalmente esta investigadora pudo identificar la existencia de un ejemplar de la HDAP en la *villa* de Berenson en Florencia²⁶². En realidad, la admiración de Romero Brest por el connoisseur de Vallombrosa llega hasta niveles de exaltación lírica inusitados: en ocasión de su muerte, Romero Brest escribe el poema elegíaco “Homenaje a Bernard Berenson” que dio a conocer en las páginas de la revista *Ars*²⁶³. Si no fue del contacto asiduo con su obra, el apéndice onomástico como procedimiento de *mise-en-livre* fue tomado de una rutina perceptiva en relación con la cual los libros de Berenson habían tenido un papel formativo.

Si los editores de Romero Brest le achacaban que apuntaba demasiado alto para las expectativas del mercado de divulgación, los signos de un estilo que causaba malestar por ser demasiado árido podrían encontrarse años después no solo en el plano verbal sino también en la organización gráfica. Reparemos en una singularidad tipográfica: en la HDAP, la distribución de la materia textual está puntuada por signos de parágrafo que le otorgan al libro un aspecto de tratado. Como lo hemos visto secciones atrás, un afán sistemático ordena los escritos de Romero Brest durante esos años, cuando podía prevalecer sin conflicto sobre las proteicas pautas de estilo de las colecciones editoriales argentinas. La huella dejada por Berenson en la forma del texto puede ser leída en el mismo contexto de restricciones y posibilidades.

²⁶¹ Bernard Berenson, “Qué es la historia del arte”, en *Ver y estimar*, vol. 5, núm. 19, septiembre de 1950, pp. 1-17.

²⁶² Ana Gonçalves Magalhães, “Bernard Berenson, Margherita Sarfatti e o ambiente artístico portenho do segundo pós-guerra”, *Modos*, vol. 4, núm. 1 (2020), pp. 226-239. Consultado en <<http://dx.doi.org/10.24978/mod.v4i1.4536>>.

²⁶³ Las primeras estrofas del poema resultan iluminadoras sobre las tensiones entre la vida erudita y los tiempos disponibles para la escritura en una cultura escrita acelerada, además de brindar información precisa sobre las formas de apropiación de la bibliografía extranjera. “Para escribir estas páginas de homenaje al mayor de los hombres / que cultivaron el arte de pensar sobre las obras de arte, hubiera querido releer todos sus libros, / para no dejar que sólo actúe mi memoria. // Pero el plazo de entrega ha sido corto y las obligaciones muchas, / de modo que he debido conformarme con la relectura de *Los pintores del Renacimiento italiano* / y de los trabajos autobiográficos que publicó en la última / década de su vida. // Felizmente, también pude agregar la lectura del Diario / que escribió entre 1947 y 1956, publicado en EE. UU. con el título de / *The Passionate Sightseer*. // (Feliz título porque efectivamente, ¿qué fue B. B. sino / un apasionado contemplador?) / Es cierto, no he tenido tiempo de realizar otras lecturas, / de viejos textos que devoré en su tiempo.”, cf. Jorge Romero Brest, “Homenaje a Bernard Berenson”, *Ars*, vol. XXII, núm. 94 (1962). Archivo JRB-FFyL C5-S7-B. Romero Brest escribirá en verso en varias oportunidades. Esperamos tener la oportunidad de analizar la relación de Romero Brest con la poesía en un próximo trabajo.

Apropiación de lecturas: Spengler, Faure, Ortega y Gasset

A través de la biblioteca citada en los tomos de la HDAP –una biblioteca que parcialmente sería publicada más tarde en castellano con la editorial Argos²⁶⁴– Romero Brest no solo construye su propia imagen como autor, sino también una imagen del tipo de lector en el que la escritura de la historia lo había obligado a convertirse. En consecuencia, un estudio sobre las figuraciones del lector y de la lectura que aparecen dispersas en el texto de la *Historia* no podría restringirse únicamente al destinatario de la *Historia de las artes plásticas*. En el centro del libro hay una figuración del propio Romero Brest como lector. Puede decirse así que las imágenes de autor que escenifica este libro, al tratarse de un libro hecho con otros libros, son *imágenes de lector*. La figura de autor que la historia universal del arte construye como género editorial a mediados de siglo XX en América Latina es la de un lector. No la de un lector que afirma con su escritura la pluralidad de los textos, aquel lector que escribe sus lecturas –que fue como Roland Barthes definió alguna vez al crítico literario–, sino la de un crítico que, por el contrario, afirma la posibilidad de reducir todos los libros a la unidad de un libro originario: el *libro de la historia*, que subyace a la diversidad de sus manifestaciones superficiales.

El primer autor citado en el tomo introductorio de la *Historia* es Rainer Maria Rilke. En la página dieciocho del capítulo “El valor de la obra de arte” leemos: “‘Estar insatisfecho es ser joven’, cantó Rilke”. Paul de Man señaló la frecuencia con la que los lectores del poeta checo buscaron en sus versos todo tipo de significados, incluso contradictorios entre ellos, surgidos de una identificación empática con los poemas²⁶⁵. En Buenos Aires, en el mismo año en el que aparecía el primer tomo de la HDAP, Cayetano Córdova Iturburu elegía como epígrafe para abrir su propio poemario *El viento en la bandera* un verso tomado de los *Cantos de Orfeo*. Córdova Iturburu también acudía a Rilke para buscar una definición: “Cantar es ser”. Habría que estudiar el significado que tenía el nombre de Rilke para la elite letrada de Buenos Aires en 1945. En cualquier caso, los usos que mencionamos lo vinculaban con un cierto humanismo universalista que encontraba su símbolo en el *canto*²⁶⁶.

²⁶⁴ La editorial Argos funcionaba desde 1944, año en el que se publica la *Introducción a la poética* de Paul Valéry en la colección “El compás y la rosa”. Hemos podido registrar actividad de la editorial hasta el año 1960. Cf. Juan Cruz Pedroni, *Argos (Buenos Aires, 1944-1960)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019. Consultado en <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/argos-buenos-aires-1944-1960-semblanza-946404/>>.

²⁶⁵ Paul De Man, *Alegorías de la lectura*, Madrid, Lumen, 1990.

²⁶⁶ Si bien Rainer María Rilke “no expuso una teórica” tal como lo aclaraba en la revista *Imagen* el escritor y traductor vinculado a la editorial Argos Marcos Fingerit la amplitud en los usos de Rilke incluía su lectura como

Aunque la única referencia de un libro con todos los datos de su edición que podemos encontrar en la HDAP es la versión de los *Quince discursos* de Joshua Reynolds publicada por Poseidón en 1943 –una clara estrategia publicitaria del editor– el texto está lleno de *nombres de autores*²⁶⁷. En primer lugar y por sobre todos: Élie Faure. Según una muletilla repetida por el discurso periodístico en los años cincuenta, la puesta en disponibilidad de un corpus escrito en castellano obedece a una *necesidad largamente sentida*. Se trata, claro está, de un cliché. Pero sí tomamos sus palabras literalmente hay que añadir que existen condiciones de posibilidad para que esa necesidad pueda ser sentida, que dependen a su vez de voluntades y estrategias. Romero Brest había pedido que se traduzca la *Historia* de Élie Faure en el artículo de 1940 en *Argentina Libre*, “No se editan libros sobre artes plásticas”. A diferencia de lo que pasó con otros autores, la admiración de Romero Brest por Faure permaneció invariable con el curso de los años, mucho después de que se lo editase largamente en Argentina a lo largo de los años 40 respondiendo a la citada *necesidad*. En una nota de 1959, “Romero Brest; teórico de la Estética con personalidad de arbitrario simpático”²⁶⁸ deplora a Max Scheler, cuya axiología había servido de fundamento al primero tomo de la HDAP. Con respecto a la vigencia de Faure puede decirse algo parecido a lo que dijimos sobre los usos de Rilke: la heterogeneidad de las perspectivas desde las cuales fue leído contribuyó a su permanencia en distintas biografías intelectuales.

A mediados de los años cuarenta, la vigencia de la historia universal como *locus* de reflexión era alimentada por diferentes proyectos intelectuales. En el ámbito más cercano a Romero Brest existía una obra que podía recordarle la productividad de una encuesta de ese tipo: *La decadencia de Occidente*, el libro de Oswald Spengler publicado entre 1923 y 1927 con el subtítulo *Bosquejo de una morfología de la historia universal*, había aparecido en la colección Biblioteca de Ideas del Siglo XX dirigida por Ortega y Gasset en la editorial Calpe y traducida por su discípulo Manuel García Morente. La obra constituía uno de los *highlights* del proyecto editorial orteguiano tan extendido entre la *intelligentsia* argentina de los años treinta y de particular importancia en el entrenamiento de Romero Brest como historiador del arte. En esa misma Biblioteca ordenada por Ortega y Gasset había aparecido también la primera versión al español de otro autor fundamental para Romero Brest durante esa época: Heinrich Wölfflin. Al momento de editarse la *Historia* esa versión de Wölfflin seguía siendo la única disponible en

un teórico del arte. Cf. Marcos Fingerit, “El sentimiento de lo plástico en Rainer Maria Rilke”, *Imagen*, núm. 6 (1949), p. 105.

²⁶⁷ Cf. nota al pie 381.

²⁶⁸ Julio Molina, “Romero Brest: teórico de la estética con personalidad de arbitrario simpático”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 27 de julio de 1959, s. p. Archivo JRB-FFyL, C27-S3-6.

español y como veremos su influencia resultaría decisiva para la estructura gráfica del libro de Poseidón.

En los textos de presentación de la colección, Ortega y Gasset justificaba la existencia de la Biblioteca de Ideas del Siglo XX aludiendo a un “organismo de ideas peculiares a este siglo XX”. La noción de organismo también aparece en distintos puntos de la obra de Romero Brest; por ejemplo, al comienzo de un capítulo referido al siglo XIV. Sin embargo, a pesar del aspecto orgánico de la obra, el texto de la HDAP era también un cuerpo sin órganos marcado por una distribución desigual de las zonas de intensidad: el deslumbramiento por ciertos autores irrumpía cada tanto en la superficie del texto y rompía la serenidad isotópica esperable en un libro de referencia que durante algunos años fue bibliografía de cabecera en muchas escuelas.

Entre Wölfflin y Faure, la puesta en página comparativa

En 1940, Romero Brest comenzaba una secuencia de intervenciones más o menos esporádicas referidas a la industria editorial con un artículo publicado en *Argentina Libre*. El título del artículo tenía la forma de una denuncia: “No se editan libros sobre artes plásticas”²⁶⁹. A esa nota siguieron las conocidas transformaciones en la historia de la edición en Argentina, que fueron registradas por el autor en dos artículos posteriores: “Libros argentinos sobre artistas plásticos”²⁷⁰ y “Libros sobre artes plásticas en Argentina”²⁷¹. En este último, publicado en 1945 en *Biblos*, la revista de la Cámara Argentina del Libro, Romero Brest, como tantas otras veces, repetía el gesto de volver la mirada sobre su archivo para reescribirse a sí mismo. En el artículo de *Biblos*, el crítico diagnosticaba que la situación editorial había dado un giro que cambiaba completamente la agenda de discusión planteada por el mismo en los años 40. A diferencia de lo que sucedía cinco años atrás, ahora sí se publicaban libros sobre arte en el país, pero esa producción no hacía más que poner en evidencia un nuevo problema: la carencia de láminas

²⁶⁹ El artículo ha sido puesto de relieve en diversas oportunidades, por María Amalia García, Talía Bermejo y Berenice Gustavino. Cf. María Amalia García, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40”, en Patricia Artundo (ed.), *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 167-195; Talía Bermejo, “Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)”, *Cuadernos del Sur*, núm. 42 (2013); Gustavino, *op. cit.*

²⁷⁰ *Argentina libre*, 6 de noviembre de 1941, p. 9.

²⁷¹ *Biblos*, año 3, núm. 14, 1945. Además, el trabajo periodístico de Romero Brest incluyó en los años inmediatamente anteriores a la publicación de su HDAP la escritura de reseñas bibliográficas donde se encuentran consideraciones de este tipo. En enero de 1943, celebraba la publicación en castellano del libro *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckhardt y aprovechaba la oportunidad para agregar que “nos gusta exigir de las Editoriales que hagan grandes esfuerzos en pro de la dignificación del libro que se publica en el país”.

para ilustrar esos libros. La posición del autor —que también era, por esos años, editor de Argos S.A.— consiste antes que nada en exculpar al sector. La principal línea argumental sostiene que si el Estado no proporciona a los editores un archivo de imágenes del arte universal —como a su juicio debería suceder— estos últimos no pueden ser responsabilizados por reutilizar las que encuentran en los libros editados en Europa. El contenido declarado de su discurso pareciera ensayar una justificación de su propia práctica como autor y editor.

La puesta en página de las reproducciones en la HDAP está gobernada en gran parte por una figura retórica: la *comparación*, acaso orientada hacia un matiz de sentido en particular, el *contrapunto*²⁷². El recurso a la puesta en página comparativa de imágenes de arte va a ser recurrente a lo largo del siglo XX y con frecuencia valorado su potencial cognitivo. Popularizado con muchas inflexiones y variantes en los museos imaginarios de André Malraux —quien afirmaba que la reproducción fotográfica produce la ilusión de que los grandes estilos existen como realidades autónomas—; la utilización que hace Romero Brest es casi simultánea a estas experiencias en las que la experimentación teórica y, sobre todo, medial coexiste con la masividad. En particular, las confrontaciones entre rasgos formales divergentes (como el tratamiento de la luz o el uso de la línea) sobre la base de un denominador común temático (como los rasgos posturales o la fórmula iconográfica) remiten a las puestas en página comparativas de las que Wölfflin había hecho una marca distintiva. La obra de Wölfflin tendrá un temprano y fuerte impacto en la historia del arte, desde donde se propagaría a otras humanidades. Indisociable del método y de su estilo expositivo, una cierta fascinación por la obra de Wölfflin acompaña el primer momento de circulación de sus ideas. Agotadas la segunda y tercera edición de los *Grundbegriffe*, la cuarta fue lanzada en 1919 en medio de un éxito inimaginable en el contexto de la conflagración mundial. La mencionada colección Biblioteca de Ideas del Siglo XX de la casa Calpe, dirigida por José Ortega y Gasset, publicó la traducción titulada *Conceptos fundamentales de la historia del arte* en 1924. Espasa-Calpe volvió a editarla como parte de la misma colección en 1936 y en 1945. La edición de la Biblioteca de Ideas respetó rigurosamente los pares visuales de reproducciones utilizados por Wölfflin. Así, por

²⁷² Ver la *mise en page* de dos imágenes contrapuestas, presentes en la primera página de los seis números de revista *Contrapunto* (publicada entre diciembre de 1944 y octubre de 1945. Disponible en AHIRA). El procedimiento gráfico es un anclaje aclarativo que ilustra el título de la publicación y que simboliza de manera emblemática su posicionamiento en el campo político-intelectual. En la revista tuvo un lugar central la indagación sobre el presente de la pintura argentina. Romero Brest, desde luego, conocía la publicación. En el n°4 de la revista, aparecido en junio de 1945, publicó el artículo “El paisajista mexicano José María Velasco”. El uso del contrapunto comparativo está presente en otros artículos de Romero en la prensa gráfica, por ejemplo en un artículo que aparece el primero de enero de 1940 en *La Vanguardia*, en el que opone una obra de Gustavo Cochet y una de Raquel Forner.

este canal, el modelo de maqueta que representaba la obra del crítico suizo estaba presente en el horizonte de ideas de Romero Brest desde los años 30 a través de esta edición, que se sumaba a los libros que podían conseguirse en idioma original.

El procedimiento usado en el libro de Wölfflin consistía en presentar la comparación entre las dos imágenes con similitudes temáticas y diferencias estilísticas en una página y su contrapágina. También se verifican imágenes en texto que no están en situación de doble página pero cuya proximidad permite leerlos como expresiones de un par dicotómico²⁷³. En el caso de Romero Brest hay una variante, ligada a condiciones técnicas. Las imágenes comparadas *à la* Wölfflin son ubicadas en una misma página, fuera de texto y rotadas perpendicularmente. Para verlas adecuadamente el lector-espectador debe girar el libro 90 grados, de manera que el lomo quede mirando hacia su cuerpo. Colocadas en esta orientación, las imágenes rectangulares aparecen como obras alineadas que cuelgan una junto a otra en la pared de un museo, lo que favorece la operación visual de compararlas [Fig. 5]. Esta forma de puesta en página de las ilustraciones tenía un potencial específico en un libro sobre arte, pero se podía encontrar también en los pequeños volúmenes que integraban la colección Oro de Atlántida, más allá de su área temática, lo que resulta sugerente si consideramos los avatares por los que pasó durante su historia genética lo que sería publicado con el título de *Historia de las artes plásticas* [Fig. 6]²⁷⁴.

El problema de la escasez de reproducciones que Romero Brest detectaba en el artículo de *Biblos* puede ser iluminador sobre la articulación entre el ideario metodológico y el programa gráfico en el libro que publica ese mismo año. La confrontación entre las imágenes reproducidas en los cuatro tomos de la *Historia de las artes plásticas* con los cinco tomos de la *Historia del Arte* de Élie Faure, publicada unos años antes por la misma editorial con mayor calidad gráfica en los talleres de Amorrortu,²⁷⁵ arroja luz sobre coincidencias llamativas. En efecto, es probable que muchas imágenes de la HDAP procedan de la *Historia del Arte* de Élie Faure²⁷⁶. La puesta

²⁷³ Más allá de esta puesta en página con un valor metodológico, en el libro de Wölfflin encontramos otras formas de inserción de la imagen, como los frisos o las imágenes longitudinales utilizadas como cabeceras en la página de apertura de los capítulos, un recurso que fue usado ampliamente por los libros de historia del arte con independencia de sus preferencias metodológicas.

²⁷⁴ Por citar un ejemplo, esta forma de uso del espacio gráfico está presente en *España en la Edad de Oro* de Arturo Serrano Plaja, publicado en la colección Oro de Atlántida en 1944.

²⁷⁵ Los cinco tomos de la obra de Faure fueron impresos en Amorrortu. En el caso de la HDAP hubo diversos impresores: los primeros dos tomos de 1945 se imprimieron en Didot, para el tercer tomo de 1946 se recurrió a Amorrortu y para el cuarto de 1958 se regresó a la imprenta Didot.

²⁷⁶ Por ejemplo, en el tomo I la comparación con la *Historia del Arte* de Élie Faure arroja coincidencias llamativas. La imagen en negro número 5 es una copia reducida de la que aparece en la página 59 del tomo I. Aparece como “Dolmen de Cracuno. (Morhiban Bretaña.)” en Faure y como “Dolmen de Crucuno. Plouharnel (Morbihan).” La

en página comparativa podría ser interpretada entonces, antes que como la práctica de una convicción metodológica, como un gesto de diferenciación. Ante la escasez de imágenes se imponían las astucias del pobre, la capacidad de la innovar a partir del uso y la combinación de lo poco que está disponible. Al ser acomodadas en una disposición diversa, las imágenes tomadas del libro de Faure ganaban originalidad. Reinventada por una nueva estructura de colocación en el espacio gráfico la copia de la copia se transformaba en original.

Hay otros aspectos en relación con los cuales la comparación de la HDAP con la obra de Élie Faure representa un dato ineludible para la pesquisa genética. El plan de obra de Romero Brest es casi un espejo que invierte la matriz organizativa de la historia de Faure. Como ya señalamos, en el caso del autor francés los tomos están distribuidos por períodos, con un criterio histórico; en el caso del argentino se reparten en cambio con un criterio conceptual, por lenguajes. Y si en Faure hay un volumen adicional dedicado a cuestiones conceptuales, Romero Brest por su parte imagina un volumen adicional –que finalmente no publica– para el estudio de las artes contemporáneas, es decir, dedicado a un período. Como ya mencionamos el otro nivel en el que se produce un intento de diferenciación es el plan gráfico de la obra. En el caso de Faure las relaciones entre imagen y texto son mucho más articuladas en el contexto de una narración unitaria que tiene como escenario a la *página*. Las viñetas tienen distintas posiciones combinatorias en relación con el texto. Frente a una obra con una notable calidad de impresión, premiada incluso por la Cámara Argentina del Libro, la obra de Romero Brest define su arquitectura gráfica por un gesto de distinción en lo que concierne a la forma de dar a ver las imágenes, que también era una forma de sacar provecho de las restricciones materiales impuestas a la edición de su libro. Es en este punto donde interactúan la historia de las ideas y los soportes de la práctica intelectual.

El movimiento doble que consiste en aislar los objetos y exponerlos a una comparación, propio de una historia del arte de corte científico de tradición alemana –a la que Romero Brest se siente tan cerca en sus escritos de comienzos de los años cuarenta– era el modo de convertir las limitaciones en las condiciones técnicas de realización de su libro en una estrategia retórica

imagen en negro número 17 es copia reducida de la que aparece en la página 168 del tomo 1. La imagen en negro número 24 aparece en la página 213 del tomo 1 de Élie Faure. Hay diferencias en los epígrafes: mientras que Faure pone “Fidias” con un signo de pregunta entre paréntesis R.B. no hace caso a la atribución conjetural y coloca “Grecia”. La imagen en negro número 27 es copia reducida de la que aparece en página 253 del tomo 1 de Faure. La imagen en n. número 50 está tomada de la página 44 del tomo 2 de Faure (Arte medieval). La imagen 51, por su parte, está tomada de la página 65 del tomo 2 de Faure. Romero Brest coloca juntas dos imágenes que en Faure estaban dispersas. La segunda imagen a color incluida en el Vol. V. “El espíritu de las formas”, primera si se excluye el frontispicio, pertenece a la misma serie persa que la segunda imagen a color presentada en la “Introducción” –equivalente, en cierto punto, al tomo quinto de Élie Faure–.

diferenciadora. Si el uso de la reproducción de Faure se permite las opacidades de un lenguaje poético,²⁷⁷ la obra de Romero, relegada a la ilustración fuera de texto, no puede permitirse ese lujo. Pero en cambio puede reforzar los efectos de cientificidad que se desprenden de la demarcación de la página como un campo visual autónomo, ofrecido a la mirada del lector como un espacio expositivo-comparativo [Fig. 7].

Al estudiar las páginas de la *Historia de las artes plásticas* desde el punto de vista de una historia material de las imágenes, las afirmaciones que Romero Brest hacía en *Biblos* en 1945 con respecto a la posibilidad de hacer una historia del arte con imágenes reutilizadas toman otro espesor: se transforman en declaraciones enraizadas en la propia práctica de Romero Brest. Es en este escenario en el que Wölfflin sale al encuentro de Romero. La huella del historiador suizo en la maquetación del libro publicado por Poseidón no puede ser explicada cabalmente en términos de influencias intelectuales: es un programa teórico que hace su entrada a partir de una *falla* en las condiciones materiales de posibilidad. Debemos imaginar esa falla al mismo tiempo como una fisura y como un espacio intersticial con el que advienen otras posibilidades.

La Historia en el contexto editorial de Poseidón

El hecho de que ni el editor ni el autor encontraran inconveniente alguno en la publicación de productos tan parecidos como la *Historia del arte* de Faure y la de Romero Brest en un plazo de tiempo tan corto demuestra que las historias del arte no dejaban de tener compradores dentro de lo que se había convertido en un redituable nicho de mercado. Fundada en 1942 por el republicano exiliado Joan Merli en alianza con capitales locales²⁷⁸, la editorial Poseidón dedicó una buena parte de su catálogo – tal vez la más importante– a la publicación de libros sobre arte. El imaginario de Poseidón en relación con su propia política editorial puede ser comparado con la bandera que sostenía la cercana revista *Saber vivir*, en la que Merli ofició como director artístico entre 1940 y 1942: ser un *instrumento de elevación espiritual*. Dirigida a las capas medias y medias-altas de la sociedad, esa forma de imaginar la intervención en la cultura tenía un contexto más amplio representado por la preocupación por la lectura como hábito, constante en la discusión intelectual argentina desde la década del 40. Entre los sentidos que alimentaban

²⁷⁷ Para mencionar solamente un ejemplo de esta *opacidad* a la que hacemos referencia, se puede tener en cuenta la inclusión de la imagen del escriba que aparece de espaldas en la página 73 del primer tomo de la *Historia del arte*.

²⁷⁸ Fernando Larraz, “La edad de oro de la edición argentina y los españoles en Buenos Aires (1939-1952): Exilio e industria cultural”, ponencia presentada en el III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 8, 9 y 10 de octubre de 2014, La Plata, Argentina. Consultado en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7438/ev.7438.pdf>.

a esos discursos estaban los motivos que vinculaban al libro masivo sobre arte con la construcción de un sujeto estético-político: la *persona culta*. La imagen de la historia del arte como representación por antonomasia de la cultura general era una herencia de la *Bildung* decimonónica que la industria editorial explotó a lo largo de todo el siglo XX.

Además de empresario editorial, el director del sello que publicó la *Historia de las artes plásticas* era crítico de arte. Junto a Romero Brest, Merli fue uno de los fundadores de la sección argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. La selección de algunas de las imágenes que aparecen en la HDAP podría ser imputada de forma verosímil a una decisión de Merli. Un ejemplo de ello es la importancia otorgada al pintor catalán Jaume Huguet, del que se incluyen dos reproducciones y al que Romero no menciona en el texto. Tiene sentido poner en relación esa presencia con la pertenencia de colectividad del editor.

Sin desconocer la importancia que pudieron tener agentes vinculados con los distintos oficios del libro, es plausible atribuir a Joan Merli algún grado de agencia en lo que concierne a las decisiones de puesta en página. Si bien Poseidón no había publicado a Wölfflin, tenía una colección sobre Críticos e historiadores del arte que demostraba hasta qué punto Merli se encontraba al corriente sobre los desarrollos modernos de la historiografía del arte.²⁷⁹ A lo largo del texto, Romero Brest da instrucciones al lector, le pide expresamente que haga comparaciones; pero por otra parte no deja de afirmar que las comparaciones hechas por Wölfflin tienen un carácter esquemático. En cualquier caso, si la puesta página había sido el resultado de las decisiones tomadas por otro agente editorial, ni Romero Brest ni Merli podían ser ajenos al hecho de que la maqueta conllevaba una determinada filiación metodológica.

Las narraciones creadas en Europa occidental para explicar la evolución del arte universal no tienen el mismo sentido en Europa que en América Latina. Por más idénticos que esos relatos sean reproducidos en el Sur global, el sentido que comportan las historias del arte es diferente, en la medida en que los actos por los cuales esos discursos son emitidos están marcados por condiciones que son diferentes a las europeas: ningún enunciado es igual a sí mismo. Editar una historia universal del arte en Argentina y hacerlo especialmente en el contexto de la segunda guerra mundial cumplía con la tarea de preservar la cultura en tiempos de barbarie. En la cultura letrada porteña de los años cuarenta, la tarea de “preservar de la barbarie las formas de la cultura occidental” dictada por “la necesidad de resguardar el

²⁷⁹ La puesta en página comparativa había sido utilizada en Poseidón en el año 1942, en una colección de breve duración que recibió el nombre de “Biblioteca Argentina de Arte Religioso”. También la encontramos en la primera edición de *Pintura moderna* de Payró. En las páginas 220 y 221, por ejemplo, se comparan dos pinturas de mujeres desnudas acostadas de Favory y Segonzac. Cf. Julio E. Payró, *Pintura moderna*, Buenos Aires, Poseidón, 1942.

patrimonio en peligro de la tradición”²⁸⁰ no estaba reñida con un apostolado del buen gusto, tal como lo señaló María Amalia García en un estudio sobre *Saber Vivir*. Un amplio sector de intelectuales consideraba que América, alejada de las divisiones nacionalistas de Europa, constituía no solo el lugar legítimo sino también natural desde el que cumplir con una tarea de preservación de la cultura “universal” de Occidente que debía también otorgarle una nueva vida. Esa creencia no se encuentra muy lejos de la que se inscribe, para citar un ejemplo, en la conocida tesis de Borges sobre el escritor argentino y la tradición, presentada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951. En fecha reciente, la investigadora Nora Catelli pudo vincular esa formulación con ideas propuestas previamente por Pedro Henríquez Ureña que encontraron una caja de resonancia más amplia.²⁸¹

Del tomo demorado al tomo inexistente

El tomo IV de la HDAP apareció recién en 1958 con el título que ya estaba previsto en el plan original de publicación de 1945: *Las artes derivadas*. En la introducción al volumen, el autor dedica varias páginas a explicar esta categoría que engloba a las artes *derivadas* de la pintura, la arquitectura y la escultura. No nos detendremos en esta explicación. Solamente agregaremos que cuando en 1943, el grabador santafesino Gustavo Cochet, amigo de Romero Brest, escribía en su exitoso manual sobre grabado publicado por Poseidón que “la pintura es la madre de todo arte que se exprese en superficie plana, como la escultura lo es de todo arte que se exprese en volumen”²⁸² ya se podía encontrar una formulación embrionaria de lo que Romero Brest expondría en el cuarto tomo de su obra bajo el concepto de *artes derivadas*.

El sintagma *Artes derivadas* es a todas luces un constructo conceptual que pretende marcar una diferencia con las categorías que se encontraban en uso. Nos referimos en primer lugar a la historiografía y la crítica de arte, en especial a las ciencias del arte en idioma alemán, tan valoradas por Romero Brest en los tempranos cuarenta, en las cuales las artes industriales se habían transformado en una piedra de toque para la imaginación metodológica de los historiadores del arte. Pero la voluntad de acuñar una categoría intervenía también en otros ámbitos del desempeño social donde las categorías surgidas de forma silvestre para clasificar ese universo de artefactos materiales tan vasto y heterogéneo habían observado la tendencia a imponerse sobre el vocabulario de los especialistas letrados. Esa dinámica era más pronunciada

²⁸⁰ García, “El señor de las imágenes”, *op. cit.*, p. 172.

²⁸¹ Nora Catelli, *Desplazamientos necesarios: lecturas de literatura argentina*, Paraná, EDUNER, 2020.

²⁸² Gustavo Cochet, *El grabado*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 67.

en Latinoamérica y por la misma razón era acaso especialmente inquietante para un estudioso eurocéntrico que buscaba importar a su país las formas modernas de las ciencias del espíritu.

En páginas previas trazamos el vínculo que conecta a la HDAP con la idea de la historia de las artes plásticas *en tanto que título de libro*, a partir de la *Geschichte der Bildende Kunst* de Karl Schnaase; de la misma manera, sería interesante revisar el concepto de *artes derivadas* en el cuadro histórico que forma con otras nociones usadas para etiquetar un terreno que es, muchas veces, el mismo: ponderar la diferencia de su valor operativo como *denominación*. En efecto, valdría la pena preguntarnos qué relación presenta ese universo de objetos comentado y filiado, repartido y dado a ver a través de un discurso que, con el nombre de *artes derivadas*, refuerza su dimensión genealógica, con las denominaciones que se despliegan en el mercado de *artes aplicadas, industriales y decorativas* en Buenos Aires: qué relaciones –de contraste, complementariedad o distancia– pueden reconocerse entre este libro y las publicaciones editadas por instituciones que llevan en su nombre categorías como la de *Arte Decorativo* o con la práctica de los artistas que se presentan a concursos de “Artes aplicadas” (en el Salón Nacional de Artes Plásticas de Uruguay, por ejemplo, una sección con ese nombre es abierta en 1952). La pregunta nos lleva inmediatamente a otra: cuáles son los circuitos y los públicos lectores que este tomo –sin duda el que tuvo trayectorias de circulación más autónomas con respecto al conjunto de la obra– fue capaz de construir en el medio de un mapa nombrado de formas tan diversas.

Los cursos de artes industriales o decorativas se multiplicaron en la década de 1940. Un único ejemplo permite señalar de qué forma el aumento de la atención en este tipo de producciones coincide con el problema de las categorizaciones. En marzo de 1940 las autoridades nacionales resolvieron el cambio de nombre de la Escuela de Artes Decorativas que pasó a llamarse Academia Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. Fue en paralelo a esta modificación que se estableció el dictado de cinco cursos nocturnos de artes decorativas (a saber: pintura decorativa, escultura decorativa, arte del libro y del grabado, arte del teatro y arte de la publicidad; todos ellos de cuatro años de duración). En todos ellos se estableció el dictado de una hora semanal de “Historia del arte decorativo”²⁸³. En cursos de ese tipo, como en los de formación estética de las escuelas técnicas e industriales, la obra de Romero Brest tenía oportunidades de construir un público creciente. En el último capítulo de la tesis nos detenemos en una escena a la que quizás se le pueda atribuir un valor sintomático: un ejemplar de *Las artes derivadas* regalado a una alumna por las autoridades de un instituto de educación técnica

²⁸³ *Boletín Oficial de la República Argentina*, primera sección, jueves 11 de abril de 1940, p. 4191.

femenina con motivo de su graduación. Las características materiales de la *Historia de las artes plásticas* permitían la manipulación práctica en el pupitre del escolar tanto como en taller. El formato compacto del libro y la tapa resistente, propiedades presentes en todos los tomos de la obra, podrían ser especialmente valoradas en el cuarto tomo por los contextos potenciales de uso a los que podría estar asociado. Las cualidades de un libro que permitía la *escolarización* del texto tanto como la circulación en el taller eran finalmente las de un *manual*, es decir, las de un libro que habilita una relación especialmente estrecha con las manos.

La demora en la aparición del libro y los anuncios incumplidos de publicación inminente pueden ser seguidos a lo largo de los años. En diciembre de 1951, un aviso publicitario de la editorial Poseidón aparecido en la revista *Libros de hoy*, anunciaba “en breve” la aparición del tomo dedicado a *Las artes derivadas*²⁸⁴. En un aviso publicado en *Biblos* un año y medio después, en julio de 1953, el libro *Las artes derivadas* es incluido en una lista de títulos de “próxima edición”, junto con la *Historia gráfica del arte Occidental* de Margarita Nelken²⁸⁵. El libro prometido no aparecería hasta cinco años después. Y si es posible que el título estuviera lejos de estar cerrado en la década de 1940, es bastante probable que antes de 1955 el proceso de escritura ya estuviera concluido. Entre las muchas condiciones que permitirían explicar una demora tan prolongada y tantas veces prorrogada podrían ponderarse las condiciones cambiantes en la industria del libro argentino que, junto a otros factores, influyeron en el declive de Poseidón. En efecto, el volumen de producción de la editorial dirigida por Joan Merli en el segundo lustro de los años cincuenta ya era exiguo y casi nulo en relación con lo que había sido cuando apareció el primer tomo. A esta clave explicativa se puede agregar otra, de carácter biográfico.

La primera condición la deberíamos buscar en la experiencia de una imposibilidad de hacerse el tiempo para escribir. Tal como se puede comprobar al estudiar la biografía de otros cultores del género, la relación de los autores de historias del arte universales con la escritura está atravesada por una variante literal del tópico que afirma la relación inconmensurable entre el arte y la vida: *Ars longa, vita brevis*. El tiempo que supone escribir *toda* la historia del arte, una práctica de escritura que se relaciona con la totalidad y por ende con lo imposible, se complica con el tiempo robado a la faena por otras ocupaciones seculares. Ese momento que no se encuentra es tal vez el que lleva a confesar a Romero Brest, en una carta

²⁸⁴ *Libros de Hoy*, 8 de diciembre de 1951, p. 511.

²⁸⁵ *Biblos*, vol. XI, núm. 58 (1953), s.p.

fechada el 16 de enero de 1950, la “necesidad ineludible de soledad entre las cuatro paredes de mi escritorio”²⁸⁶. Consumido por el “fuego sagrado” de *Ver y Estimar*, ese mismo que le exige a sus discípulos para leer cada número de la revista *inmediatamente* después de que sea publicado,²⁸⁷ el tiempo para escribir una historia universal debió haber sido menor. Los desplazamientos constantes no ayudaban. Desde 1946 Romero viaja a Uruguay para dictar cursos de Historia del Arte. En junio de 1949 promete un curso de tres meses para la segunda mitad del año, y propone la formación de un Instituto especializado. En 1951 retoma las tareas después de un viaje a Europa. Desde julio de 1951 hasta febrero de 1954 es contratado por la facultad de Montevideo. En carta al decano Fructuoso Pittaluga, fechada el 27 de julio de 1951, menciona la posibilidad de estudiar el plan para una Licenciatura en Historia del Arte en el vecino país. A partir de 1955 esta vida tan agitada de la que mencionamos solamente algunos hitos tal vez se haya agravado.

En el libro de memorias que publica en 2008, Tulio Halperín Donghi hace una invitación a relativizar las sonadas lamentaciones de ciertos sectores intelectuales durante el peronismo, revisando incluso sus propios posicionamientos políticos²⁸⁸. En ese marco, el historiador menciona especialmente a Jorge Romero Brest. Según Halperín Donghi, entre 1946 y 1955, actores antiperonistas del campo cultural como José Luis Romero y Jorge Romero Brest, a pesar de todas sus diatribas, tuvieron una cantidad de tiempo libre para dedicarse a su desarrollo profesional de la que se encontrarían privados años más tarde, cuando asuman responsabilidades públicas luego del derrocamiento de Perón. La intuición de Halperín Donghi le presta consistencia a nuestra conjetura de que el grueso del volumen sobre *Las artes derivadas* ya se encontraba escrito antes de 1955, fecha parteaguas después de la cual Romero Brest abandonaría durante un tiempo los proyectos de escritura de largo aliento.

La publicación del volumen aplazado por más de una década también puede ser estudiada en relación con los efectos que esa experiencia tuvo en la biografía de su autor. La aparición tardía del tomo sobre las artes derivadas prefigura el interés preferencial que durante los años 60 y 70 Romero Brest le concederá al arte aplicado. Las conferencias sobre decoración que brinda en los años 60 y el proyecto Fuera de Caja durante los 70 sugieren que la demora en la publicación del libro que el plan fijado en 1945 colocaba en último lugar terminaría por

²⁸⁶ Carta de Jorge Romero Brest a Blanca Pastor del 16 de enero de 1950, f.1r. Fondo Blanca Pastor, Centro de Documentación Fundación Espigas.

²⁸⁷ *Idem*

²⁸⁸ Tulio Halperín Donghi, *Son memorias*, Buenos Aires, siglo XXI, 2008.

apuntalar, de una manera imprevisible, la orientación programática hacia el diseño que signará los últimos años de su vida.

El quinto tomo de la HDAP, que estaría dedicado a abordar de forma sincrónica las artes contemporáneas nunca fue publicado. Es un fantasma bibliográfico. Recordemos cuál era el plan: el estudio de Romero Brest de los distintos lenguajes artísticos iba a detenerse en el umbral del siglo XX con la promesa de que las artes de la centuria serían abordadas de forma conjunta en el último tomo de la serie. En 1952 –es decir, a los pocos meses de que volvieran a aparecer en las revistas culturales los anuncios en los que Poseidón notificaba sobre la publicación inminente del cuarto tomo– Fondo de Cultura Económica publicó en la colección Breviarios el título *La pintura europea contemporánea [1900-1950]* de Jorge Romero Brest. El libro comienza con la afirmación de que lo importante es descubrir lo que responde a un “sistema estético de vigencia universal”²⁸⁹. ¿Podemos considerar este tomo como una realización fragmentaria de ese quinto tomo jamás publicado? FCE había abierto su sucursal el mismo año de publicación de los primeros dos tomos de la HDAP. A la larga el hito significaría una marca crucial en la construcción de un espacio editorial latinoamericano²⁹⁰. El editor del FCE Arnaldo Orfila Reynal, que había trabajado en *La Vanguardia*, fue quien había convencido a Romero Brest para que se afilie al partido socialista. Es posible pensar que esa amistad desempeñó algún papel en el hecho de que el FCE publicara el breviario de Romero sobre la pintura. Si pensamos a *La pintura europea contemporánea* como un avatar de la última etapa de un proyecto que no solo había quedado trunco sino que también, con el ocaso de Poseidón en los años cincuenta, había quedado a la intemperie, *sin una casa* que lo publique, el gesto de publicar ese texto podría ser visto también como el de aquel que lo acoge. Publicar aquel texto, en ese caso, era darle una morada.

Marcado por la *Historia*: porvenir de la obra en el relato biográfico de Romero Brest

La *Historia* produce efectos importantes en la trayectoria recorrida por Jorge Romero Brest como sujeto de escritura tanto como en la construcción de su biografía. Si el libro tuvo un impacto inmediato sobre sus credenciales como historiador –en 1945 los *ephemera* de las conferencias presentaban al disertante como “el autor de la reciente ‘Historia de las artes

²⁸⁹ Jorge Romero Brest, *La pintura europea contemporánea [1900-1950]*, Buenos Aires, FCE, 1952, p. 9.

²⁹⁰ Gustavo Sorá, *Editar desde la izquierda en América Latina: la agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.

plásticas”²⁹¹, a partir de los años sesenta y aún más en el filo de los años ochenta el intelectual posicionó la autoría de ese libro como la principal de las condecoraciones en el medallero de su bibliografía. En las presentaciones sumarias del autor que hacen entrevistadores y redactores de diarios, la HDAP suele ser la única referencia a la obra producida por Romero durante los años cuarenta que sigue siendo mencionada. Presentada como una obra “muy pensada y producto de un lento recorrido”²⁹² es calificada habitualmente de *monumental*²⁹³. El prisma de la vejez amplifica el tamaño de ese monumento bibliográfico en la memoria de su autor.

En la enorme cantidad de entrevistas que le hacen en su senectud, Romero Brest encuentra un espacio para instalar una nueva imagen de su biografía. En ese marco, la elaboración de la HDAP es narrada como un momento de comienzo en la profesión: “(...) al madurar, hice mi primer viaje a Europa y de ahí volví decidido a interesarme por la Historia del arte y comencé como Historiador del Arte publicando cuatro volúmenes de una Historia del Arte unos años después”²⁹⁴. El relato bio-bibliográfico que se cristaliza presenta a la escritura del libro como una consecuencia o incluso una emanación del viaje de estudios a Europa: “Empecé siendo historiador del arte; era muy joven entonces y viajé a Europa. Al volver me dediqué en cuerpo y alma a escribir una historia del arte en cuatro volúmenes que publiqué y que anda por ahí”²⁹⁵. En otro reportaje, el autor hace referencia al carácter sistemático del trabajo que le demandó esa escritura:

Porque yo tampoco busco, encuentro, como Picasso. Es decir que si yo buscara entonces me tendría que poner sistemático, y yo fui suficientemente sistemático como para escribir una gruesa historia del arte hace veinte años, pero no la volvería a escribir por nada del mundo, porque escribir una historia del arte es sistematizar una actividad creativa, que está por verse si se deja sistematizar, y hay que ver si al sistematizarla por la vía de la historia o por la vía del concepto, no se la degrada y se la desnaturaliza²⁹⁶.

²⁹¹ “Disertó sobre temas típicos Romero Brest”, recorte de diario sin referencia bibliográfica. Archivo JRB-FFyL, C-27 S6-7.

²⁹² Clara Diamant de Sujo, “Esto dijo Romero Brest”, en *Imagen*, núm. 20., s. d., s. p. Archivo JRB-FFyL, C27-S7-1.

²⁹³ Rodrigo Alcorta, “Perfiles: Jorge Romero Brest. Pasé la vida destruyendo ídolos”, *El tribuno*, 8 de junio de 1987, s. p. Archivo JRB-FFyL, C27-S7-9.

²⁹⁴ Bélgica Rodríguez, “AICARC Entrevista con Jorge Romero Brest”, en *Boletín de los Archivos y Centros de Documentación del Arte Moderno y Contemporáneo*, vol. 10, núm. 19, febrero de 1983, pp. 5-8; aquí, p. 6.

²⁹⁵ Inés Migliorini, “El Romero Brest tan temido”, en *Viviendo Buenos Aires*, 1986, pp. 50-52. Archivo JRB-FFyL, C27-S3-68.

²⁹⁶ Horacio Arló, Jorge Pistocchi y Ralph Rothschild, “Romero Brest. Cuando la libertad es más importante que el amor”, en *Pan Caliente*, agosto de 1981, s. p. Archivo JRB-FFyL, C27-S3-51.

La creciente intensidad e insistencia con la que aparece la mención a la obra en el espacio discursivo de su biografía tiene lugar en un momento paradójico: al mismo tiempo en el que insistía en la distancia que lo separaba del mundo histórico del que la HDAP había salido, signado por la centralidad de la conservación y la transmisión de los objetos escritos para la actividad erudita, las menciones a la obra se hacen más frecuentes. La toma de distancia de Romero Brest frente a su propio pasado aparece como una estrategia discursiva que le permite intervenir en el presente. En la lejanía de los años, la historia universal del arte condensa un sistema cultural de valores de los que ahora el crítico abjura. El libro que escribió y el género al que pertenece aparecen como la representación emblemática de una determinada civilización de lo escrito contra la cual no pierde oportunidad de protestar en los medios de comunicación. Con modulaciones a veces nietzscheanas, el discurso sobre el libro y la escritura que Romero Brest sostiene en esa época debería ser parte de un estudio detallado sobre los discursos que proliferan en el último cuarto del siglo XX y pretenden poner en crisis la cultura del libro universalista. Es en el marco de esa narrativa en la que el autor afirma que hace años que ya no lee historias del arte y en el que se despacha por ejemplo contra la *recopilación de datos* de Pijoan²⁹⁷. En un elogio posmodernista del fragmento es capaz de decir que nunca ha leído las historias del arte íntegramente sino solamente “por pedazos”, porque lo irritan²⁹⁸.

Las historias del arte funcionaron como atributos de distinción para sus autores. Dentro de los medalleros que constituyen las nóminas bio-bibliográficas y a los cuales muchas veces se reducen las semblanzas sobre los autores cuando son presentados en la prensa, la historia de las artes plásticas aparece como una de las más altas condecoraciones obtenidas: el *título del libro* se convierte en una suerte de *título nobiliario* de su autor. En cada perfil más o menos extenso que se escribe para presentar a Romero Brest en los medios escritos el título de la HDAP se repite con la regularidad con la que se pronuncia la fórmula de un ritual. En esa repetición hay desfasajes, olvidos, desplazamientos: operaciones de la memoria que convierten estos ejercicios de numismática biográfica en lugares de interés para el analista. En el obituario que escribe para *El Litoral*, Jorge Taverna Irigoyen recuerda la *Historia de las artes plásticas* como

²⁹⁷ “Al historiador le exigiría que sea además un pensador, de lo contrario la historia se confunde con una recopilación de datos al estilo Pijoan que no llega a decir nada importante. Hace muchos años que no leo más historias del arte”. Jorge Romero Brest, “El predicador y sus desiertos” (entrevista de Gabriel Peluffo), en *Artes y Letras. Brecha*, 11 de diciembre de 1987, s. p. Archivo JRB-FFyL, C27-S3-69.

²⁹⁸ Giselle Casares, “La verdad de un hombre que conoce su ser: Romero Brest”, *El cronista comercial*, 6 de enero de 1989, s. p. Archivo JRB-FFyL, C27-S3-74.

“cuatro volúmenes que aparecieron a mediados de la década del 40”²⁹⁹. En otro obituario y en el habitual *racconto* de libros el único que le merece un calificativo al cronista es la “monumental” HDAP³⁰⁰.

El porvenir de la *Historia de las artes plásticas* en la historia editorial argentina merece un mínimo comentario. En los siguientes subcapítulos estudiaremos cómo las historias del arte escritas por Payró y por Córdoba Iturburu fueron reeditadas en vida de sus autores. Por su parte, el opúsculo elaborado por Ricardo Frieboes representaba la última estación de un largo recorrido editorial. En el caso de Romero Brest la fama de la obra fue más fuerte que el interés real de los editores en publicarla. No fue hasta después de la muerte del crítico que una mirada *inorgánica* descubrió el potencial interés que podía tener para el mercado editorial un fragmento de la HDAP.

En los años posteriores a la defunción de Romero Brest, su producción escrita fue objeto de un renovado interés para las editoriales argentinas. El filósofo Rubén Ríos se instituyó como curador de su obra y se ocupó de darle una nueva sobrevida en el medio editorial. En esa operación editorial se inscribió sobre un cuerpo de textos inéditos y éditos la marca del “filósofo tardío” que el crítico habría sido. Ríos se encargó de publicar *Arte Visual en el Di Tella*, y una selección de escritos inéditos dentro del volumen colectivo *Romero Brest. La cultura como provocación*, coordinado por Edgardo Giménez. En el mismo contexto, en el año 1996 apareció *Pensamiento en curso: inéditos 1972-1987*, una transcripción de las clases inéditas coordinada por el también filósofo Sergio Cecchetto. En esta campaña de publicación que insistió sobre la faceta filosófica del último Romero Brest también pudo ingresar anacrónicamente la producción temprana del escritor. Los opúsculos sobre abstracción y cubismo encargados por Columba fueron publicados en un solo tomo en 1993 bajo el título *Así se mira el arte moderno*. Un año antes, Emecé publicó la primera parte del primer tomo de la *Historia de las Artes Plásticas* con un título inventado *ad hoc*: *¿Qué es una obra de arte?*. La naturaleza de la pregunta elegida como título del libro era completamente consistente con este nuevo momento en la recepción de la obra de Romero Brest, en el que ya no era leído como historiador o crítico sino como un *filósofo* del arte.

²⁹⁹ Jorge Taverna Irigoyen, “Adiós a Romero Brest: un pensador del arte”, *El Litoral*, 2 de marzo de 1989, p. 5. Archivo JRB-FFyL, C27-S7-37.

³⁰⁰ “Jorge Romero Brest. Falleció en esta ciudad”, *La prensa*, 14 de febrero de 1989, recorte de diario, Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre 350, f. 14.

En la cubierta anterior de *¿Qué es una obra del arte?* no encontramos ninguna indicación con respecto al lugar del que fue tomado ese texto. El lector solamente se entera de que el libro “rescata la primera parte de la introducción a su monumental Historia de las artes plásticas” en el texto de la contracubierta. La operación editorial que consiste en borrar la procedencia de un texto —o para ser más exactos desplazarla hacia un lugar secundario— tiene condiciones de posibilidad muy precisas: no es algo que pueda hacerse en cualquier nudo de la trama que representa la historia de su transmisión, ni tampoco en relación con cualquier clase de texto. Por un lado, es necesario un estado de la memoria social en el que la presencia de esa obra se ha ido diluyendo incluso para los especialistas; por el otro, es necesaria una imagen del lugar en el que está un texto cuando está dentro de una historia del arte universal. Esa imagen funciona como condición posibilitante. Sucede como si los oropeles de la *obra* que los obituarios y las reseñas colocan en el primer plano al mencionar el título, existieran en un lugar diferente del sitio en el que existe la memoria del texto. Este último, en su materialidad inmediata, se transforma en una suerte de archivo que puede ser *explotado*— según el lenguaje extractivista con el que se suele hablar de los archivos. Separado de la memoria de la obra que lo contenía y que servía como su contexto de interpretación, el texto puede ser editado como se hace con aquello que conserva la condición prestigiosa del inédito. Al delimitar, extraer y volver a titular, la operación editorial despliega los procedimientos interpretativos que caracterizaron un gesto típico de la filología en el siglo XIX: el de localizar en un texto la piedra angular en la obra de un pensador. Las operaciones de resemantización editorial del texto no aspiran a restaurar el contexto de la escritura sino al prestigio de haber descubierto un texto importante. Mientras el discurso que acompañaba las ediciones de los 90 reforzaba la *gran obra* que constituía en su conjunto el trabajo de Romero Brest a lo largo de los años, el prestigio que podía tener en particular la HDAP como obra había caducado. Ahora, en los pliegues de una vieja enciclopedia, es decir, de una *obra* devaluada, se iba a buscar la rareza del *texto*. Un texto que, paradójicamente, le daba a ese dispositivo de lectura una oportunidad excepcional para refrendar la consistencia como gran obra que la producción escrita por Romero Brest había sostenido a lo largo de su vida, marcada por su particular inclinación a la actividad teórica.

En un trabajo anterior nos hemos ocupado de la historia editorial de las historias generales del arte argentino. La crítica textual nos permitía acercarnos a una representación sobre la escritura de la historia como una actividad transparente que subyace a esta clase de publicaciones. Esa transparencia se manifiesta a partir del tipo de modificaciones, puramente

aditivas, que se hace en el texto de las segundas ediciones, en algunos casos publicadas muchos años después de la primera. En la reescritura no encontrábamos ninguna huella enunciativa sobre el presente en el que esa (re)escritura tenía lugar. Ninguna huella de la focalización subjetiva de un autor cuya figura se disipaba hasta convertirse en el escribiente de anales, que solamente agrega nuevos datos a lo que ya estaba escrito sin sospechar que los datos agregados obligan a reformular la matriz conceptual con la que la obra había sido concebida en el tiempo de su primera edición³⁰¹.

Algo parecido cabe decirse de las dinámicas que estamos estudiando. Apesar de la insistencia en el autor que despliega el aparato de presentación de la Historia, la forma en la que circulan los textos de referencia generalistas termina por despegar a esos textos de una figura autoral. Al borrarse el espesor específico de la Historia del arte general como una obra que responde al designio de un autor en su concepción integral, la imagen que toma el imaginario es una vez más la del libro de la historia que se escribe por sí mismo, en ausencia de un autor. El gesto de sorpresa y de redescubrimiento que pareciera estar implícito en la publicación de *¿Qué es una obra de arte?* consiste en señalar que allí donde parecería no haber sino un simple escriba se escondía, en realidad, un filósofo de valor. La relectura de la *Historiade las artes plásticas* en los años 90 contribuyó de esta forma con la construcción de un canon textual que pretendió dar un nuevo sentido a la firma de Romero Brest.

4.2. Restos y reciclaje: la *Historia popular del arte* de editorial Calomino

Radicada en la ciudad de La Plata, la editorial Calomino fue un desprendimiento de la editorial porteña Tor,³⁰² empresa constituida en el ejemplo paradigmático de lo que se dio en llamar “libros baratos”³⁰³ o “ediciones popularísimas”³⁰⁴. Al igual que Tor, Calomino dispuso de su propia imprenta, capital que la colocó en una posición favorable para poder garantizar la comercialización de sus libros a precios muy bajos. En 1947, la editorial publica el título *Historia popular del arte*, un volumen en rústica de 189 páginas escrito por el polígrafo Ricardo

³⁰¹ Juan Cruz Pedroni, “Historias del arte argentino en el siglo XX: cultura escrita e historia disciplinar”, *Arte e investigación*, núm. 13, pp. 193-203 (2017). Consultado en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64716>>.

³⁰² Carlos Abraham, *Tor: medio siglo de libros populares*, Buenos Aires, Tren en movimiento, 2012.

³⁰³ Romero, “Una empresa cultural: los libros baratos”, *op. cit.*

³⁰⁴ Domingo Buonocore, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires: esbozo para una historia del libro argentino*, Buenos Aires, Argentina, Bowker, 1974.

Frieboes, autor de libros de polémica política y trabajador de la agencia de recortes periodísticos “Los diarios”.

A diferencia de lo que sucede con la editorial de Juan Torrendell, sobre la cual contamos con una excelente monografía,³⁰⁵ a la fecha no existen estudios sistemáticos sobre la editorial Calomino, sino referencias dispersas. Así, Magdalena Cámpora, estudiosa de la traducción de clásicos en Argentina, ha destacado la importancia de la editorial para la producción de nuevos lectorados como también para el sostenimiento de “antiguas prácticas cuatreras de robo y disimulación de traducciones ajenas”³⁰⁶ mientras que Horacio Tarcus señaló el papel que jugó el sello editorial entre muchos otros en la construcción de un corpus marxista en Argentina.³⁰⁷ Hacia la fecha en la que se publica el libro que nos interesa la actividad que la editorial despliega intensamente muestra algunos signos de interés para poner en contexto la aparición de la obra. Entre 1945 y 1946 el sello lanza una colección de cultura general que publica doce títulos en el lapso de dos años. Publicada como “Biblioteca de cultura integral” se trata, en líneas generales, de una biblioteca de cultura marxista. Entre 1943 y 1946 publica una colección titulada “Ediciones populares Calomino”, en la que pudimos registrar veinte títulos. Este indicio no puede ser pasado por alto a la hora de pensar cómo llega el significante *popular* al título de la “Historia popular del arte”, algo sobre lo que volveremos más adelante. Sin embargo el título que nos ocupa no formó parte de esta colección sino de una serie de títulos que al parecer estuvieron reunidos con un criterio de agrupación puramente nominal: las “Ediciones selectas Calomino”.

Las ilustraciones contenidas en la *Historia popular del arte* presentan algunas particularidades. En todos los casos, se trata de grabados realizados a partir de dibujos de líneas visibles, lo que permite suponer que las condiciones técnicas de realización del libro excluyeron la posibilidad de incluir fotograbados. Tal vez por esta misma limitación no fueron incorporadas ilustraciones que hagan referencia a obras pictóricas y se optó por elegir grabados que representan esculturas y vistas de edificios. Aunque la práctica de interpretar las pinturas a través de grabados persistía todavía como una forma residual de divulgarlas en la Argentina,

³⁰⁵ Abraham, *op. cit.*

³⁰⁶ Magdalena Cámpora, “Una tradición para el lector argentino: ediciones populares de clásicos franceses, décadas del treinta y del cuarenta”, *El taco en la brea*, vol. 1, núm. 5 (2017), pp. 322-344; aquí, p. 329. Consultado en <<https://doi.org/10.14409/tb.v1i5.6632>>.

³⁰⁷ Horacio Tarcus, “Las colecciones de cultura marxista en la Argentina: un mapeo de las estrategias políticas y las prácticas editoriales entre 1893 y 1976”, conferencia presentada en el II Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 21 al 23 de septiembre de 2016, Córdoba, Argentina.

especialmente en las ediciones económicas de historias del arte europeas³⁰⁸, es probable que los editores ya juzgaran que –frente a la extensión de la reproducción fotográfica– la representación icónica de obras pictóricas a través de grabados había perdido verosimilitud y que en cambio seguía manteniendo su eficacia mimética en relación con edificios y esculturas.

Los primeros dos grabados de reproducción que encontramos en *Historia popular del arte* representan respectivamente una “estatua de madera” y un “bajorrelieve egipcio”. A partir del relevamiento bibliográfico por los manuales en circulación podemos comprobar que su lugar de publicación original fue el *Précis d’Histoire de l’art* de Charles Bayet. Aparecido en 1886 en una de las primeras colecciones específicas sobre la enseñanza de las artes plásticas publicada en Francia, el *Précis* volvió a ser editado en 1905 y 1908, con fotograbados que progresivamente fueron reemplazando las imágenes en acero. En Europa este célebre manual de historia del arte había quedado prácticamente obsoleto con la aparición del *Apolo* de Salomon Reinach [Fig. 8].

Después de ser traducido y publicado en España en dos oportunidades –la segunda de ellas en 1907– el libro dejó de ser editado, tanto en francés como en castellano, hasta la década de 1940. El *Apolo* de Salomon Reinach era un manual de características semejantes. Publicado originalmente en 1904 y destinado a tener desde entonces una prolífica historia editorial en lengua castellana, supo desplazar al *Précis* del lugar de centralidad que ocupaba en la instrucción de artistas y del público en general.

Considerando este relevo en la bibliografía de divulgación sobre la historia de las artes plásticas, el hecho de que en 1945, la casa Pegaso –una pequeña editorial porteña que había encontrado su nicho en los libros sobre dos temas: el arte y la guerra mundial– lanzara una nueva edición del perimido manual de Charles Bayet solamente puede ser explicada por la existencia de un mercado de libros sobre arte ávido de novedades. El libro aparece esta vez con el título de *Historia del arte*. Los grabados utilizados en esta edición tardía fueron los originales de la primera decimonónica: Pegaso los tomó con seguridad de la primera edición española, que también los había incluido. El texto de 1945 consiste de hecho en la traducción hecha para aquella edición con mínimos ajustes de modernización ortográfica.

Parece bastante seguro postular que Calomino encontró los grabados en la edición de Pegaso y que los extrajo de allí para su *Historia popular del arte*. Sin embargo, también hay

³⁰⁸ Por ejemplo, en la *Historia de la pintura española* de Paul Lefort, publicada por la casa porteña Pegaso en 1945. En el espacio editorial francés esta práctica había caído en desuso frente al avance del fotograbado, utilizado incluso en las ediciones económicas.

indicios bastante seguros de que Calomino no solo tomó de la edición tardía aparecida apenas dos años atrás las imágenes que vemos en su *Historia popular* sino también el texto mismo escrito por Bayet, que sirvió de referencia para la escritura de Frieboes. Sobre ese texto-base el polemista devenido en historiador encontró el espacio para una reescritura que no termina de hacer invisible el hipotexto del que se desprende.

Es evidente que Frieboes contó con un repertorio más amplio de fuentes secundarias que tuvo a la vista para redactar su libro. Sin embargo, el manual de Bayet, que no es citado en ningún momento, parece haberle prestado a Frieboes una ayuda fundamental. La hipótesis de lectura geneticista que intentaremos sostener en los apartados siguientes afirma que Frieboes tomó el texto de Bayet como una especie de *pauta*³⁰⁹. Esa apropiación le permitió escribir sobre un campo temático en el cual no estaba especialmente entrenado.

Operaciones de reescritura

La circulación del manual de Bayet dejó marcas en la bibliografía de divulgación histórica sobre arte disponible en lengua castellana durante la primera mitad y hasta mediados del siglo XX. Algunas de esas huellas remiten a las imágenes que el “pequeño libro”³¹⁰ había puesto en circulación: en Barcelona, la casa Gustavo Gili recuperó dos viñetas a las que tuvo que miniaturizar aún más para ajustar a la apretada *mise en page* de su *Resumen gráfico de historia del arte*. En el *Graphique d'histoire de l'art* de Joseph Gauthier; publicado en 1911 y vertido al español en Buenos Aires en 1944, encontramos citas textuales a Bayet desde las primeras páginas y, aún más importante, se conserva la división cuatripartita –Antigüedad, Edad Media, Renacimiento y Tiempos Modernos–, que estructuraba el opúsculo del siglo XIX³¹¹.

“Tiempos modernos” es precisamente el título que encabeza la última sección en las traducciones castellanas del texto de Bayet. La expresión traslada el sintagma *Temps modernes*, de uso corriente en lengua francesa en la cual resulta intercambiable por *époque moderne*. La primera nomenclatura, quizás la más frecuente en las historias del arte francófonas para

³⁰⁹ Nos interesa la polisemia de la palabra *pauta*, que puede ser tomada su sentido amplio de norma y en el sentido específico que recibe en el marco de la cultura escrita medieval: la pauta como “conjunto de líneas trazadas sobre la hoja en blanco antes de la copia, para que sirvan de guía al copista”. José Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Gijón, Trea, 2004, p. 730.

³¹⁰ Charles Bayet, *Précis d'histoire de l'art*, París, Quantin, 1886, p. 5.

³¹¹ Consultamos la edición de 1962: Joseph Gauthier, *Historia gráfica del arte*, Buenos Aires, Victor Lerú, 1962.

designar el período que va de 1453 o 1492 hasta 1789³¹², resulta extraña a las periodizaciones habituales en idioma castellano, en las que para el mismo período prevalece la expresión “Edad Moderna”³¹³.

Por estas consideraciones es un dato llamativo que los “Tiempos modernos” figuren también en la terminología de Frieboes. La expresión es registrada en un primer momento en la enumeración introductoria sobre las divisiones de la historia del arte³¹⁴ y posteriormente en el título de varios apartados. El escritor parece haber oscilado sobre la cobertura cronológica del término: en el cuadro que ofrece en la introducción establece una separación entre “tiempos modernos” y “tiempos actuales” mientras que en el capítulo “Los tiempos modernos y el arte actual” la expresión es utilizada para tratar sobre el arte de “los últimos ciento cuarenta y cinco años”³¹⁵.

Por su rareza significativa, tanto la presencia como el modo de uso de este calco del francés es otra huella de la circulación del Bayet: la vacilación con respecto al uso correcto trasunta la doble limitación que le imponen a un historiador del arte inexperto la distancia que separa a la escena de (re)escritura de aquella en la cual su bibliografía de referencia había sido dada a las prensas por primera vez; una distancia que es a la vez lingüística y temporal³¹⁶.

Tan pronto como emprendemos una *close reading* del texto encontramos indicios que nos permiten formular otras hipótesis sobre su génesis composicional. El libro comienza con el mismo tópico sobre la dificultad de definir el arte³¹⁷ y a través de paráfrasis y ampliaciones, Frieboes parece haber seguido a Bayet para el ordenamiento y la exposición de la historia del arte asiático y europeo. A esa estructura inicial tomada del texto francés, el argentino añadió al final un “Epílogo para los americanos” que cierra la obra. El autor dividió este epílogo en tres secciones: “El arte autóctono”, “El arte americano en la época colonial” y “Estado actual del arte americano”.

³¹² Doyon, Carol, *Les histoires générales de l'art: quelle histoire!*, Québec, Trois, 1989, p. 47.

³¹³ En 1886, cuando Bayet escribió su *Précis*, los alcances de los “tiempos modernos” todavía no estaban limitados por el comienzo de la “Époque Contemporaine” o “Edad contemporánea”, es decir el período que cubre convencionalmente desde 1789 hasta la actualidad y que sería establecido como tal recién en el siglo xx. En consecuencia, los alcances de los “tiempos modernos” incluían el propio presente desde el cual el historiador escribía. Al igual que Bayet, Frieboes utiliza el sintagma para nombrar un período que comprende su propio presente de escritura, sin embargo la historiografía había marcado ya una cesura que fijaba un nombre diferente para el período.

³¹⁴ Ricardo Frieboes, *Historia popular del arte*, La Plata, Calomino, 1947, p. 8.

³¹⁵ Frieboes, *op. cit.*, p. 177.

³¹⁶ Berenice Gustavino ha estudiado el influjo decisivo que tuvieron la historiografía y la crítica de arte francesas en la escritura sobre arte en Argentina hasta la década de 1960. Cf. Gustavino, *op. cit.*

³¹⁷ Frieboes, *op. cit.*, p. 7.

“Epílogo para los americanos”

El hecho de que el arte americano sea tratado en los confines de un “epílogo” es bastante elocuente sobre el lugar incierto que este universo ocupaba en los relatos históricos sobre el arte universal fijados en letra de plomo. Como vimos en el capítulo 3 de esta tesis, el sitio otorgado al arte de los otros culturales en la estructura de las historias generalistas representaba un dominio polémico sobre el cual los autores de historias del arte “universal” solían discurrir en los prólogos de sus libros. El dilema sobre la localización correcta de un arte con una cronología heterogénea parecía ofrecer dos soluciones posibles: incorporarlo de manera a veces forzada en un plan concebido inicialmente para el arte de Europa o relegarlo al final del libro, en el espacio suplementario provisto por un apéndice.³¹⁸ Para contextualizar el “epílogo” de Frieboes resulta imprescindible detenernos un poco más en este punto.

En su *Historia general del arte* de 1947 Georges Huisman decide ubicar “las artes de la América precolombina y de África negra, cuya cronología sigue siendo incierta (...) en el momento en que sus últimas manifestaciones originales aparecieron en el Occidente, es decir, en la época de los Grandes Viajes y de los Descubrimientos del siglo XVI”³¹⁹. La elección de Huisman de ubicar al arte de América durante la época de su conquista trasuntaba un punto de vista netamente hegeliano: América solamente comenzaba a tener existencia en el momento en el que nacía para la conciencia de Europa.

Pocos años después, en el prólogo a su *Historia gráfica del arte occidental*, Margarita Nelken argumentaba su preferencia por la decisión compositiva contraria. Con relación al “arte americano pre-colombino” y al recién descubierto “centro-africano” la autora resuelve establecer otra lógica dispositiva: “hemos preferido, aún a riesgo de incurrir en ciertos anacronismos inevitables, dedicar al final del texto un ‘Apéndice’ a estas civilizaciones”³²⁰. La decisión también acusa una impronta hegeliana: para Hegel, América está en cierto sentido, por fuera de la historia³²¹.

A mediados de siglo el arte no europeo planteaba a los autores de historias generales del arte una pregunta asociada con un malestar: dónde colocarlo. No porque la historiografía del arte no se haya atrevido hasta entonces a usar la imaginación para darle lugares heteróclitos

³¹⁸ Volvemos aquí sobre un punto tratado en el capítulo 3 de esta tesis.

³¹⁹ Georges Huisman, *Historia general del arte*, Buenos Aires, Arístides Quillet, 1947, p. x.

³²⁰ Margarita Nelken, *Historia gráfica del arte occidental*, Buenos Aires, Poseidón, 1953, p. 13.

³²¹ José Ortega y Gasset, “Hegel y América”, en *El espectador VII-VIII*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 3-24.

desde sus primeros textos universalistas (en el manual de historia del arte del historiador berlinés Franz Kugler publicado en 1856, los templos aztecas aparecen en el primer capítulo, antes que los más antiguos restos egipcios) sino porque las mutaciones acaecidas en la historia de las ciencias complicaban un poco más las atribuciones de lugar que podían copiar de los modelos en circulación y a su vez la historia editorial redibujaba la escena de enunciación.

La mirada eurocéntrica se inscribe menos en las omisiones que en la lógica compositiva que decide cuál es el lugar pertinente para ubicar el arte americano en el relato general. Como sostenemos en capítulos previos de esta tesis, antes que en las exclusiones es en los modos de inclusión donde se puede leer el ejercicio de la violencia simbólica. Si Frieboes optó por la vía del desplazamiento y del tratamiento aislado al final del texto, la configuración de ese espacio textual como un paratexto —como un “epílogo”— profundizaba una mirada en la cual la historia del arte universal ocupa el lugar de un texto que ya fue establecido por otro, frente al cual lo americano solamente puede ser añadido bajo la forma de una apostilla exterior que adecúa ese texto preexistente a las expectativas de un nuevo público lector, incorporando la *particularidad* americana como un realidad externa al proceso universal.

En el apartado sobre “El arte autóctono” encontramos un pasaje de carácter meta-escriturario que puede ser considerado el único del libro: “para la elaboración de las líneas precedentes”, escribe Frieboes, “aunque harto escuetas, hemos laborado mucho, dado que no existe la obra de un tratadista que estudie a fondo la materia”³²². Se trata de una explicación sobre el proceso escriturario que fundamenta la brevedad de su estudio sobre el arte americano con el argumento de que el esfuerzo que demanda su escritura es mayor del que requieren los demás capítulos: escribir sobre arte americano obliga a espigar las informaciones que se encuentran depositadas en diferentes lugares. Ese señalamiento es consistente con el tópico que llama la atención sobre la falta de bibliografía relativa al arte americano (en especial del período anterior a la conquista), repetido en el país desde los años 30. Tácitamente, el pasaje establece una diferencia entre las operaciones requeridas para la elaboración de un texto sobre el arte americano y los procesos de escritura sobre un arte como el europeo, para el estudio del cual circulan tratados en los que esa masa de datos ya se encuentra reunida en un mismo soporte. El manual de Frieboes se transformaba así en una especie de sustituto económico y tardío del libro de Bayet, una edición enriquecida con el contenido temático particular que tomaba de otra parte y que agregaba como un gesto de amabilidad hacia el público lector al que se dirigía.

³²² Frieboes, *op. cit.*, p. 184.

La sincronía con otros proyectos editoriales nos ofrece datos sugerentes. En 1947, el sello Ediciones Fuente Cultural de México publica una edición “revisada y adicionada” del resumen de historia del arte de Bayet. El manual es presentado como la “primera edición americana” de la obra. Es significativo cómo se concibe esta posibilidad de hacer una edición adicionada de un texto que ya existe. Más de cincuenta años después de su aparición en Francia, la obra de Bayet de 1889 es *completada* en México para tratar los períodos que faltan y cubrir de este modo todo el arco que va “de la Prehistoria al surrealismo”³²³. La operación editorial sugiere una cierta regularidad en los modos de apropiación en Latinoamérica de un texto decimonónico que había perdido valor en Europa. A pesar de la antigüedad del texto, tanto en Argentina como en México, ese texto todavía puede ser visto como un relato cuya vigencia pone de manifiesto la oportunidad que presenta de ser mejorado. En 1947 el texto de Bayet de 1889 no solo es legible sino también *escribible*. Su alcance inicial se extiende con esta nueva edición para integrar otras latitudes y períodos, en función de las expectativas del nuevo mercado en el que se inserta. Sin embargo esta actitud no es privativa de los editores en Latinoamérica. Lo que opera en esta práctica editorial es también una determinada imagen de la historia del arte en tanto que escritura. Vasari apostrofaba en el comienzo de sus *Vidas* a los que le escribieran el *resto* de la historia. Seroux d’Agincourt imaginaba su propia historia del arte medieval como una continuación en otro período del trabajo que Winckelmann había iniciado en su historia del arte de la antigüedad. En esta tradición, el trabajo que está *por hacerse* en historia del arte es representado como una operación puramente *aditiva*. Para este marco de referencia escribir en historia del arte es apenas otra cosa que conquistar un pedazo de cronología: avanzar sobre la porción de territorio que todavía no fue explorada, en una línea del tiempo que ya estaría dibujada de antemano.

Historia popular: conjeturas sobre una denominación

La presencia del significante *popular* en el título del libro es enigmática. ¿En qué sentido ese adjetivo modifica al sustantivo *Historia*? La primera conjetura que se podría arriesgar es que la elección no hace referencia al pueblo como sujeto de la historia que se elige narrar. Una historia popular en el sentido de este énfasis colectivista podría ser verosímil si pensamos en el catálogo de la editorial Calomino, que sin tener filiación orgánica con el partido comunista publicó varios títulos de literatura partidaria desde 1943. Esa orientación podría ser consistente con el itinerario

³²³ Charles Bayet, *Historia general del arte: de la Prehistoria al surrealismo*, México, Fuente Cultural, 1947.

de Ricardo Frieboes como polemista político.³²⁴

Sin embargo, en el cuerpo del texto no encontramos argumentación en relación con el pueblo como sujeto colectivo de la historia ni un tratamiento temático selectivo que abone esta primera impresión. Al echar una ojeada a lo que se editaba de forma masiva en el año 1947 encontramos una publicación que aparece en mayo de ese mismo año: *Mecánica popular*. El parecido entre la tipografía con serifas utilizada para la portada de la versión castellana de la revista norteamericana *Popular Mechanics* con la empleada en contrastantes letras negras sobre fondo amarillo por el tapista de Calomino es muy sugestiva. Si comparamos el estilo tipográfico con la manera más caligráfica que solían presentar las cubiertas de la editorial platense la singularidad de la tapa se acentúa [Fig. 9]. Ya sea que interpretemos esta semejanza como una operación deliberada de marketing (vincular visualmente al libro con la “popular” revista, lo que haría al volumen apetecible para cierto público) o como una reminiscencia involuntaria del cubertista, las conjeturas nos sitúan en el paisaje efectivo en el que la *Historia popular del arte* circuló por primera vez. Nos ayudan a imaginar que ese producto gráfico tuvo tanto que ver con la historia de la disciplina fundada en el siglo XIX como con las revistas de bricolaje.

La hipótesis de lectura desarrollada en las páginas previas sostiene que la literatura de divulgación histórica sobre arte editada en Argentina a mediados del siglo XX supone un mercado editorial favorable a las publicaciones sobre artes plásticas. Las operaciones de escritura y edición que tuvieron lugar en este contexto delatan un modo específico de apropiación de la bibliografía europea que puede asombrarnos por su indiferencia con respecto a valores que hoy nos parecen estructurales: la vigencia de los relatos históricos no parece disminuida por la antigüedad o por la distancia geográfica de quienes los consumen como relatos válidos con respecto a la fecha y al lugar en los cuales esos relatos fueron puestos a circular por primera vez. Esta inesperada actualización latinoamericana de textos que ya resultaban obsoletos en su plaza de edición original es consistente con la demanda creciente de libros sobre arte por parte del público hispanohablante y en particular argentino. Es ilustrativo detenerse en la reconfiguración de la cual los relatos históricos producidos en Europa son objeto en sus reediciones argentinas: en nuestro caso, la anexión de un “epílogo” sobre la historia del arte americano coloca a este

³²⁴ A pesar de entrevistas y de búsquedas sostenidas en los archivos la figura de Ricardo Frieboes sigue siendo para nosotros la de un ignoto. Entre las escasas informaciones que pudimos recabar se destaca la autoría de dos libros: *J'acuse a los responsables de la guerra y el fascismo* de 1947 y *Las mentiras en la historia argentina* de 1954. Trabajó en la agencia de recortes “Los diarios” y en 1954 tradujo del inglés una novela de Ayn Rand. La conexión de Frieboes con la historia del arte parece haber sido solamente un avatar de su actividad como polígrafo. A la luz de los datos con los que contamos es difícil explicar una incursión tan circunstancial por fuera de las demandas de libros sobre arte en el mercado editorial de los 40.

último en el lugar de una particularidad exterior al desarrollo histórico. Como vimos, la operación conocía antecedentes en la historia de la historia del arte. Para el Hegel de las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, América no tenía historia: como recuerda Ortega y Gasset³²⁵, las determinaciones históricas del continente americano fueron tratadas en las lecciones de Hegel en un capítulo dedicado a la geografía y excluidas de los consagrados a la historia. La crítica textual de un libro económico publicado a mediados de siglo pasado permite descubrir que la deuda con la matriz hegeliana de la cual la disciplina había surgido a mediados del siglo XIX insiste en todas partes. Y que a veces solamente se revela en detalles invisibles para una mirada que no traspasa el contenido declarado por el discurso.

4.3. Códex Payró. La escritura de una totalidad ilustrada

Códex, Payró y el mito del libro total

En 1965, Eustasio Antonio García destacaba “las características revolucionarias, tanto en su aspecto editorial como comercial, que ha introducido la Editorial Codex”, y en especial sus publicaciones “destinadas al gran público” que colocaron a la firma en “el primer lugar dentro de las empresas editoras por el monto de sus ventas”³²⁶. En aquella gesta había tenido un papel importante el empresario Nicolás Juan Gibelli, cofundador de la firma junto a Mauricio Gueventter,³²⁷ que había logrado posicionarse rápidamente en el campo editorial.³²⁸ La dirección de la Enciclopedia de la Historia en el marco de la cual se publicaron los dos tomos de *Historia gráfica del arte universal* estuvo a cargo del propio Gibelli. Para esta obra, Códex apostó a una tirada de 5.500 ejemplares;³²⁹ un número considerable para la calidad del proyecto editorial, producto de un cálculo que, a juzgar por el tiempo que tardaron en ser vendidos los ejemplares remanentes, parece haber resultado demasiado optimista.³³⁰

³²⁵ Ortega y Gasset, “Hegel y América”, *op. cit.*

³²⁶ Eustasio Antonio García, *Desarrollo de la industria editorial argentina*, Buenos Aires, Fundación Interamericana de Bibliotecología Franklin, 1965, p. 54.

³²⁷ Una breve semblanza sobre la editorial puede ser consultada en García Fuentes, Raquel, “Editorial Códex (1945-1978)”, Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2018.

³²⁸ En 1947, Gibelli ya figuraba como suplente en el consejo directivo de la Cámara Argentina del Libro, en representación de Códex S.A.

³²⁹ *Boletín Oficial de la República Argentina*, segunda sección, 3 de marzo de 1958, p. 8.

³³⁰ Ver el capítulo 6 de esta tesis.

La relación de Payró con Códex fue prolífica. Después de escribir los dos tomos de la HGDAU, el historiador recibió el encargo de redactar una introducción para el libro *Las maravillas del mundo* en 1962 y tuvo a cargo la dirección de la colección de fascículos *La pinacoteca de los genios*, publicados entre 1964 y 1969. Además, durante su gestión al frente del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Buenos Aires, Payró consiguió que la editorial hiciera una donación para la Biblioteca de la institución³³¹. En 1968, el historiador participó como jurado del Premio Códex de Pintura Latinoamericana, que se hizo en aquella oportunidad por primera vez y que derivó además en la publicación de un catálogo. En esta ocasión, Gibelli se inmiscuyó una vez más en el producto de forma directa, esta vez escribiendo el prólogo de la publicación.

Junto con la historieta y la revista de divulgación, los géneros editoriales más distintivos del catálogo de Códex fueron el libro infantil ilustrado y el tipo de libro que se acostumbra caracterizar como *obra de consulta*. De esta última clase de publicaciones, el discurso de la editorial destacaba la utilidad que podía tener virtualmente para cualquier lector. Al anunciar su *Diccionario enciclopédico* en el número 15-16 de la revista *Libros de hoy*, Códex esgrimía como argumento de venta el hecho de que estaba “muy bien impreso e ilustrado” y garantizaba al comprador que “todos lo consultarán”³³².

Como si fuera un avatar de los oráculos en el mundo moderno, la imagen del *libro de consulta* que se construye en la cultura de masas del siglo XX está envuelta de un prestigio que podríamos caracterizar como mitológico: las publicidades de los libros supieron explotar exitosamente la creencia depositada en ese instrumento mediúmnico, al que se le atribuye el poder casi mágico de poner a disposición del lector el saber de las cosas que sucedieron allá lejos y hace tiempo. El libro aparece como una realidad trascendente que el dispositivo de la consulta no deja de colocar en el lugar de la *otra parte*. La eficacia de esa *imagen de lejanía* se constituye en una relación de tensión productiva con la promesa de accesibilidad masiva a los lectores. En el siglo XX el enciclopedismo y la cultura de masas son fenómenos indisolubles.

El segundo elemento mitológico en el que descansa el imaginario de la editorial está vinculado con la promesa de totalidad. El mito neo-hegeliano del libro universal, la ilusión del *gran libro total*, adquiere a través de Códex un atractivo y una ubicuidad desconocidos hasta entonces en la cultura de masas argentina. Resulta significativo el hecho de que la editorial haya

³³¹ Tomás Alva Negri, *Julio E. Payró, crítico e historiador del arte*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1979, p. 95.

³³² Códex, aviso publicitario, *Libros de hoy*, núms. 15-16 (1952), p. 88.

elegido como nombre del sello una palabra con un grado de generalidad tan alto como es el caso del vocablo en latín del que procede la voz *códice*. Como es sabido, el término *códice* no remite únicamente al libro manuscrito sino también a la morfología de cualquier libro, incluido el libro impreso de factura industrial. La elección del nombre *códex* es una exaltación de la forma-libro en su grado más alto de generalidad y, diríamos que también es una exaltación del libro como forma en la que naturalmente encuentra su asiento lo general. Esa estrategia retórica se completa con la elección de una palabra en la que la forma-libro queda vinculada con un signo de *latinidad*: una identificación que refuerza el estereotipo donde el libro aparece como vehículo por excelencia de la cultura, entendida de forma restringida y eurocéntrica, como universalización de la herencia latina-occidental. De esta forma el nombre de la editorial puede ser leído como un signo de su negación a ser localizado en la particularidad de un tema o una posición, en la singularidad de otro nombre que no sea el que permite cargar a cualquier cosa publicada por el sello con el aura mítica de lo que el libro significa para la historia de Occidente. El campo referencial que reviste el vocablo *Códex* como nombre de editorial es exactamente el del ámbito circunscripto por una definición ideológica de cultura.

La *Historia gráfica del Arte Universal* fue el producto de un dispositivo editorial con una identidad muy determinada, en una medida en la que esa afirmación no podría hacerse sobre ninguna de las otras historias que analizamos en esta parte de la tesis. Al igual que el aparato material de presentación de la obra, el estilo enfático de la publicidad que se empleó para promocionarla no fue muy diferente del que se aplicó para la promoción de otros productos publicados por la firma que en principio podrían juzgarse muy distintos entre sí por su contenido temático³³³. Se trataba de un registro estilístico diseñado para cualificar la presentación de un amplio elenco de productos editoriales de llegada masiva. En el tipo de catálogo editorial representado en Argentina por *Códex*, resultado de una alianza entre la tenacidad histórica del enciclopedismo y de lo que aparecía como nuevas condiciones materiales de posibilidad para su despliegue, el tipo de artefacto en el que se había convertido una cierta modalidad material de las historias del arte terminó siendo una pieza imprescindible. Desde luego, la intensidad con la que se articulaban el género de las historias universales del arte y la industria cultural no era una novedad. Como intentamos demostrar en el capítulo 3, esa posibilidad se manifestaba ya en el corpus de *Handbücher* y de atlas de Historia del Arte que circulaban en el siglo XIX. Sin embargo, la cooperación de distintos procesos llevó esa imbricación entre historia del arte e

³³³ Analizamos este punto en el capítulo 6.

industria cultural a un nuevo nivel. En lo que respecta a este punto, el análisis de la cultura impresa no puede restringirse a la evolución tecnológica sino que debe considerar asimismo los efectos de lo que podríamos llamar el crecimiento de la dimensión escópica del capitalismo: la producción del libro como un objeto atractivo en su aspecto exterior, que busca capturar al potencial consumidor por la vía de los ojos, enfatiza una dimensión –su naturaleza de objeto visible– crecientemente explotada en los bienes de consumo. A estas condiciones se sumaron la expansión del mercado de bienes simbólicos y la extensión a nuevos horizontes de un proceso de alfabetización cultural en el que todavía es posible reconocer los valores de la *Bildung*. En el corazón de la actividad editorial estaba todavía el programa de la *cultura general*. No por nada la expresión era usada en los años cuarenta en el volante promocional que anunciaba una colección de monografías sobre pintura dirigida por Payró³³⁴.

A través del isologo con el búho gofrado en la contracubierta de la HGDAU, la presencia de Códex en cada libro publicado por la editorial quedaba grabada en el cuerpo del libro. Aparece como una impronta que no puede ser dissociada de la materialidad del objeto en el que se imprime. Esa forma de presencia de la marca hace literal lo que un observador podría decir sobre los productos de Códex en un lenguaje figurado, a saber: que son libros que *llevan el sello* de la editorial, dicho en el sentido de que su pertenencia al sello es un dato reconocible a simple vista. [Fig. 10].

El búho de Códex que aparece grabado en seco en la cubierta posterior de la Historia es un símbolo de saber. No es necesario forzar las conexiones para relacionarlo con el ave que la tradición convierte en atributo de Minerva. La elección del motivo empleado en la tapa es de mínima es un recuerdo (y de máxima una imitación) de la lechuza que Ortega y Gasset había elegido como marca de identidad para el sello editorial de la Revista de Occidente y que durante un breve período en los años treinta fue transformada en búho. Es sabido que la transformación de la lechuza de Atenea en un búho en la literatura filosófica en español tiene como causa la divulgación de un equívoco en la traducción de una frase de Hegel donde se plantea que el ave de Minerva solamente levanta sus alas al atardecer. La palabra usada por Hegel (*Eule*) puede ser traducida por lechuza, mochuelo o búho, pero la traducción que primó fue la última. Con razones, existen sospechas de que la transformación en el isotipo de la editorial germanófila de España también haya estado inspirada por ese error, divulgado en las distintas versiones del

³³⁴ El *ephemeron* repartido por la editorial Futuro para promocionar la colección El hilo de Ariadna, dirigida por Julio Payró, estaba encabezada por la leyenda “Un mirador más para su cultura general”. Colección del autor.

castellano de la *Filosofía del derecho*. Por igual razón, distintas imágenes vinculadas al conocimiento y a la filosofía que circulan en el medio hispanohablante utilizan la iconografía del búho. La marca visual utilizada por Códex puede ser ubicada en esta galería de imágenes.³³⁵

Los antecedentes de uso del sintagma *Historia gráfica del arte universal* como título de libro pueden ser rastreados con cierta precisión. Al igual que la lechuza que se transformó en búho, la genealogía del título también ubica en el centro de la escena los deslizamientos de sentido que tienen lugar en toda traducción. En 1944, una obra con el título de *Graphique d'histoire de l'art*, escrita por J. Gauthier y publicada originalmente en 1911, había sido traducida en Buenos Aires y publicada por la editorial Victor Lerú con el título de *Historia gráfica del arte*. La transformación del sustantivo en adjetivo que se había producido en la traducción engendraba en la versión castellana una imagen del objeto impreso de signo inverso a la sugerida por el encabezado en idioma original. En el título del *Graphique* que Gauthier entregaba al lector, como una sinécdoque parte-por-el-todo, el discurso de la historia era nombrado por uno solo de sus recursos expositivos: el gráfico de historia del arte. En esa figura operaba una imagen del libro como representación en miniatura del mundo (o de una biblioteca concebida como mundo), una retórica usada habitualmente en el título de compendios y de libros introductorios. En la *historia gráfica* el modificador implica en cambio una expansión de las posibilidades discursivas de la historia, que son ampliadas por obra de la imagen y sacadas de ese modo de su condición puramente verbal. En *Graphique d'histoire* la palabra nombra una historia empequeñecida, en *Historia gráfica* califica una historia enriquecida con las posibilidades ostensivas de la imagen. Mientras que el título *Graphique d'histoire* prometía la síntesis; *Historia gráfica* promete la elocuencia. El título dado a la obra de Gauthier en su traducción rioplatense es el primero en el que pudimos encontrar el uso de “Historia gráfica del arte” como título de libro. Por consiguiente, es plausible y verosímil que los sintagmas que encabezan los trabajos de Nelken, *Historia gráfica del arte occidental* (Poseidón, 1953) y, por supuesto, el de Payró, *Historia gráfica del arte universal* (Códex, 1956-1957), puedan ser considerados como reescrituras del título que había nacido en la traducción latinoamericana de una obra francesa.

Sobre la inclusión de la palabra *universal* en ese título, puede resultar instructivo mirar otros puntos de la obra de Payró y considerar los contextos en los que aparece. Una resonancia

³³⁵ La frase de Hegel en los *Fundamentos de la filosofía del derecho* declara que el búho de Minerva (solamente en muy pocas traducciones la lechuza o el mochuelo) levanta sus alas al atardecer. Existe una larga controversia sobre la traducción correcta, en la que no podemos detenernos aquí. Al respecto, se puede consultar el artículo “La ‘lechuza de Minerva’ frente al supuesto ‘búho de Minerva’”, en *Lechuza, la documentación filosófica en español*. Disponible en <<https://www.lechuza.org/zoo/index.htm>>.

en principio poco intuitiva que despierta la palabra *universal* tiene que ver con el discurso de las imágenes concebido como una superación de las barreras idiomáticas. En su monografía sobre Tintoretto, Payró señalaba que el pintor les hablaba a sus contemporáneos “en un ‘idioma universal’ tan profético, tan avanzado para su hora que, forzosamente, debía sorprenderlos y molestarlos al turbar la paz de sus hábitos visuales”³³⁶. Al igual que para otros historiadores del arte, para Payró lo universal, es algo que puede ser dicho de manera general sobre el *idioma* de las imágenes. Sin embargo, eso no quita que también pueda ser fijado en un lugar de producción concreto. En la monografía sobre Jorge Larco que escribe en 1954, Payró lo señala al pasar pero sin dejar espacio para las dudas: existe un único lugar en el que son elaboradas las “formas de arte de valor universal”³³⁷, y ese lugar es París. Afortunadamente, cuando Payró tenga que escribir su historia del arte universal desde la Argentina contará con la ayuda de amigos argentinos radicados en la ciudad universal a los que acudirá para que le envíen información.

Un trabajo imposible: la escritura de lo universal

Cuando Julio Payró recibe el encargo de escribir la *Historia gráfica* los puntos de clivaje que habían comenzado a dividir el campo de la escritura sobre arte en Argentina ya eran más de uno: cuando ese territorio todavía no conseguía separarse de las bellas letras ya empezaba a implosionar hacia adentro con la división entre historiografía y crítica³³⁸. “Escritor de arte” es la categoría socioprofesional que utiliza para referirse a él un pintor en 1940³³⁹. En 1962, Payró ya no es *escritor*, ni tampoco *crítico*: “¿Qué es eso de Julio Payró ex crítico de arte?” –lo reprende amistosamente el pintor y poeta Eduardo Jonquières en una carta– “El hecho de que Ud. haga Historia del arte no quiere decir que haya abandonado la crítica, porque se critica también lo que está consagrado por el uso y las buenas costumbres y los manuales Peuser”³⁴⁰.

³³⁶ Julio E. Payró, *Tintoretto*, Buenos Aires, Poseidón, 1942, p. 7.

³³⁷ Julio E. Payró, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 9.

³³⁸ Existen dos libros monográficos sobre la figura de Julio Payró. El primero es la biografía intelectual publicada por Ediciones Culturales Argentinas y escrita por Tomás Alva Negri. El segundo, la colectánea editada por la Academia Nacional de Bellas Artes en la serie Estudios con el título *Julio E. Payró*, en la que escribieron Tomás Alva Negri, Eduardo González Lanuza y José Luis Romero. También cabe mencionar el número especial de la *Bibliografía Argentina de Artes y Letras* dedicado al autor. A estas fuentes primarias es preciso agregar los fundamentales trabajos de Catalina Fara y Juan Cruz Andrada citados en distintos lugares de este capítulo.

³³⁹ Carta de Domingo Pronato a Julio Payró del 25 de diciembre de 1940. The Getty Research Institute, Research Library, Julio Payró letters received, caja 2, carpeta 10.

³⁴⁰ Carta de Eduardo Jonquières a Julio Payró del 15 de abril de 1962. The Getty Research Institute, Research Library, Julio Payró letters received, caja 1, carpeta 14.

Las marcas de esa identidad cambiante se pueden descubrir en otros documentos. En una grabación de sonido producida por la División Gráfica y Sónica del Archivo General de la Nación ese mismo año, el locutor que hace la introducción tiene un momento de hesitación a la hora de presentar a Julio Payró. Cuando está a punto de decir “escritor” –tal como lo hacía con los restantes escritores presentados en el ciclo de grabaciones– el locutor titubea: pronuncia la primera sílaba de la palabra –/es/– y finalmente se decide por otra: “historiador”³⁴¹. *Historiador*: una marca de identidad fuerte que Payró colocaba en el centro de la escena biográfica para hacer a un lado su pasado como crítico, un personaje con el que a su vez se había alejado de su práctica pública como pintor: la identidad socioprofesional de Payró hasta entonces había sido una historia de deslizamientos.

Como si la figura profesional con la que se comienza a identificar no dejara de acecharlo, la expresión *historiador de arte* aparece en los escritos de Payró de finales de los cincuenta y comienzos de los años 60 con una frecuencia mayor de la que lo hace en sus escritos de años anteriores. La insistencia también es extraña en comparación con el uso que se hace del sintagma en la época: es una marca a la que debería prestarse atención como testimonio de una singular historia subjetiva.³⁴² Por lo demás, esa identidad no era incompatible con el tono pedagógico de Payró que, para citar solamente un ejemplo, era destacado por un reseñista de *Pintura moderna*, cuando hacía notar que el autor escribe con “propósitos de divulgación”³⁴³. A mediados de la década de 1950 ese tono entre profesoral y divulgador de Payró todavía constituía uno de los rasgos salientes de su estilo.

Pero además de la autoridad vinculada a esta auto-representación como historiador del arte, es preciso considerar las competencias específicas que le permitían a Payró desenvolverse en la práctica editorial. Se trata, en primer lugar, de un capital heredado: de lo que podríamos llamar un *saber familiar*. En efecto, sería difícil separar el hecho de que en los años cuarenta Payró es el primer profesional de la historia del arte en Argentina al que se ubica en la figura editorial de *director de colección* –en sendos proyectos de los sellos Rosario y Futuro– con respecto al hecho de que a la vuelta de siglo, su padre Roberto haya sido director de la primera colección masiva de libros publicada en el país: la Biblioteca La Nación. La alianza de Julio

³⁴¹ Archivo General de la Nación. División Gráfica y Sónica. “Entrevista a Julio Payró”, 14 de agosto de 1962, Archivo General de la Nación, 204.CA.AGN

³⁴² Por ejemplo, en la reseña del libro de Alfred Barr sobre Matisse, Payró destaca que están en este autor “todas las condiciones que caracterizan al verdadero historiador del arte”. Julio E. Payró, “Un libro sobre Matisse”, *Sur*, núms. 215-216 (1952), p. 144.

³⁴³ “Libros de arte”, en *Sur*, año XII, marzo de 1943, pp. 77-80; aquí, p. 80.

Payró con Poseidón –un sello en el que, solamente dentro de su principal colección, la Biblioteca Argentina de Arte, publicó un total de siete libros– tuvo su expresión más henchida de consecuencias en *22 pintores. Facetas del arte argentino*. Desde el trabajo interpersonal con los artistas hasta la logística desplegada para conseguir las reproducciones, *22 pintores* fue un verdadero trabajo de *gestión* editorial –retomando una palabra usada con acierto por Fara y Andrada para caracterizarla relación de Payró con las imágenes³⁴⁴– que lo enfrentó a todos los desafíos que puede implicar un libro sobre arte de presentación lujosa, al que se sumaba la demanda apremiante de que el libro pueda salir al mercado en el mes de diciembre y promocionarse como un buen regalo para las fiestas.³⁴⁵ Para escribir una historia gráfica del arte universal, al menos la que Payró escribió, estas dos condiciones de posibilidad parecen haber sido indisociables y marcan el tono del producto. Hay una tercera condición que puede ser ubicada en la productividad de un archivo doble: ese que había decantado con su propia escritura y aquel formado por las imágenes que también *escribió* al ingresarlas en su archivo personal. Desde su viaje a Estados Unidos a mediados de los años 40 Payró señalaba la distancia que existía entre la consolidada cultura del libro sobre arte en las bibliotecas universitarias de aquel país frente a la existencia precaria que el género tenía en las argentinas.³⁴⁶ El visionado y la lectura de miles de volúmenes se reforzaba con prácticas de apropiación que sellaron a fuego su familiaridad con los distintos períodos de la historia del arte; en 1924 ya volvía sobre los clásicos de la disciplina como Taine y aún sobre Karel van Mander, “el Vasari flamenco”³⁴⁷, para escribir sus notas de divulgación sobre el arte del norte europeo. Sin duda su conocimiento del Renacimiento se vio acrecentado después de haber traducido las *Vite* de Vasari para la colección de clásicos de la editorial Jackson. En relación con el archivo gráfico del autor, las cosas que sabemos tienen que ver con sus momentos de emergencia en la superficie de las publicaciones. Para dar solamente un ejemplo, los artículos de Payró publicados en *Sur* estuvieron acompañados muchas veces de imágenes debajo de las cuales el epígrafe indicaba

³⁴⁴ Cf. Juan Cruz Andrada y Catalina Fara, “La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 255-277.

³⁴⁵ Correspondence related Veintidos Pintores, 1944. The Getty Research Institute, Research Library, Julio Payró letters received, caja 2, carpetas 15-16.

³⁴⁶ Al escribir sobre la Biblioteca de la Universidad de Michigan, menciona eufórico que del millón de volúmenes, cien mil se refieren a la Historia del Arte y destaca la posibilidad de conseguir copias microfotográficas. Cf. *Sur*, año XV, septiembre de 1946.

³⁴⁷ Julio E. Payró, “El IV centenario de la muerte de Bruegel el viejo”, en *Arte y artistas de Europa y América*, Buenos Aires, Futuro, 1946, pp. 146-157; aquí, p. 152.

como lugar de procedencia “Archivo Payró”³⁴⁸. Aunque desde luego no se trata de un acervo que estuviera formalizado institucionalmente, podemos afirmar que existía un conjunto de documentos gráficos reunidos por el autor con la magnitud y la visibilidad necesarias para que, en el plano de su circulación social, el *archivo* de Payró pueda ser identificado con ese nombre. El “Archivo Payró” que solo podemos imaginar y vislumbrar por indicios dispersos es mencionado incluso en la lista de procedencia de imágenes que aparece al final del segundo volumen de la HGDAU. En medio de un largo listado, la leyenda “Archivo Payró” aparece en pie de igualdad con los nombres de Braun y Alinari, nada menos que las dos firmas que habían fundado la práctica de reproducción fotográfica de obras de arte en el siglo XIX.

Como dijimos, además del archivo gráfico *que emerge* es posible postular la existencia de otro “Archivo Payró”; un archivo que se confunde con su propia historia como sujeto escriturario. A ese archivo podemos atribuirle a su vez otro *modo de aparición* en la superficie del libro. La escritura puede ser considerada como un archivo en tanto que constituye un dispositivo anamnésico: a medida que se avanza en la escritura, se recuerda lo que se escribió en otra parte y eso que ya está escrito gravita en lo que está todavía por escribirse. Esta dinámica de la escritura se reconoce en el texto de la HGDAU. A pesar de todos los procedimientos de control documental, los temas con los que Payró se encuentra más familiarizado, por el hecho de haber escrito sobre ellos en otro momento, se logran filtrar en el texto en la forma de comparaciones más o menos directas. Aparecen, de este modo, analogías a simple vista arbitrarias entre las venus paleolíticas y la escultura de Archipenko,³⁴⁹ o el recurso igualmente caprichoso a una frase de Renoir para explicar la pintura de Velázquez³⁵⁰. Estos indicios sugieren que aquello que Payró conocía mejor –el arte del impresionismo y de las vanguardias históricas– le servía como término de comparación para la escritura sobre los otros períodos. Sin duda, las lecturas del crítico sobre la Prehistoria y el Barroco eran voluminosas, pero la familiaridad con esos períodos era menor de la que tenía con el arte del impresionismo y de las vanguardias, al que lo unía un involucramiento afectivo más intenso. Las conexiones de tono fuertemente emocional que el escritor establece de repente entre objetos dispares aparecen

³⁴⁸ Para mencionar solamente un ejemplo, una serie de reproducciones de pintura francesa (*La Blusa a cuadros* de Pierre Bonnard; *La odalisca* de Georges Rouault; *El Derby de Epson* de Raoul Dufy; *El vestido violeta* de Henri Matisse; *Figura decorativa* de Georges Braque; Fragmento de Fernand Léger; *Retrato* de André Lothe y *Crucifixión* de André Marchand) aparecen en cada caso con la mención del título seguida de la aclaración “Archivo Payró” en el artículo “Los pintores franceses y el estilo del siglo XX”, *Sur*, año XVI, enero-febrero-marzo de 1947, pp. 393-403.

³⁴⁹ HGDAU: T. I, p. 12.

³⁵⁰ HGDAU, T.II, p. 58.

en puntos contados, pero en esos lugares se rompe la isotopía del texto. Esas conexiones son el producto de una máquina anacrónica de lectura: no es otra cosa que el archivo con el que carga un escritor, el equipaje intransferible de su historia como sujeto de la escritura. Se podría decir que el archivo, entendido de esta forma como un conjunto singular y contingente de conexiones formado por el recorrido de un sujeto, *brot*a en distintos puntos del texto. Desde un punto de vista fenomenológico, la superficie del texto es atravesada por un punzón. Como en el recorrido que Barthes plantea al trazar una distinción entre *punctum* y *studium* a propósito de la fotografía, los puntos donde sobrevienen comparaciones anacrónicas que agujerean la isotopía del texto de la HGDAU suponen el trabajo operado por la afectividad de las imágenes en la subjetividad del escritor. Las imágenes ya escritas en la memoria irrumpen en la forma de comparaciones caprichosas. Son imágenes que punzan el texto y que a veces lo perforan: pequeñas fallas de la homogeneidad previsible en el desarrollo enciclopédico de los temas³⁵¹.

Una información valiosa sobre la génesis escrituraria y editorial de la *Historia gráfica* puede ser recuperada a través de las cartas conservadas en el Getty Research Institute de Los Angeles, institución en la que se encuentra una parte de la correspondencia pasiva del historiador. Son dos las perspectivas hermenéuticas desde las que podemos extraer información sobre la génesis escrituraria y editorial de la *Historia gráfica*. En primer lugar, a través de los intercambios epistolares en los años inmediatamente anteriores a la escritura del libro, que sugieren recorridos de lectura y mapas de circulación de la bibliografía. En segundo, por medio de pasajes meta-escriturarios que brindan indicios sobre el momento en el que Payró acometió la escritura del libro que Códex publicaría en los dos tomos que se terminaron de imprimir en septiembre de 1956 y abril de 1957. En los años previos a la aparición del volumen, parece crecer la inquietud del historiador para allegarse los materiales de investigación necesarios. Las averiguaciones que emprende sugieren la voluntad de ampliar el acervo de imágenes. El mapa de intercambios incluye representantes de instituciones norteamericanas (como Donald Oeslanger o Hilla Rebay), artistas franceses (Georges Braque), historiadores del arte que pudieron haber servido como modelos para su práctica historiográfica (como Bernard Berenson

³⁵¹ Esta propuesta dialoga con las investigaciones de Kathrin Maurer sobre la escritura de las imágenes. En su estudio *Visualizing the Past: The power of the image in German historicism*, la investigadora recupera la fenomenología de la fotografía desarrollada por Barthes en *La cámara lúcida* para pensar el lugar de la fotografía en la construcción de las écfasis en un corpus de textos historiográficos. Según Maurer el efecto punzante del *punctum* fotográfico se reconoce en la nitidez y el detalle con el que son construidas las descripciones de imágenes. En consecuencia, es un indicio que los historiadores se valieron de reproducciones fotográficas para escribir esas imágenes. Cf. Maurer, *op. cit.*

o Lionello Venturi) y editores especializados. Entre estos últimos, cabe mencionar a Albert Skira³⁵², el editor al que Dino Fabbri –empresario de la edición fuertemente conectado con Códex– llamaría el “inventore del libro d’arte”³⁵³.

Aún cuando estaba excepcionalmente preparado para la tarea por su historia de vida, una serie de pasajes dispersos en la correspondencia indica de manera oblicua el trabajo sisífico al que lo exponía la tarea de escribir la HGDAU. La obra colocaba a Payró frente a una experiencia de la escritura como inversión sin cálculo ni medida. Los indicadores que iluminan el proceso de escritura se encuentran en una serie de pasajes distribuidos en las cartas enviadas por Emilio Pettoruti, conservadas en la colección Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró³⁵⁴. Leídos como pasajes metaescriturarios, estos indicios permiten medir un fragmento en la historia del proceso escriturario.

El 18 de octubre de 1954, Pettoruti le escribe desde París a su amigo Payró: “Me imagino que estarás muy ocupado. ¿Para cuando terminás esa Historia?”³⁵⁵. El tono de reproche que el pintor le imprime a sus líneas puede ser imputado a la cantidad decreciente de intercambios epistolares. Pettoruti le envía tres cartas en julio, dos en agosto y una sola en septiembre. Sobre la “Historia” a la que hace alusión, no parece haber lugar para dudas: se trata de la *Historia Gráfica del Arte Universal*, que la editorial Códex publicaría en dos tomos, en 1956 y 1957. Es un indicio, pero casi un indicio seguro –un *tekmerion*, en términos de retórica clásica– de que Payró ya había comenzado a escribirla en 1954. En primer lugar, la mayúscula inicial empleada por el escribiente para la palabra *Historia* delata que no se trata de un sustantivo común, tampoco puede ser una mayúscula enfática, habitual para la palabra, porque la distancia del pronombre demostrativo que la antecede, inevitablemente singulariza la referencia: lo que indica la mayúscula es la palabra con la que comienza el título de un libro. Además, la carta llega después de otras en las que Pettoruti informaba sobre las sucesivas visitas que él y su esposa, la crítica de arte María Rosa González, habían realizado a la Biblioteca Nacional de Francia, a donde ambos acudían para dar con los datos que Payró les solicitaba desde Buenos

³⁵² En los preparativos del viaje a Europa que Payró hace en 1952, Pettoruti intercede para conseguirle una entrevista con el editor ginebrino Albert Skira.

³⁵³ Citado en Carlo Carotti y Giacinto Andriani (cur.), *La fabbri dei Fratelli Fabbri*, Milán, Franco Angeli, 2010, p. 33.

³⁵⁴ Las cartas que Julio Payró le envió a Emilio Pettoruti probablemente se encuentren en la Ciudad de Buenos Aires, dentro del epistolario conservado en la Fundación Pettoruti. La fundación no nos ha permitido la consulta de esta documentación.

³⁵⁵ Carta de Emilio Pettoruti a Julio E. Payró del 18 de octubre de 1954. The Getty Research Institute, Research Library, Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró, caja 1, carpeta 6, 29a.

Aires. Un tiempo antes, había sido otro amigo argentino radicado en Francia el que había cumplido con las diligencias bibliográficas: el pintor y escritor Eduardo Jonquières. En 1956 Jonquières ya estaría en Argentina para trabajar como profesor adjunto de Historia del Arte, en la cátedra dictada por Payró en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata³⁵⁶. Sobre el final del mes anterior al documento que analizamos había salido de imprenta el *Butler* publicado en una coedición de Emecé y la galería Van Riel. Para esta monografía Payró había escrito ocho páginas que el pintor saludaría con un gesto amistoso, seis días antes de la carta de Pettoruti: evidentemente no puede ser esta empresa editorial la que consumía en una medida tan abrumadora el tiempo del crítico³⁵⁷.

Los intercambios con Pettoruti continúan. En la carta del 12 de diciembre de 1954, el pintor vuelve a mencionar un *libro* en el que el crítico está trabajando y que ya está bastante avanzado: “Por carta de Mamita a María Rosa sabemos que terminaron tus clases y que tu libro está muy avanzado. Ojalá resulte todo a tu gusto; en cuanto a la calidad será magnífica como todo lo tuyo”³⁵⁸. Si nos fiamos por la bibliografía publicada el libro no puede ser otro que la *Historia gráfica*. Sin embargo, el 10 de febrero de 1955, Pettoruti le transmite a Payró la opinión generalizada entre los artistas argentinos, quienes dicen que el crítico sigue “invisible por su tanto trabajo”³⁵⁹. El 5 de abril de 1955, finalmente, parece atisbarse la posibilidad de terminar con la escritura. Leemos en la carta de Pettoruti: “mi querido Julio! Por fin llegaron tus noticias! Comprendo perfectamente como estarás de atareado; pero por fin! También terminarás con ese libro que hace rato te tiene preocupado, o absorbido.”³⁶⁰. El cotejo de las cartas de Pettoruti con la producción bibliográfica de Payró durante esos mismos años permite conectar el libro que en estas cartas entrevemos como una realidad embrionaria, un libro que se encuentra todavía *in statu nascendi*, con la *Historia gráfica del arte universal* que nos interesa.

El carácter lacónico y fragmentario de los indicios que permite recolectar el epistolario no impide que podamos estudiar a través de ellos las representaciones que Payró se formaba

³⁵⁶ Asociación de Arte Nuevo, “Actualidad argentina”, *Arte Nuevo. Boletín de la Asociación Arte Nuevo*, núm. 2., 1956, p. 14.

³⁵⁷ “Estimado Payró: Aunque es muy incómodo recibir cuadros que uno no ha elegido tengo la esperanza que mi boceto no le disguste y que le recuerde nuestra aventura editorial”. Cf. Carta de Horacio Butler a Julio Payró del 12 de octubre de 1954. The Getty Research Institute, Research Library, Julio Payró Letters Received, caja 1, carpeta 3.

³⁵⁸ Carta de Emilio Pettoruti a Julio E. Payró del 12 de diciembre de 1954. The Getty Research Institute, Research Library, Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró, caja 1, carpeta 6, 30v.

³⁵⁹ Carta de Emilio Pettoruti a Julio E. Payró del 11 de febrero de 1955. The Getty Research Institute, Research Library, Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró, caja 1, carpeta 7, 33.

³⁶⁰ Carta de Emilio Pettoruti a Julio E. Payró del 5 de abril de 1955. The Getty Research Institute, Research Library, Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró, caja 1, carpeta 7, 35a.

acerca de la escritura durante el proceso de elaboración de su libro, refractadas ciertamente por el vehemente estilo de escritura que Pettoruti acostumbraba a usar en su epistolografía. La escritura de la *Historia gráfica* aparece vinculada a una inversión desmedida de tiempo que mantiene al escribiente en la soledad del proyecto y que lo aparta de la sociabilidad mundana. Los poderes del libro interminable irrumpen con un signo negativo. El efecto que tienen sobre el cuerpo que escribe es en cierto punto desintegrador. La búsqueda de información en bibliotecas y museos, para la que Payró se apoyaba en su amistad con Pettoruti y con María Rosa González, entre otros colaboradores en los que delegaba tareas, sugiere una cierta imagen de la escritura como un trabajo infinito: una suerte de *exceso* marcado por la percepción de la distancia como un problema y cifrado en la búsqueda inagotable de información. Esta escritura, que aparece reducida a una pura cantidad, nos hace pensar en algunas de las reflexiones de Maurice Blanchot sobre el espacio literario donde la escritura es definida como *lo incesante*. La imagen que las cartas nos permiten formar sobre la experiencia de escribir una historia del arte universal es la de algo imposible de ser terminado³⁶¹.

Alcanzar la medida del *Apolo* (o escribir vigilado por la tradición)

El *Apolo* de Salomon Reinach había venido a marcar el nacimiento de una fórmula editorial: el *compendio* de historia del arte universal. Ciertamente, las formas breves que aspiraban a reunir lo disperso y a comprimirlo en el cuerpo de un libro observaban una tradición que ya había dado a las bibliotecas de la disciplina obras de características análogas a la de Reinach. Solamente uno había articulado la tarea con una extensión y un programa gráfico que podía proyectar sobre el conjunto del libro el campo de efectos de sentido que conseguiría modelar el *Apolo*. Nos referimos al *Précis d'Histoire del Art* de Charles Bayet³⁶². Si su fecha de aparición es anterior al *Apolo*, su adscripción al género sería un evento posterior, dado que los géneros emergen cuando hay un corpus. Al observar los procesos de circulación editorial, el *Apolo* parece llenar el lugar ocupado hasta entonces por el *Précis* de Bayet y a producir, en el mismo movimiento, el contexto discursivo que permitía leer a este último libro como su *antecesor*. El libro de Reinach convertía al de Bayet en origen de una tradición en la que venía a suplantarlo.

El reconocimiento de ese relevo era una operación que ciertas comunidades de lectores en América Latina estaban en condiciones de realizar. Así, en México, los editores de la tercera

³⁶¹ Maurice Blanchot, *El espacio literario* (trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis), Madrid, Editora Nacional, 2002.

³⁶² Bayet, *op. cit.*

edición castellana del *Précis* de Bayet, presentada ahora con el título de *Historia General del Arte*, consideraban necesario, en 1947, abrir el prólogo de ese libro invocando los poderes del *Apolo*: “Hasta la segunda década del presente siglo, quien deseaba hacer un curso breve de historia de las artes plásticas, ya fuese en la academia o como diletante, encontraba en el *Apolo* de Salomon Reinach una guía insustituible”³⁶³. A pesar de los años transcurridos, el *Apolo* persistía como modelo de práctica intelectual. En 1953 German Bazin se veía compelido a inscribir esta *captatio benevolentiae* en el umbral de su *Historia del arte*, traducida al castellano en 1956:

Todo aquel que pretenda escribir un compendio de Historia del arte correrá el riesgo de medirse con un precedente ilustre: el *Apolo* de Salomon Reinach, donde varias generaciones han buscado una iniciación. Puede que yo me haya equivocado al no resistirme con mayor firmeza a la amistosa insistencia persuasiva de Ediciones Garamond, que me empujaba a emprender la compilación de ese balance de Historia del Arte³⁶⁴.

Julio Eduardo Ladislao Payró había nacido dos años antes que Bazin. Como él, había completado sus estudios en un país de lengua francófona durante el primer lustro de los años 20. Estas condiciones comunes ubicarían su proyecto de escritura en el espacio tensional que dejaba abierto una herencia compartida. Al igual que para Bazin, escribir un compendio de Historia del Arte significaba para Payró medirse con Reinach:

Gran admiración suscita en mi *Apolo*, de Salomón [sic] Reinach, libro que sesenta años atrás me inició en la Historia del Arte. Reinach realizó, a mi entender, una verdadera hazaña intelectual al sintetizar en veinticinco lecciones, claras y sencillas, lo acontecido en el campo artístico desde la prehistoria hasta sus días. (...). Escribir una Historia del Arte destinada a los iniciados, y por lo tanto de fundamento y contenido esencialmente erudito, es sin duda una tarea noble y elevada. Reinach tuvo otro propósito, que fue el de redactarla para los no iniciados; y triunfó ampliamente en su empresa.

Salomon Reinach comenzaba su *Apolo* legitimando el interés de su obra por haber tenido un origen en la oralidad: las lecciones eran dadas a la imprenta con las credenciales de calidad que significaba su paso previo por la palabra oral. Desde luego, el hecho de que el auditorio que había aprobado la emisión oral de ese discurso haya sido nada menos que el de la *École du Louvre* tenía un peso específico en esa maniobra de legitimación. Pero si pensamos en la impronta cultural del fonocentrismo debemos reconocer que también pesaba, de una forma

³⁶³ Ediciones Fuente Cultural, “De los editores”, en Charles Bayet, *Historia general del arte: de la Prehistoria al surrealismo*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1947, pp.5-6; aquí, p. 5.

³⁶⁴ Germain Bazin, *Historia del arte: de la Prehistoria a nuestros días* (trad. Jorge Benet Aurrel), Barcelona, Omega, 1956, p. 79.

más fundamental, el hecho de que en el origen haya habido un *auditorio*: que la imagen del texto impreso, organizado en lecciones, pudiera constituirse de forma verosímil como la transposición de un texto oral. En el caso de Payró, la ruptura del silencio que significa el comienzo de todo texto se presentaba de manera distinta: no porque su trayecto como docente no haya jugado un papel para nada despreciable en la génesis del libro, sino porque la relación que la novedad del libro establecía con un género de divulgación que ya tenía su tradición en las bibliotecas volvía imposible el tópico que consiste en hacer descansar la autoridad de lo escrito en la fuente primigenia de la oralidad. El de Payró era un libro que salía de otros libros.

La reedición: *Historia ilustrada del arte universal*

En 1970, la editorial Lectum, domiciliada en la ciudad de Buenos Aires, encara una reedición de la *Historia gráfica del arte universal* con el título de *Historia ilustrada del arte universal*. El hecho puede ser relacionado con un evento que tiene lugar ese mismo año en el campo editorial: la quiebra de Códex. La cesión de los derechos de edición de la obra de Julio Payró a favor de Lectum Editores Argentina es publicada en el *Boletín Oficial* unos años más tarde, en 1974³⁶⁵.

Lo más llamativo de esta obra, publicada ahora en siete tomos con vistosas sobrecubiertas, no es la presentación material exterior sino la nueva diagramación de las páginas. Las fotografías que habían sido empleadas para la HGDAU son reutilizadas en nuevos lugares. En algunos casos son retocadas y en otros, destacadas con la sobreimpresión de un rectángulo de color plano, utilizado para identificar el capítulo y en consecuencia para brindar una orientación al lector acerca del lugar de la obra en el que se encuentra. Con el uso de colores distintivos, la diagramación de la *Historia ilustrada del arte universal* marca de manera enfática la división en capítulos y los convierte en el dispositivo principal en la organización del espacio gráfico de la obra. En la edición de Códex la importancia de la división en capítulos se encontraba relativizada por la bipartición del libro entre secciones de texto y de imagen, que constituía la principal división material de la obra. El capítulo, dispositivo milenar que permitió comparar la estructura del libro con los recintos de un edificio, refuerza la organización de un espacio construido, produce sentido de localidad y de secuencia en la experiencia de lectura³⁶⁶. La inclusión *en texto* de las imágenes que antes aparecían en cuadernillos separados del escrito es una transformación estructural en el diseño que apunta en la misma dirección. Si

³⁶⁵ *Boletín Oficial de la República Argentina*, segunda sección, 18 de septiembre de 1974, p. 5.

³⁶⁶ Sobre la dimensión espacial en la experiencia del libro, cf. Eliseo Verón, *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa, 1999.

la estructura de colocación de los materiales en la edición de Códex solicitaba al lector un movimiento constante entre las páginas de texto y las que contenían abigarradas las reproducciones de las obras; en la de Lectum, imágenes y textos, entrelazados para componer la unidad del capítulo, configuran una unidad de lectura. El movimiento principal no consiste ahora en ir del texto a la imagen, sino en pasar de un capítulo a otro, replicando en un nivel de integración superior el movimiento secuencial que se hace al pasar de una página a otra.

Más allá de las nuevas estrategias de diseño, una transformación estructural en términos informativos, y de un capítulo adicional que estuvo dedicado al arte más reciente, no hay cambios significativos en el contenido: la compulsión entre los textos de las dos ediciones apenas permite advertir algunas transformaciones menores³⁶⁷ y el diseño de las páginas, con su fórmula totalmente novedosa, respeta sin embargo la puesta en texto del escrito publicado por Códex: la tipografía y la *mise en colonne* son todavía las de la edición original. Frente al impacto visual de los cambios en el diseño gráfico esa operación de reciclaje pasa fácilmente desapercibida.

Establecida en Buenos Aires, la editorial Lectum publicó libros de consulta. El catálogo incorporó obras publicadas originalmente a mediados de siglo, que fueron recuperadas en ediciones más vistosas, favorecidas por las nuevas tecnologías de impresión. El *Esquema de la Historia Universal* de Herbert George Wells, una obra emblemática en el catálogo de Lectum, era por ejemplo el resultado de la misma práctica editorial de la que había surgido la HGDAU: consistía en la edición remozada de un título de consulta aparecido a mediados de siglo³⁶⁸.

El libro de Payró también puede ser comparado con otros títulos de Códex por el modo de presencia que tiene en el libro el espacio de la *academia*. El *LECTUM Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado para América Latina* –tal como lo denominan sus editores en el proemio– presenta en la página impar de la hoja anterior a la portada una foto del académico Roberto Giusti “Profesor honorario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro de número de la Academia Argentina de Letras y de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires”. La Historia ilustrada de Payró usaba la misma operación: consignaba la pertenencia de este último a la Academia Nacional de Bellas Artes.

³⁶⁷ De la compulsión entre el texto del tomo I de la HGDAU y el tomo I de la HIDAU surgen las siguientes diferencias: se sustituye una palabra en la primera página del primer capítulo –“ya” (HGDAU, p. 9) por “aún” (HIDAU, p. 4), se suprime una nota al pie que hacía referencia a la Enciclopedia de Códex en el capítulo referido al arte antiguo del cercano oriente, se suprime el final de la oración “fundo una dinastía que duró 181 años” (HGDAU, TI, p. 38) –la oración es cortada en dinastía–. Las operaciones de reescritura, tanto sustituciones como supresiones, tienen en común el hecho de que no afectan la caja de texto de la edición de Códex. La hipótesis más plausible es que se corrigieron los errores flagrantes en la medida en que la modificación no afectaba la *mise en texte*.

³⁶⁸ Anaconda comenzó a publicar los tomos de este Esquema en 1948. El tercero apareció en 1952.

La cantidad de marcas dejadas por las academias nacionales en el espacio de los libros publicados por Lectum es algo notable, aunque es preciso señalar que se trataba de un rasgo frecuente en los años setenta. En este caso, el que comentamos es solo uno de los paratextos iniciales: al igual que en la Historia, en este diccionario se multiplican los umbrales que ponen en escena la solemnidad de un comienzo y que por otro lado hacen visible los múltiples emplazamientos sociodiscursivos en los que se inscribe el libro.³⁶⁹

Hay otro dispositivo editorial que interviene en la circulación de los textos y que merece ser destacado. En el diccionario enciclopédico de Lectum, la entrada correspondiente a “Payró, Julio” menciona la publicación de la *Historia ilustrada del arte universal* dada a las prensas por la misma casa editorial. De la vasta obra de Payró —una obra con la extensión suficiente como para haber merecido la publicación de una bibliografía—,³⁷⁰ el único libro que se menciona es el que fue publicado por la misma casa editora. Al igual que el uso exclusivo de la nota al pie para citar otros títulos publicados por la misma editorial —un recurso que está presente en DPOA y en HDAP— la voz “Payró” del diccionario se limita a reenviar al lector de un título a otro de la misma editorial. El espacio que ofrece la voz de diccionario es usado por el sello para el despliegue atípico de un método publicitario.

Si la fórmula de encabezamiento utilizada para la *Historia gráfica del arte universal* puede ser vinculada con la literatura francófona, la *historia ilustrada del arte universal* no parece, en cambio, ser la traducción de ninguna *histoire illustré de l'art* sino de una *pictorial history of art*. En efecto, la primera historia presentada como “historia ilustrada del arte” en la bibliografía castellana aparece cuatro años antes que el libro de Lectum. Se trata de la *Historia ilustrada del arte occidental* de E.O. Christensen, título con el que fue traducido, en 1966, su obra *A Pictorial History of Western Art*. En la sección que sigue nos aproximaremos a la importancia que esta bibliografía tuvo para un libro publicado al año subsiguiente en Argentina.

³⁶⁹ A continuación de la portada, un proemio “A los lectores de América Latina” de dos páginas, firmado por Lectum Editores Argentina S.A; en otra página, una foto del Congreso de Academias de la Lengua Española llevado a cabo en Buenos Aires en noviembre de 1964. La tercera edición actualizada del diccionario, publicada en 1969 —es decir el año anterior a la fecha de publicación de la Historia de Payró— estuvo dedicada a través de un prólogo y un retrato fotográfico a la memoria de Don Ramón Menéndez Pidal. Ambos elementos fueron incluidos en la edición consultada, de 1979.

³⁷⁰ Catalina E. Lago, *Contribución a la bibliografía de Julio E. Payró*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1973.

4.4. El nimbo de la vanguardia y la maquinaria de Atlántida. Córdoba Iturburu y las escrituras de *De la Prehistoria al “Op-Art”*

¿Cómo podrían hallarse todas las intensidades que confluyeron para que se logre escribir el más breve de los textos?

Esther Díaz, “Para leer *Rizoma*”

En 1967, la editorial Atlántida imprime en sus propios talleres 7.000 ejemplares de un libro que lleva como título *De la Prehistoria al “Op-Art”: esquema de la pintura occidental*. Compuesto por 84 páginas encuadernadas en rústica y firmado por Cayetano Córdoba Iturburu, el *Esquema* constituye el tomo número 24 de la Enciclopedia Ilustrada Atlántida³⁷¹.

En este caso, el hecho de que la obra haya sido *firmada* por el autor no es un dato menor. En 1941, cuando la editorial le había encargado a Cayetano Córdoba Iturburu un libro de divulgación sobre la cultura azteca, este había preferido encubrir su identidad bajo un seudónimo. La operación solamente sería revelada en la segunda edición de *La civilización azteca*, aparecida tres años después³⁷². A comienzos de los años cuarenta, Córdoba Iturburu dudaba sobre la conveniencia de identificar su *nombre de autor* con un texto de divulgación. Su identidad pública como autor estaba reservada entonces a la figura del poeta y adicionalmente, a la de crítico de arte, surgida como una prolongación de los fueros que otorgaba la primera identidad³⁷³. En lo que respecta a su experiencia como cronista político, por entonces empezaba a quedar en el pasado. Para finales de los sesenta, las transformaciones en su estrategia identitaria eran visibles en la sensible ampliación del segmento de obra que admitía su nombre como nombre de autor. El espacio de la obra autorizado incorporaba cada vez más a la escritura de vulgarización.

³⁷¹ Los datos de la tirada fueron proporcionados por el Registro Nacional del Derecho de Autor, Informe N°5356684 de fecha 07/08/2018.

³⁷² Cayetano Córdoba Iturburu, *La civilización azteca*, Buenos Aires, Atlántida, 1944. El seudónimo empleado en la primera edición fue Fernando Córdoba. Según explicó en la edición de 1944, fue un homenaje a su hijo.

³⁷³ El caso de Córdoba Iturburu ilustra de una forma casi antonomástica la representación que conecta la práctica de la poesía con la autoridad para el ejercicio de la crítica de arte, una constante que atraviesa toda la historia de la escritura sobre arte. Hasta finales del siglo XX la creencia social que atribuye al poeta el don *natural* para nombrar lo que sucede en una obra de arte mantiene una plena vigencia en Argentina. Uno de los obituarios publicados tras el fallecimiento del escritor da perfecta cuenta de este punto. La nota comenzaba del siguiente modo: “Son varias y coincidentes las opiniones de los más estudiosos escritores, convirtiendo la referencia en algo así como una exigencia y un axioma, de que una condición indispensable para ejercer la crítica de arte es la de ser, a la vez, poeta” Cf. Sin firma. “Falleció el crítico de arte Córdoba Iturburu”, *Clarín*, Buenos Aires, 26 de abril de 1977, p. 16. Hemos desarrollado este problema en la ponencia “Las ilustraciones de Mane Bernardo para las Soledades de Ángel Osvaldo Nessi” y en el libro *Los poetas como críticos de arte. Estudios de historia cultural* (en preparación).

No obstante, el opúsculo no deja de ocupar un lugar marginal en el corpus del autor: no tiene el prestigio de una intervención polémica sobre el arte o la política de su tiempo ni tampoco el de un aporte original al conocimiento del pasado. La reproducción a color de la *Pensierosa* de Emilio Pettoruti (colocada junto a una *Improvisación* de Kandinsky)³⁷⁴ acaso sea la única ventana por la que se cuele tímidamente un resto de la épica que Córdova Iturburu había construido alrededor de su propia figura y de su participación en lo que denominó la “Revolución Martinfierrista”. Sin embargo, toda aquella gesta de la vanguardia argentina queda en un plano muy secundario frente a los alcances panorámicos que le da a la publicación. Antes que en su trayectoria como poeta o como crítico de arte –las dos figuras con las que elegía presentarse en solapas y diccionarios biográficos desde finales de los 40– la obra se inscribe en una identidad menos comentada pero de la cual, a pesar de todo y con el curso de los años, aprendió a no renegar. *De la Prehistoria* no es tanto el resultado de su trabajo como crítico de arte como de las competencias escriturales adquiridas en su calidad de polígrafo divulgador, los saberes de un sujeto de escritura producido por las transformaciones en la industria cultural. No fue el modernismo estético sino la modernización de la cultura escrita la escuela en la que el poeta de antaño había adquirido la habilidad de escribir con celeridad sobre los temas más diversos³⁷⁵.

³⁷⁴ Nos referimos a *La señorita del vestido lila* (1920), bautizada *Pensierosa* por el crítico Alfredo Chiabra Acosta –alias “Atalaya”– después de la muestra de Pettoruti en Witcomb en 1924. En 1926, la pintura es reproducida en una nota de Alberto Prebisch (Alberto Prebisch, “Marinetti en los ‘Amigos del Arte’”, *Martin Fierro*, 3, 30-31, Buenos Aires, 8 de julio de 1926, p. 221). En 1958 el óleo es reproducido en la cubierta del manual de Córdova Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*, publicado por Atlántida. Para ese entonces el cuadro ya es propiedad del crítico. Un año después de reproducir la obra nuevamente, esta vez en *De la Prehistoria al “Op-Art”*, Córdova Iturburu vende la pieza al coleccionista Mauricio Kohan “por una suma muy alta”, según lo que le comenta Pettoruti a Julio Payró. Cf. Carta de Emilio Pettoruti a Julio Payró del 10 de septiembre de 1968. The Getty Research Institute, Research Library, Julio Payró letters received, caja 2, carpeta 8. En la segunda edición de *De la Prehistoria* ya aparece mencionada la nueva ubicación de la pieza. Allí se encuentra todavía en 1978, cuando se publica *80 años de la pintura argentina*, libro póstumo de Córdova Iturburu en el que la obra es incorporada una vez más al diseño de la cubierta.

³⁷⁵ En la ponencia “Itinerarios poéticos de Córdova Iturburu. Cultura escrita, anacronismo y política a través de *El viento en la bandera* (1945)”, que presentamos junto a Camila Medail en el año 2018, realizamos una lectura crítico-genética de la producción lírica de Córdova Iturburu que nos permitió formular algunas hipótesis sobre la relación entre sus procesos de escritura y una determinada experiencia del tiempo. A partir de los años cuarenta, la percepción subjetiva del tiempo-para-escribir-literatura aparece para Córdova Iturburu con intensidad creciente como un bien escaso. Sujeto a las demandas de editoriales, redacciones y galerías de arte, la escritura de poemas que en los años veinte soñaba constituir en su ámbito de desempeño exclusivo –para lo cual se apuntalaba en un discurso sobre la profesionalización literaria– se transforma en una práctica de los intervalos, en el tiempo robado a la voracidad de los cotidianos encargos. Para el periodista el tiempo de escribir poesía se había vuelto el de una actividad marginal a la vez que sagrada, el resto de vida contemplativa que conseguía sustraer a los reclamos apremiantes de la *vita activa*. En aquella oportunidad concluimos que la perspectiva más productiva para abordar a Córdova Iturburu era pensarlo menos como un autor abanderado de un programa estético modernista que como un sujeto expuesto a la experiencia de la modernidad, marcada en general por la modernización de la cultura escrita y en particular por la profesionalización del periodismo. Para ampliar sobre este punto, ver Medail, Camila y Pedroni, Juan Cruz, “Itinerarios poéticos de Córdova Iturburu. Cultura escrita, anacronismo y política a través de *El viento en la bandera* (1945)”, en María Agustina Bertone y María Amelia García (comps.), *Actas de las VI*

Nos referimos al periodismo, pero también a la literatura de divulgación: un opúsculo sobre Sócrates; un brevísimo tratado sobre la cultura azteca que resumía otra obra, foránea y voluminosa, e incluso un diccionario consagrado a facilitar la lectura de los periódicos³⁷⁶. Fue por su trabajo en esta línea que Córdova Iturburu dio lugar a una vasta producción bibliográfica que, si tomamos en cuenta solamente el orden de los libros, representa un volumen sensiblemente mayor a lo que produjo como poeta y como crítico de arte. Tal como sucedió en otros momentos en la historia de la cultura impresa, el surgimiento de empresas editoriales con un perfil distintivo durante el siglo XX tuvo la agencia suficiente no solo para modelar el perfil de ciertas trayectorias de escritores sino también para producir nuevas categorías de trabajadores de la cultura escrita. Engrosada por poetas, la categoría de los polígrafos y los divulgadores especializados en arte es una de esas nuevas identidades socioprofesionales producidas por la industria editorial.

De la Prehistoria al "Op-Art" puede ser caracterizado entonces como un libro con una ubicación inestable en el corpus de escritos de C.I. Si por un lado trata parcialmente de aquellos temas en los que basaba sus credenciales como crítico de arte, el emplazamiento material lo aproxima más a *Billiken* que a la revista *Martín Fierro* evocada constantemente en sus escritos³⁷⁷. Este problema de inscripción puede explicar la desatención hacia el opúsculo en los pocos estudios dedicados al autor. También lo explican sus condiciones institucionales de conservación: objeto impreso menor, es imposible encontrarlo en los catálogos de las principales bibliotecas públicas del país. DPAO es poco más que un *ephemeron* pero definitivamente no es una revista.

El fondo Córdova Iturburu conservado en el CeDInCI guarda un enorme potencial para conocer no sólo aquello que el crítico no publicó sino también la manera en la que se enfrentaba a sus proyectos de escritura: sus momentos de acopio de material, sus puntos de hesitación y de certidumbre, el trabajo por etapas y los procedimientos de consulta, organización y registro de la información. Durante la exploración de este archivo, pudimos establecer que una serie de

Jornadas Internacionales y IX Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2019, pp. 566-583. Consultado en <<http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/actas/jinhap2018.pdf>>.

³⁷⁶ Cayetano Córdova Iturburu, *Vida y doctrina de Sócrates*, Buenos Aires, Atlántida, 1940; Cayetano Córdova Iturburu, *Diccionario de la actualidad*, Buenos Aires, Atlántida, 1943.

³⁷⁷ La colección "Enciclopedia ilustrada Atlántida" comienza a publicarse en 1959 como "Enciclopedia ilustrada Billiken", nombre que conserva hasta el séptimo tomo aparecido en 1960. En este año modifica su denominación, conservando los rasgos gráficos y editoriales así como la correlación en la numeración de los tomos. A partir del tomo 12 (1961) el diseño de cubierta se modifica eligiéndose para esta una retórica visual más enfática. Diez años más tarde –en 1971– el diseño de la colección sufre un último cambio cuando sus libros comienzan a ser publicados en cartóné.

documentos guardados en la carpeta número 1 de la serie “Apuntes manuscritos sobre arte” que permanecían en el catálogo sin fecha ni precisiones sobre su circunstancia de producción, correspondían a los borradores y las anotaciones pre-redaccionales del libro que nos ocupa³⁷⁸. [Fig. 11].

La conformación de un archivo de génesis para estas publicaciones nos permite detectar los tránsitos que se producen en el proceso de escritura y de puesta en libro de cada uno de estos objetos singulares. En el caso de algunos libros, como *De la Prehistoria al “Op-Art”*, incluidos en espacios editoriales extra-disciplinares y vinculados en su historia textual con prácticas y objetos heterogéneos. La biografía del objeto impreso se vuelve una estrategia metodológica significativa. Se trata entonces de reconocer en la historia del texto las relaciones con la historia del arte como práctica discursiva pero también con un universo eminentemente extra-textual.

Génesis de escritura

Un esquema de la pintura occidental no es lo mismo que una historia del arte universal; sin embargo, desde la retórica elegida para el título³⁷⁹ hasta la fórmula iconográfica empleada en el diseño de cubierta, el libro de Córdova Iturburu aparece asimilado a esa tradición. Su libro se conecta con las anteriores realizaciones del género en Argentina de distintas formas. Por un lado, la *Historia Gráfica* de Payró es la principal fuente en la que abrevó Córdova Iturburu para escribir su librito. Por el otro, en esa dinámica de promesas incumplidas que caracteriza la evolución del género, las historias de Romero Brest y Frieboes anticipan un plan de obra que no llegan a cumplir y que el libro de C.I. de algún modo consigue llevar a su cumplimiento³⁸⁰.

Desde una perspectiva genética, nos interesa indagar en las lecturas realizadas por Córdova Iturburu para escribir este esquema. En este sentido, el libro no es muy transparente: el único texto que aparece referenciado con todos los datos de edición en una nota al pie de la página es su propio manual *Cómo ver un cuadro* que había sido publicado con la casa Atlántida.

³⁷⁸ CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Apuntes manuscritos sobre arte. Carpeta 1, Doc. N°448 a 462.

³⁷⁹ Tener en cuenta, por ejemplo, la edición que se hace en México de la historia del arte de Charles Bayet, a la que se agrega como subtítulo *De la Prehistoria al surrealismo* o la *Historia del arte* de Germain Bazin, subtitulada *De la Prehistoria a nuestros días* y que publica la editorial Omega en 1956.

³⁸⁰ El tomo quinto concebido en el programa original de la Historia de Romero Brest, sobre las artes plásticas contemporáneas, no llegará a publicarse. Por su parte, la Historia popular de Frieboes declara en la solapa un estudio sobre los nuevos descubrimientos de la Prehistoria del arte, que no se verifica en el cuerpo del libro.

En este punto, el texto evidenciaba una práctica corriente en los textos de divulgación a mediados de siglo, en los que la nota al pie no era usada con propósitos eruditos sino como recurso publicitario, para promocionar otros libros publicados por la misma editorial³⁸¹.

Sin embargo, los manuscritos preparatorios nos ponen frente a una imagen diferente, constituida por una densa trama de intertextualidad. En papeles abrochados, una serie de pasajes seguidos por la indicación del nombre “Payró” entre paréntesis y por un número de página se corresponden con la paginación de la *Historia gráfica del arte universal* de 1956³⁸². En el libro, esos pasajes del manuscrito están oscurecidos por una trabajada paráfrasis que impide reconocer el hipotexto en el que se basa el texto publicado. La otra referencia, citada en los manuscritos y ausente en el texto édito, es una obra titulada *The History of Western Art*³⁸³. Córdova toma esta referencia especialmente para el arte bizantino y para aquello que llama los “Cristianos primitivos”. El procedimiento empleado en este caso consiste en la traducción de pasajes del libro, de los cuales encontramos en *De la prehistoria* una serie de paráfrasis en las que se sustituyen palabras y se interpolan aclaraciones. Resulta significativo el cambio lingüístico en la bibliografía de referencia: en una conferencia sobre *Martin Fierro*, el mismo Córdova Iturburu reconocerá que en la década del 20 sólo podía leer en español y en francés³⁸⁴; sin embargo, en 1967, el escritor decidió llevar adelante una traducción del inglés para un tema del que disponía abundantísimas fuentes en otros idiomas. Una breve inspección al libro-fuente nos muestra características que lo alejan de lo hecho por Atlántida: especialmente, un registro de catálogo razonado, ritmado por la sucesión de las descripciones de obras individuales, algo que falta por completo en *De la Prehistoria*. Por último, encontramos en las anotaciones preparatorias referencias entre paréntesis a “Estarico”, seguidas de una indicación de página. La compulsión de los textos nos permitió establecer que las anotaciones proceden del libro *La pintura en Italia*, editado por la casa Futuro dentro de la colección El hilo de Ariadna, dirigida por Julio Payró. Córdova copia *in extenso* una cita que Leonardo Estarico hace del crítico Ugo Ojetti³⁸⁵. Tanto la procedencia de este fragmento como su inclusión en las hojas abrochadas

³⁸¹ En los cuatro tomos y 1732 páginas de la *Historia de las artes plásticas* de Jorge Romero Brest, la única referencia a un libro consignado la editorial y el año de edición es la que se hace de los *Quince discursos* de Joshua Reynolds, de los cuales se consigna que los publicó Poseidón en 1943. Cf. Jorge Romero Brest, *Historia de las artes plásticas: tomo II. La pintura*, Buenos Aires, Poseidón, 1945, p. 181.

³⁸² CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Apuntes manuscritos sobre arte. Carpeta 1, Doc. N°45, f. 1r.

³⁸³ Erwin O. Christensen, *The History of Western Art*, New York–Toronto, The New American Library, 1959

³⁸⁴ Cayetano Córdova Iturburu, *El movimiento martinfierrista*, Buenos Aires, Olivetti, 1967, p. 7. Sobre la influencia de los modelos franceses en la historiografía y la crítica del arte en Argentina, cf. Gustavino, *op. cit.*

³⁸⁵ CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Apuntes manuscritos sobre arte. Carpeta 1, Doc. N°458 “Pintura italiana”, f. 6.

– que Córdoba Iturburu citaba en sus papeles privados con el término “Apuntes”– resultan elocuentes sobre una cierta economía de lo escrito.

En el dorso de una hoja de sus apuntes vemos un indicio revelador sobre su forma de trabajo. Se trata de una cuenta que muestra la forma en la cual el crítico calculó la cantidad de años que vivió Tiziano: el procedimiento consistió en restar el año de su nacimiento al de su defunción³⁸⁶. La longevidad de Tiziano es un lugar común en el discurso de la historia del arte. Desde su inscripción en las *Vite* vasarianas contribuyó a la mitología personal del pintor veneciano³⁸⁷. Se trata de un tópico insistente: en un libro de la Biblioteca Billiken sobre los grandes pintores todavía se incluía un capítulo con el título “La vejez de Tiziano”³⁸⁸. El indicio no sólo nos informa sobre la manera en la que obtenía los datos que aparecerían en el libro, sino también acerca de su preferencia por la elocuencia retórica antes que sobre la fiabilidad de la información.

La aparición de ese dato en *De la Prehistoria* se conecta con la de otros *loci communes* de la historiografía del arte que tuvieron una sobrevida en la literatura de divulgación del siglo XX, como la escena de las uvas pintadas por Zeuxis y picoteadas por los pájaros, un relato que se remonta a la *Historia natural* de Plinio y que Córdoba Iturburu vuelve a convocar.

Algunas marcas terminológicas ponen en evidencia la mayor familiaridad de Córdoba Iturburu con las prácticas de escritura crítica antes que con las reglas de la historiografía: el recurso a un léxico pertinente para un cuadro de caballete para describir otras técnicas históricas pone de relieve esta inercia a lo largo de todo el libro.³⁸⁹

Del mismo modo, el escenario de discusión y el itinerario de Córdoba Iturburu como crítico de arte moderno se proyecta en más de una oportunidad sobre otros dominios de la

³⁸⁶ CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdoba Iturburu, Apuntes manuscritos sobre arte. Carpeta 1, Doc. N°455 “Renacimiento”, f. 17v.

³⁸⁷ La longevidad de Tiziano Vecelli contribuyó a su popularidad ya en el siglo XVII, cf. María H. Loh, *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2007, p. 77. En este punto intervino de manera decisiva la biografía del pintor veneciano que escribió Giorgio Vasari en sus *Vite*. Desde fecha temprana, el asunto despertó la perplejidad de los lectores. En su ejemplar de esta obra, el Greco corrigió la fecha de nacimiento de Tiziano con una marginalia y criticó la falta de consistencia de la cronología expuesta por Vasari. Cf. Xavier de Salas, “Las notas del Greco a la ‘Vida de Tiziano’, de Vasari”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo 3, Madrid, 1982, pp. 78-83. En la *Historia gráfica* de Payró también se reserva una línea a este asunto: “Según documentos recientemente descubiertos, parece que Tiziano vivió ciento tres años”. Payró, J., *HGDAU*, T.II, p. 35.

³⁸⁸ Celso Cruz, *Los grandes pintores*, Buenos Aires, Atlántida, 1940, p. 44

³⁸⁹ Entre ellas la expresión *paleta* –de carácter metonímico y en este caso, metafórico– para hacer referencia a los colores empleados.

historia. Así sucede cuando sostiene que el arte de Creta no copia a la naturaleza “con sometido servilismo”³⁹⁰, una expresión en la que el tópico vanguardista del *non serviam* –la mimesis entendida como naturalismo *servil*– se juzgó apropiada para caracterizar una producción de la Antigüedad. A pesar de estas inercias, están ausentes en el libro de C.I. otras figuras del discurso didáctico que sí estaban presentes en los textos que el autor tomaba como referencia. En la *Historia gráfica*, Julio Payró abundaba en comparaciones entre el arte moderno y el de otras épocas, como entre las venus paleolíticas y las esculturas de Archipenko.³⁹¹ En algunos casos, la escasa extensión se traduce en la preferencia por enumeraciones en la que se consignan listas de nombres o de lugares y que recuerdan esa modalidad que de manera peyorativa pudo ser llamada “crítica de inventario”³⁹², pero desplazada desde el arte moderno al Románico o al Paleolítico. La historia del arte admite ser pensada como una ciencia tanto como un género de la escritura literaria. En el contexto de incipiente profesionalización de la escritura sobre arte en Argentina vemos en este texto una tensión entre la posibilidad de precisión informativa que ofrece la bibliografía especializada y la insistencia de verosímiles literarios de una historia más regida por la máxima del *delectare et prodesse* que por los aportes de la moderna ciencia del arte. En la versión editada del texto podemos observar una serie de ampliaciones con respecto a los borradores, que refuerzan el tono didáctico de la publicación. Es el caso de los epítetos –por ejemplo, la transformación de “Heródoto” en “el historiador viajero”– que no están presentes en el documento preparatorio³⁹³.

A medida que el tiempo relatado por el crítico se aproxima al presente de la escritura la presión crece. Con esa proximidad se dilata lo que Roland Barthes llamaba el *tiempo-papel*³⁹⁴. Los milenios de la Prehistoria y las décadas del surrealismo son tratados en la misma cantidad

³⁹⁰ Cayetano Córdova Iturburu, *De la Prehistoria al “Op-Art”*, Buenos Aires, Atlántida, 1973, p. 14. Payró también incurre en una expresión parecida, pero aplicada a las influencias entre pueblos antiguos; así, escribe que los persas “no copiaron servilmente” a sus antecesores. Cf. *HGDAU: T.2.*, p. 162.

³⁹¹ J. Payró, *HGDAU: T.I.*, p. 12.

³⁹² Fermín Fèvre, “La crítica” en Damián Bayón (rel.), *América latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974, pp. 45-71.

³⁹³ CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Apuntes manuscritos sobre arte. Carpeta 1, Doc. N°448 “Los etruscos”, f. 1r.

³⁹⁴ Roland Barthes, “El discurso de la historia” (trad. Ana María Nethol), en *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, CEAL, 1971, pp. 9-28. En este ensayo clásico, Barthes distingue en el discurso de la historia dos duraciones históricas: el tiempo-papel o tiempo de la historia como *historia rerum gestarum* del tiempo que corresponde a los eventos históricos mismos, es decir, el tiempo de la historia como *res gestae*. Jacques Rancière ofrece una visión complementaria de este problema en *Los nombres de la historia*. La aceleración de la velocidad en la *res gestae* – el pasaje desde una inmovilidad de las estructuras a una incidencia creciente del cambio histórico en las mismas – es parte de la “teología espontánea de la modernidad”. Cf. Jacques Rancière, *Los nombres de la historia: una poética del saber*, Buenos Aires, Nueva visión, 1993, p. 100. La ralentización de la *historia rerum gestarum* (que también aparece en Barthes como *tiempo-papel*) podría ser pensada como la contrapartida necesaria de esta aceleración en las cosas.

de páginas. El relato visual del libro, desarrollado en imágenes en texto ordenadas cronológicamente, también acusa los efectos de esta aceleración: el capítulo sobre el paleolítico tiene junto al texto un mural egipcio y el del gótico, una pintura de N. Poussin. Las imágenes van más rápido que el texto. A partir del Barroco, los fotograbados que acompañan el texto corresponden en todos los casos a la pintura moderna. Los papeles del CeDInCI muestran, una vez más, que este predominio de la imaginería moderna puede haber sido una decisión autoral. Si bien no encontramos indicaciones en lo que respecta a nuestra obra, localizamos el borrador de una nota en la que Córdova detalla las imágenes que deben ser reproducidas en la sexta edición de *Cómo ver un cuadro*, tomadas de libros que el mismo crítico elige y remite a la editorial Atlántida³⁹⁵. Es probable que tal haya sido la dinámica de trabajo en el caso de DPAO.

Las conferencias (1969) y la reedición del libro (1973)

Décadas antes de que escribiera esta obra las posibilidades laborales de la industria editorial de las que C.I. obtenía la subsistencia le habían ofrecido también la oportunidad de profundizar en el estudio de la pintura anterior al siglo XX; por ejemplo, en 1945, cuando tradujo para la editorial Schapire una monografía sobre Antoine Watteau³⁹⁶. Sin embargo, el esfuerzo de compilación y síntesis que tuvo que hacer para el libro de Atlántida le dio a su saber enciclopédico sobre la pintura universal una dimensión que hasta entonces no tenía. Las elucubraciones conceptuales de las conferencias que pronunció en 1969 no habrían sido posibles sin ese entrenamiento.

Las conferencias se inscriben en una cierta tradición de elaboraciones teóricas que llegan al escritorio *un tiempo después* de la escritura. Romero Brest había dedicado el primer tomo de su *Historia de las Artes Plásticas* a esclarecer los fundamentos conceptuales de su empresa historiográfica. No obstante, en el proceso de escritura, ese primer tomo había aparecido recién en un segundo momento, como él mismo se encarga de aclararlo en el prólogo a la obra.³⁹⁷ La síntesis transhistórica que había hecho Élie Faure en el último volumen de su *Historia del Arte*,

³⁹⁵ CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Originales mecanografiados sobre arte. Carpeta 1, Doc. N°272 “De la Prehistoria al op art”, f. 6r. En el borrador aparecen consignados los títulos de tres obras bajo la observación “se acompaña para sacar las reproducciones” y su ubicación en los libros de los que proceden: *New art of Argentine* y *Premio Internacional Di Tella*.

³⁹⁶ Charles Kunstler, *Watteau* (trad. de Córdova Iturburu), Buenos Aires, Schapire, 1945.

³⁹⁷ Romero Brest escribe en el prólogo: “El primer tomo de la serie –Introducción a la Historia de las Artes Plásticas– ha nacido como una exigencia perentoria, ya que después de haber escrito la Historia de la Pintura comprendí que era menester la comprensión de la trama conceptual que la legitima (...)”. Cf. Jorge Romero Brest, *Historia de las artes plásticas. I. Introducción*, Buenos Aires, Poseidón, 1945, p. 11.

traducido por Julio Payró, remite a una práctica semejante. En 1969, es decir, a los dos años de publicado su *Esquema*, Córdova Iturburu lleva a cabo un proceso de reelaboración que parece guardar, con relación al libro, este carácter de complemento conceptual tardío, a la vez maduración de los recorridos empíricos y atribución de un “fundamento” teórico a lo que ya estaba escrito. Los seminarios que dicta con los títulos: “La dirección romántica en la pintura: De Lascaux al Pop-Art” y “La dirección racional en la pintura: De Bizancio a Le Parc”, cuyos apuntes preparatorios se conservan en dos sobres en el CeDInCI³⁹⁸ parecen rendir tributo a esta pequeña tradición en la escritura de las historias del arte, que consiste en agregar a la exposición de los hechos un complemento de naturaleza más personal y especulativa.

Los datos y los nombres utilizados en estos cursos son los mismos que podemos leer en el opúsculo, pero la manera en la que están distribuidos no responde a la lógica expositiva de una historia convencional sino a una hipótesis especulativa. La historia del arte es vista como un ámbito regido por el juego complementario de dos fuerzas transhistóricas y antagónicas. Por un lado, la *dirección racional* une a Ingres con la abstracción. Por el otro, la *dirección romántica* recorre desde la Edad Media hasta el Pop Art³⁹⁹.

En uno de sus apuntes, Córdova deja escrita la genealogía teórica de su manera de pensar la historia del arte como una perpetua oscilación entre dos polos: “Pascal: le esprit [sic] geometrique [sic] y de finesse. Nietzsche [sic]: los temperamentos dionisiaco y apolíneo. Seuphor: lo racional y lo intuitivo”⁴⁰⁰. Aunque había otra referencia más inmediata y conocida por el escritor: en el umbral de su HGDAU Payró ya escribía sobre la perpetua *oscilación pendular* entre naturalismo y abstraccionismo.⁴⁰¹

En la edición príncipe de *De la Prehistoria*, en 1967, Córdova remite al lector a la quinta edición de su *Cómo ver un cuadro*. En la sexta edición de este último manual, de 1971, Córdova remite al lector a *De la Prehistoria al “Op-Art”*. En la segunda edición de este

³⁹⁸ CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Borrador manuscrito sobre arte, carpeta 1, Doc. N° 522 a 526.

³⁹⁹ La visión del romanticismo como tendencia de larga duración aparece en la escritura de otros críticos argentinos. En las “Premisas” del “Prólogo” a *La pintura europea contemporánea* Romero Brest remarca con un tono también didáctico la *constante romántica* que atraviesa los sucesivos movimientos históricos. Cf. Romero Brest, *La pintura europea contemporánea*, op. cit., p. 12.

⁴⁰⁰ CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Borrador manuscrito sobre arte. Carpeta 1, Doc. N°525 “Las nuevas tendencias de la pintura”

⁴⁰¹ “Impresiona encontrar, en un período tan remoto como el auriñacense, dos tendencias artísticas tan diametralmente opuestas como el naturalismo y el abstraccionismo más caracterizado, mas debemos rendirnos a la evidencia y pensar que, desde sus orígenes conocidos, el arte ha estado oscilando pendularmente de un extremo a otro del vasto territorio que había de abarcar en el curso de los milenios, ora empeñado en la fiel reproducción de lo real, ora lanzado a la traducción simbólica de puras concepciones mentales”, HGDAU, T. II, 1956, p. 12.

panorama, en 1973, el autor remite, por fin, a la sexta edición de aquel libro que Carlos Mastronardi había caracterizado como “un manual artístico para ojos profanos”⁴⁰². Es ostensible que se trata de dos libros con una génesis cruzada. *Cómo ver un cuadro* tenía una sección histórica que se ceñía al siglo XX. Con alteraciones, esta había migrado al libro de 1967 y se le habían anexado sus estudios sobre el arte anterior a la modernidad. La segunda edición de *De la prehistoria al “Op-Art”* se realiza en 1973. Aparece en cartón con un tiraje de 3000 ejemplares. Algunos errores en los epígrafes que aparecían en la versión anterior son corregidos. La apropiación del texto por la firma del autor es certificada con una contrafirma: en la portada, se agrega la pertenencia de Córdova Iturburu a la Academia Nacional de Bellas Artes. Finalmente, se añade un capítulo sobre el arte más actual, tal como lo había hecho Payró con la reedición de su obra de 1956 en 1970.

En convergencia con este añadido, cambia el subtítulo del libro: “Esquema de la Pintura Occidental hasta el Cinetismo”. El capítulo que agrega, reanuda la narración que unifica el libro: para hablar del arte cinético –el tema que ocupará el capítulo anexado– Córdova recupera el hilo que lleva hasta la Prehistoria. Pero esta vez, las continuidades parecen menos arbitrarias; Córdova parece poder justificar esa copresencia de producciones heterogéneas integradas en el orden del discurso de la Historia del arte. Lo hace desde su teoría de las dos líneas de continuidades, la romántica y la clásica-racional, presentada *in extenso* en sus conferencias del 69⁴⁰³. Otras marcas en el archivo de génesis nos permiten pensar en las disertaciones de esa fecha como pre-textos de la reedición de 1973: en un borrador en donde el crítico delineó el plan general de las disertaciones, aparecen dibujados en el margen de la hoja una serie de grafismos que remiten a rasgos estilísticos de distintos artistas⁴⁰⁴.

Entre ellos, el nombre de “Agam” se encuentra junto a un rectángulo fugado a la derecha y atravesado por líneas verticales: idénticas características presenta la reproducción de un cuadro de Yaacob Agam en la edición de 1973. Los modos de notación de la información

⁴⁰² Carlos Mastronardi, “Cómo ver un cuadro”, *Continente*, núm. 94 (1955).

⁴⁰³ Es preciso aclarar que años antes de la primera edición de *De la Prehistoria al “Op-Art”* Córdova Iturburu ya brindaba conferencias en las que sostenía su perspectiva sobre esta visión basculante de la historia del arte. Así, en 1965 brindó una conferencia “ilustrada con proyecciones de diapositivas” en la Escuela Mantovani de Santa Fe en la que “El disertante destacó que en toda la historia del arte existía un movimiento pendular de lo clásico a lo romántico de acuerdo al predominio mental de o al predominio sensorial, intuitivo de la obra de arte”. Como sostenemos más adelante, estas formulaciones llegaron a un punto más alto de elaboración luego de la escritura del opúsculo. Cf. Sin firma, “Se realizaron ayer actos de festejo de las bodas de plata de la Escuela de Artes Visuales”, *El Litoral*, 22 de mayo de 1965, p. 4.

⁴⁰⁴ CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Apuntes manuscritos sobre arte. Carpeta 1, Doc. N°470 “En torno al significado del arte”, f. 1r

en el papel en cuestión en el que el dibujo fue hecho nos hablan de un escrito pensado como apoyatura de la exposición oral, lo que Córdova Iturburu llamaba un *guion*. Es muy verosímil pensar que estas imágenes garabateadas por el disertante constituían una técnica mnemónica: referencias dibujadas a los efectos de identificar las diapositivas que presentaría en el curso. Señalemos, por otra parte, que las anotaciones sobre diapositivas constituyen un dato constante en los apuntes de Córdova Iturburu para conferencias. Si nuestra cadena de indicios es certera, podemos pensar en formas de circulación de imágenes desde las diapositivas hacia el libro y en la inscripción del capítulo que extiende la segunda edición como la versión impresa de una práctica oral.

Es significativo que en esta adenda sobre “el arte cinético o cinetismo” se encuentren las únicas imágenes del libro en las que los epígrafes indican la nacionalidad de los artistas (Bridget Riley, inglés; Gregorio Vardanega, argentino; Yaacob Agam, israelí) a pesar – o justamente por ese motivo- de tratarse de un capítulo consagrado por entero a un movimiento que el mismo Córdova caracteriza como una elaboración colectiva internacional. En estas indicaciones se puede ver, una vez más, la proyección de las anotaciones que el crítico realizaba como ayuda-memoria para sus conferencias, en las que las nacionalidades de los artistas de la década del 60 eran anotadas junto a sus nombres. Sino completamente original, su teoría de las dos corrientes que estructuran la historia del arte, aparece, entonces, precedidas por la seguridad que le habían dado al crítico sus exposiciones orales sobre el tema. Los apuntes para las conferencias muestran a un historiador que traza largas continuidades en las que Bizancio se conecta, en el espacio de la misma frase, tanto con Roma como con el Pop Art.

En el prólogo a su *Diccionario de la actualidad*⁴⁰⁵, Córdova recordaba el archivo de recortes que había debido acopiar para poder escribir ese libro. En este caso, el texto de divulgación parece tener una forma de génesis diferente. Surge menos por la sumatoria de fragmentos de distintas procedencias que por el resumen coherentemente destilado de unos pocos libros que, por su precio o por su idioma, no eran accesibles a cualquier lector.

Cuando en 1953 un artículo de la revista *Contorno* se mofaba del “lamentable epílogo” que le había puesto a una época de algarada la participación de algunos martinfierristas “en una colección cuyos libros llamativos prometen el conocimiento de bolsillo”⁴⁰⁶ su redactor sin duda tenía en mente el tipo de productos que Córdova Iturburu ya había empezado a hacer para

⁴⁰⁵ Cayetano Córdova Iturburu, *Diccionario de la actualidad*, Buenos Aires, Atlántida, 1943, p. 5.

⁴⁰⁶ Juan José Sebrelli, “Los ‘martinfierristas’: su tiempo y el nuestro”, *Contorno*, núm. 1, nov. 1953, pp.1-2.

editorial Atlántida, una larga cadena en la cual *De la Prehistoria al "Op-Art"* fue el último eslabón. Sombra del poeta que había sido, Córdova daba lugar a esa crítica al sostener sobre sí mismo un relato autoafirmativo de la vanguardia que entraba en flagrante contradicción con su práctica en el presente. En el prólogo a su libro de poemas de 1945, sostenía que no le inspiraban respeto “esos señores que solo consideran serio destilar penosos y espesos resúmenes de libros en sus libros”⁴⁰⁷. Con esta declaración –harto extraña para el prólogo de un poemario– rehuía de su propia práctica como divulgador y, alienado de ella, la proyectaba en la figura difusa de un otro polémico. Sin embargo, en contra de lo que podía suponer el aristocratismo cultural del artículo publicado en *Contorno* –del que acaso el mismo Córdova no haya nunca abjurado–, la práctica de la divulgación podía implicar para sus hacedores un volumen de estudio que, a fuerza de repetición, daba lugar a ideas nuevas: al menos ese fue el efecto que la preparación *De la Prehistoria al "Op-Art"* tuvo sobre la trayectoria de la persona que se dispuso a escribirla.

⁴⁰⁷ Cayetano Córdova Iturburu, *El viento en la bandera*, Buenos Aires, Nova, 1945, p. 8.

CAPÍTULO 5

Historia de las imágenes / imágenes de la historia

5.1. Imágenes de cubierta. Figuraciones del saber y retóricas de la totalidad

La irrupción de la industria cultural en la historia disciplinar de la historia del arte no representó solamente un cambio cuantitativo en sus posibilidades de divulgación. Como sostuvimos en el capítulo 1, ese crecimiento trajo aparejado un salto cualitativo en la identidad de la disciplina. Entre los efectos cruciales que tuvo ese proceso, la formación de una imagen pública de la historia del arte como espacio de conocimiento no fue, sin dudas, el menos importante. Con *imagen pública* nos referimos a una figuración de ese campo de conocimiento dotada de una existencia numéricamente significativa en términos de la base social que le sirve de soporte; que se produce y circula más allá de los límites del ámbito erudito; es decir, una imagen de la disciplina que existe en el espacio social de un *otro* que no es historiador del arte.

La imagen pública de la disciplina no puede ser entendida linealmente como la adaptación esquemática de una realidad que ya estaría preformada en algún lugar oculto, y que sencillamente se volvería disponible con un proceso de *divulgación* o de *vulgarización*. Las palabras empleadas habitualmente para aludir a esos procesos nos llevan fácilmente al error. Por el contrario, por una dialéctica inherente a la construcción social de las identidades, la *exterioridad* de esa representación es precisamente la condición que la vuelve *constitutiva* para la identidad de la disciplina como espacio académico. La divulgación no consiste en la repetición de una materia conceptual previamente constituida, sino en una práctica dotada de su propio espesor intelectual. Los efectos de esa práctica no se encuentran solamente en el público lego. Pensar de ese modo supondría aceptar la falacia de que una de las partes no está sometida a la historia, que el saber es vertido de manera magnánima por un emisor acabado que logra sustraerse a la naturaleza procesual de toda subjetividad.

Debemos aceptar entonces que la extensión de las prácticas de divulgación también tiene efectos constitutivos sobre la misma instancia académica que se postula como emisora de ese discurso. Frente a la industria cultural la historia del arte no solo no permanece inalterada, sino que recién es en ese momento en el que termina de constituirse como disciplina. De este modo, considerar el carácter esencialmente no unívoco de los efectos sociales producidos por

la divulgación resulta central para comprender no solo la formación de públicos sino también un tipo específico de desarrollo atravesado por las ciencias humanas en la cultura de masas.

Si consideramos el trabajo desplegado por la historia del arte sobre las imágenes como un proceso de codificación, el reconocimiento social de la historia del arte como campo de conocimiento puede ser entendido como un trabajo de *sobrecodificación*. El medio principal de esa operación radicó en la producción de una visualidad específica de la historia del arte *como tal*, es decir, una imagen con un fuerte espesor intransitivo o autorreferencial donde lo que está mentado no son ya los objetos sino la instancia institucional por la que son dados a ver. Se trata de los mecanismos que constituyen a la historia del arte como espacio de representación pero también de los que cristalizan una imagen de la disciplina y por tanto permiten integrarla en un mosaico de representaciones sociales sobre los saberes socialmente legítimos.

El evento que produce esa visualidad es el encuentro entre cuerpos deslocalizados y dispares desde todo punto de vista, pero reunidos en un espacio que al mismo tiempo que produce una imagen de esos cuerpos los redime de su dispersión. Ese lugar es el libro entendido desde una perspectiva enciclopédica como imagen del mundo. La imagen social de la historia del arte como disciplina consiste precisamente en una visualidad marcada por el aparecer juntas de imágenes que previamente fueron sustraídas a sus contextos de procedencia. Esa forma utópica de la sincronía solamente la permite el uso del libro como dispositivo de representación y de serialización abstracta. Al yuxtaponer a las cosas en la representación y redimir las así de su distancia recíproca, los libros de historia del arte ya no solo producen una imagen de sus objetos, sino que también cristalizan una imagen de los propios libros como operadores ocultos de esa relación prodigiosa. Puesto en otros términos, el efecto de lo que los libros hacen no se verifica solamente en el nivel de los enunciados sino también en el de la enunciación. El lugar para que se despliegue esa imagen de la disciplina es la cubierta del libro. En las tapas de sus libros la imagen de la disciplina se despliega en su espesor intransitivo⁴⁰⁸.

En Argentina, hubo una condición material de posibilidad para el despliegue de esa imaginación: la importancia creciente de la imagen de cubierta y de la camisa en las artes gráficas. La etapa moderna de los libros industriales con imágenes comienza en Buenos Aires hacia 1940. El artista y editor Luis Seoane la recuerda como el momento en el que “la utilización de intensos colores planos en tapas y viñetas, las sobrecubiertas presentadas como anuncio del

⁴⁰⁸ La palabra *tapa* es utilizada comúnmente en el Río de la Plata para hacer referencia a la cubierta del libro. A lo largo de la tesis las voces *cubierta* y *tapa* son utilizadas de forma indistinta y como equivalentes.

libro para destacarlo en las vidrieras de las librerías y las nuevas compaginaciones se hicieron populares”⁴⁰⁹. La cubierta es el espacio que el autor delega en el editor para que en su nombre le formule una promesa al lector.⁴¹⁰ A la luz de las transformaciones en la tecnología esa promesa *delegada* enfatiza su cariz apelativo. Por tecnología hay que pensar en la maquinaria gráfica tanto como en el urbanismo y la arquitectura comercial. La tapa del libro y la vidriera de la librería forman una máquina calibrada por la ciudad para capturar flujos de mirada.

Se trata, por lo tanto, de un momento en la historia del libro que no puede ser caracterizado exclusivamente por los rasgos de las publicaciones. Requiere la construcción analítica de una *articulación* entre el diseño de la sobrecubierta y los modos de darla a ver en el proceso de comercialización. Al plantear esto, tenemos presente el conocido trabajo en el que el semiólogo Oscar Traversa señaló la necesidad de tener en cuenta la articulación entre la tapa de la revista y el quiosco para hacer un correcto análisis de la primera⁴¹¹. Apoyados en los razonamientos de Traversa, podemos decir que la tapa del libro establece una doble relación: en primer lugar, con respecto al libro que (re)presenta y, en segundo lugar, con respecto a la tapa de los otros libros que son dados a ver en sincronía. Esa propiedad discursiva la transforma en una superficie en la cual es posible observar un proceso semiótico más amplio, que surge de las relaciones de diferenciación e identificación entre la tapa del libro y la tapa de los otros libros que son exhibidos simultáneamente en el mismo lugar, con los cuales compite por la mirada del consumidor. Aquí dejaremos de lado esta dimensión del análisis a la que podríamos llamar *sintagmática* para limitarnos a la sintaxis interna de la cubierta y a la relación paradigmática o sustitutiva de la tapa con respecto al mismo libro. Sin embargo, conviene destacar hasta qué punto la intensificación de la función apelativa en el diseño de tapas es una marca, en el nivel de la enunciación editorial, de un mercado en el que las cubiertas compiten por la atención del comprador. Lo dicho en páginas previas sobre el rol constitutivo de la alteridad y la necesidad de un pensamiento relacional puede ser afirmado también con respecto al análisis de las tapas.

Dentro del surtido más amplio con el que trabajan los libros sobre el arte del pasado es posible identificar un repertorio acotado de clichés que se utiliza para representar, ya no a un

⁴⁰⁹ Luis Seoane, cit. en María Eugenia Costa, “Luis Seoane y el arte de editar. Rescate de 'Botella al Mar'”, ponencia presentada en el III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 8, 9 y 10 de octubre de 2014, La Plata, Argentina. Consultado en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7440/ev.7440.pdf>. Recordemos que Luis Seoane además de pintor y editor era un representante emblemático del oficio de *tapista*.

⁴¹⁰ “La cubierta de un libro es una promesa de un editor a un lector en nombre de un autor”. Cf. Andrew Haslam, *Creación, diseño y producción de libros*, Barcelona, Blume, 2013, p. 160.

⁴¹¹ Oscar Traversa, “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo”, *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, núm. 5 (2009). Consultado en <<http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/477>>.

estilo de autor o de época en su particularidad, sino a la totalidad de la disciplina: un conjunto de imágenes visitadas una y otra vez, organizadas en el espacio gráfico a través de procedimientos más o menos estables. Esa pequeña iconografía y el modo en el que el acto de *darlas a ver* en la tapa del libro las carga de sentido es lo que configura una visualidad específica, una figuración que ya no refiere al arte como entidad discursiva sino a la historia del arte como un nivel superior de integración de ese mismo discurso. En la tapa de una historia universal del arte la imagen de una obra no representa un estilo o un período en particular, sino a la historia del arte en conjunto, a la que alude en todo caso como sinécdoque *pars pro toto*. De ese modo cristalizan ciertas figuras de la historia del arte que pueden ser leídas como un *mito*, en el sentido barthesiano del término, es decir, como un sistema semiótico de segundo grado. En este sentido, las imágenes de cubierta suponen un mito de lo que supondría la historia del arte como campo de saber en un espacio de desempeños semióticos que desborda el marco disciplinar. Por esta vía, la cubierta de un libro que se propone como texto de conocimiento, pone a la vista los imaginarios que enmarcan los procesos de transmisión de ese conocimiento y la imagen que se hace de él en el cuadro de los conocimientos que una sociedad juzga valiosos y *pone en libro*.

Las *Lecciones de Estética* que Hotho reunió y restituyó a la firma de Hegel, y que, de acuerdo con Gombrich, conformaron la primera Historia del Arte Universal, fijaron la imagen de la historia del arte como la manifestación visible del espíritu a lo largo del tiempo. Siguiendo una misma progresión fenomenológica podríamos definir a las tapas de los libros de historia del arte como manifestación visible de esa historia del arte que es, a su vez, una manifestación visible del espíritu a lo largo del tiempo. La tapa es el lugar en el que se inscribe la visibilidad de ese libro al que se acude para buscar un saber sobre la aparición en imágenes del absoluto. Como vimos, esa visibilidad es además inherente al libro moderno en su condición de mercancía⁴¹². Por un lado, para los hábitos de percepción que se cristalizan con la industrialización del libro, la estructura semiótica de este artefacto material se caracteriza por metáforas de interioridad y exterioridad. Por el otro, desde la fenomenología hegeliana, el arte es asumido como una exteriorización del espíritu. En la confluencia de las dos líneas es válido suponer que el comportamiento esperado en el espectador que se sitúa frente a la tapa de un libro sobre arte es el de quien se coloca en el comienzo de una espiral que avanza en una creciente profundidad. En ese lugar de paso se condensa la imagen de un saber sobre el aparecer en la superficie de una profundidad, el saber de una interioridad que se ha vuelto visible.

⁴¹² La cuestión de la visibilidad y el espectáculo como rasgos inherentes a la mercancía en determinada etapa del capitalismo ha sido abordada de distintas maneras en la tradición marxista. Particularmente sugestivas para pensar esta relación nos resultaron algunas de las consideraciones apuntadas por Jean-Louis Comolli en su visita a la Facultad de Bellas Artes de la UNLP en el año 2016.

Dos fórmulas

En el diseño de las cubiertas de historias del arte universales publicadas en Argentina reconocemos dos fórmulas relativamente estables en su carácter iconográfico y compositivo. La estabilidad genérica de esas fórmulas salta a la vista al considerar sus antecedentes en la producción editorial europea. En ambos casos, los efectos de sentido producidos por esas cubiertas apuntan al lugar que recibe el montaje como principal operación constructiva.

En uno de esos casos, la disposición de las reproducciones se despliega a lo largo de dos bandas yuxtapuestas: es un montaje de imágenes que se encuentran asociadas respectivamente con un punto de apertura y de cierre del arco temporal comprendido por el libro: una imagen de los arduos comienzos de los bestiarios paleolíticos y una imagen de la pintura moderna donde aparece subrayada la autorreferencialidad pictórica. De manera alegórica, el montaje de los extremos le permite al lector evocar el alcance del *viaje* encerrado entre las tapas del libro. Es una figuración que se hace en el continente del libro de aquello que ocupa el lugar de su contenido en el modo de la totalidad. Por la misma metáfora que vincula un continente con un contenido, la cubierta, en virtud de su condición *conclusiva*, asegura que lo que está dentro suyo se encuentra completo.

El otro procedimiento, de aparición igualmente regular, consiste en la colocación de un motivo iconográfico sobre una superficie neutra de colores planos, con el cual ese motivo establece una relación de figura/fondo. El motivo elegido suele ser una cabeza escultórica que se repliega sobre su soledad. El gesto de esa cabeza puede ser vinculado con un afecto melancólico. En este caso, el efecto de montaje que produce la imagen de cubierta es tan fuerte como lo es en el procedimiento compositivo que describimos anteriormente, pero la operación sintáctica de la historia del arte que se coloca en primer plano no es la yuxtaposición sino el aislamiento: el montaje insiste en el contorno que define el cuerpo de la pieza en una relación de interioridad-exterioridad. La operación separa la imagen de cualquier información contextual que no sea el plano homogéneo del fondo frente al que se recorta. Al hacerlo, la cubierta ubica a la pieza en un nuevo medio sensible. A partir de Rancière podríamos identificar ese medio sensible con el *sensorium del arte*. Consideramos que las dos operaciones son dispositivos de significación que articulan de diferentes modos una *retórica de la totalidad*.

Yuxtaposiciones: alegorías de una totalidad

Los cuatro volúmenes de la *Historia de las artes plásticas* miden 20 centímetros de alto y 13,5 de ancho: es un formato reducido que los vuelve adecuados para la manipulación, por ejemplo, en el pupitre de una escuela; combinado con el grosor de cada tomo —entre 4,5 y 6 cm— ese formato da lugar a un objeto *compacto*. Los tomos aparecieron encuadernados en cartoné verde sin ningún motivo gráfico, con el título y el nombre del autor dispuestos en el lomo a la manera francesa, es decir, en sentido horizontal. Como era habitual en las ediciones de Poseidón, estaban protegidos por una camisa de contenido visual más enfático⁴¹³. Cada una de estas sobrecubiertas presenta tres registros horizontales: una banda tipográfica central en la que figuran el título del libro, el nombre del autor y el de la editorial y dos bandas con sendas fotografías ubicadas arriba y abajo de la faja central.⁴¹⁴

La sobrecubierta del tomo dedicado a *La pintura* coloca en situación de copresencia dos fotografías en blanco y negro. Al igual que en los otros volúmenes de la obra, las imágenes de la camisa no se encuentran identificadas con título o autor en ninguna parte del libro. Sin embargo no es difícil identificarlas: el dibujo que se reproduce en la banda superior, realizado probablemente con carbonilla, con acuarela o a través de un procedimiento mixto, representa la imagen conocida como *Bisonte hembra saltando*, una de las más comentadas del bestiario de Altamira. La diferencia entre tipos lineales y zonas de valor lumínico de la pintura rupestre está registrada en la imagen con un alto nivel de detalle, mientras que las hendiduras y las anfractuosidades que modelan el soporte parietal están borradas. Al separar la figura del animal de su contexto a través del encuadre rectangular la imagen la aísla y al transformar la rugosidad de la piedra en una superficie lisa equivalente a una hoja de papel la aplana. Da la impresión de que el dibujo no muestra la cueva sino una fotografía de la cueva: como si la luz artificial de una toma fotográfica quemara el detalle de la piedra y como si, en el dibujo que, sin duda, fue realizado a partir de una fotografía, ese detalle quemado por la luz de la cámara se traspasara. En ese sentido, la imagen es un producto derivado de ese dispositivo de homologación escópica nacido con el museo: una manera de mirar que según André Malraux, equipara toda imagen bidimensional con un cuadro de caballete y que da lugar a *artes ficticias* en la imaginación

⁴¹³ En la mayoría de los ejemplares de la HDAP que pudimos consultar la camisa se perdió o se encuentra resquebrajada.

⁴¹⁴ La división tripartita puede ser vinculada con un modelo para el diseño de cubierta difundido a partir de la década de 1930, especialmente a partir de los libros publicados por la editorial Penguin Books.

colectiva⁴¹⁵. Lo que vemos en la banda superior de la tapa no corresponde a un objeto físico. No es un artefacto material sino un objeto teórico construido por un conocimiento especializado. Para ser más precisos, es una modelización de ese objeto, que se encuentra mediada por la categoría moderna de imagen.

En 1914 un gráfico semejante ya había aparecido en la segunda lámina a color de la *Historia del arte* de José Pijoán. La operación narrativa consistente en ubicar esa imagen en el umbral del libro localiza el origen del arte en el actual territorio español. *A fortiori*, lo identifica con la teleología de una nacionalidad. Otras historias del arte publicadas posteriormente en España lo retomaron y volvieron a asignarle un lugar de precedencia. El bisonte de Altamira volverá a aparecer en la primera lámina del *Resumen de Historia del Arte y de los Estilos* de Pellicer (1942) y será la primera imagen en el *Compendio histórico del arte universal* de Igual Úbeda (1944). Romero Brest pudo haberla encontrado y recogido para su propia obra en alguno de esos libros. En la parte inferior de la sobrecubierta se reproduce un paisaje de Vincent Van Gogh: *Landscape at Twilight* o *Paisaje en el crepúsculo*. De la misma manera en que la fotografía del dibujo recupera aún los trazos más gruesos del mural prehistórico y los coloca en un primer plano, la reproducción del paisaje permite reconocer en negro sobre gris la pincelada característica del pintor neerlandés en los contornos y el follaje de los árboles.

El montaje entre las dos imágenes sugiere una interpretación alegórica. Fue Walter Benjamin quien conectó la mirada alegórica del melancólico con el recuento visual de objetos que aparecen separados del mundo de la vida del que nacieron. En el diseño de la cubierta, se pone en escena el amplio arco temporal cubierto por la evolución del arte universal: la bestia pone en escena un origen mientras que el paisaje de Van Gogh trae consigo la imagen de un ocaso. Para hacer esa interpretación es necesario separar a las imágenes de su conexión con un referente inmediato y cargarlas con un valor metafórico, para asistir posteriormente al sentido que nace con el montaje de dos metáforas; es necesaria, en suma, una mirada alegórica.

En el mosaico se dan cita dos regímenes de luz que remiten a sendas figuraciones de la tarea historiográfica. La luz que aplanan la pared de la cueva en el registro superior separa a la imagen de su materialidad y produce, en esa abstracción, una imagen del objeto disciplinar. Esa luz no es otra que la proporcionada por la modernidad técnica. Es un modo de ser de la luz que se efectúa en función de lo que puede *descubrir* para la ciencia. La luz con la que nace a la vista el bisonte es una luz que permite la intrusión y el visionado de las inscripciones en la cueva. En

⁴¹⁵ A. Malraux, *op. cit.*

cambio, la luz que ilumina el paisaje es la luz asociada con una hora del día: el crepúsculo. Una luminosidad investida de afecto, que remite a una larga tradición de proyección sentimental en el paisaje. En el campo de la historiografía, esa forma de presencia de la luz está asociada a una serie de connotaciones más o menos estable, entre ellas, el ocaso vital desde el que una mirada retrospectiva ofrece la posibilidad de aprehender el pasado, la luz melancólica de la comprensión tardía asociada a la captación del pasado en la metafórica historicista. A la búsqueda del origen, renovada con la invención decimonónica de la ciencia prehistórica, se agrega ese tiempo que según una conocida sentencia de Hegel representa el *kairós* de la comprensión histórica: el atardecer, el momento del día en el que la lechuza de Minerva levanta sus alas.

A la marca que instauro el comienzo corresponde, en el extremo opuesto, la que señala el final: iniciado con el arte de las cuevas, el recorrido de Romero Brest termina en las estribaciones del siglo XIX. Por medio de esa yuxtaposición, el diseño de cubierta le anticipa al lector el alcance temporal del relato contenido entre las tapas del libro.

La operación que consiste en hacer visible la demarcación del mundo narrado solamente termina de ser eficaz cuando el mosaico donde se muestran esos límites es emplazado en la tapa del libro, es decir, en el límite del objeto material que transporta ese relato. Los contornos del relato se confunden así con los de un objeto que existe en el mundo físico: el texto se carga con el efecto de evidencia que le puede prestar al discurso un cuerpo: el cuerpo del libro.

La eficacia de la solución compositiva se volvería a comprobar cuando en 1967 la editorial Atlántida publique *De la Prehistoria al "Op-Art"*. El diseño de la cubierta en esta obra sigue la misma fórmula que analizamos más arriba. Se reparte en dos bloques horizontales: la banda superior presenta la fotografía de un bisonte en la cueva de Lascaux con el título sobreimpreso a la imagen; la banda inferior, una pintura óptica de Víctor Vasarely. En el lugar del comienzo, el bestiario de la Prehistoria; en el que se reserva al final, nuevamente, una imagen de la luz. Con el montaje de esos extremos surge una promesa panorámica de totalidad [Fig. 12].

La fotografía de la Sala de los toros de Lascaux había sido publicada originalmente por la casa ginebrina Skira en el libro *Lascaux ou la naissance de l'art*. En la parte inferior, la pintura *Orion CC* de Víctor Vasarely que aparece reencuadrada procede probablemente de la revista *Life*: el artículo "Op-art" que el magazine norteamericano había publicado en noviembre

de 1964 incluía la reproducción no solo de esta obra sino también de la serigrafía *Vega* elegida para la contracubierta de DPAO⁴¹⁶.

Por un lado, la elección y disposición de estas imágenes obedecía a un esquema gráfico que, en la cubierta del libro, tenía el efecto de prometer una exhaustividad: señalados un punto de partida y de culminación (la Prehistoria y el arte óptico), queda formulada la promesa de cubrir el panorama que se despliega entre los extremos. Por otro lado, la elección de estas imágenes remite a una cultura visual eficazmente instalada en los medios de masas. El Op-Art –tanto sus imágenes como el nombre del movimiento– eran empleados en Buenos Aires desde 1965 para promocionar indumentaria en afiches publicitarios: era el caso, por ejemplo, de la empresa Del Golfo S.A.⁴¹⁷. La presencia del Op-Art en los diarios y revistas porteños inscribía al movimiento en la cultura de masas a través de artículos en los que el tratamiento periodístico del tema acentuaba la relación entre el movimiento óptico y la actualidad. Valga como ejemplo el título de un artículo aparecido en la revista del diario *Clarín*: “¡Y ahora el Op Moda!...”. La exclamación sugiere la frecuencia con la que los medios venían dando noticias sobre el fenómeno “Op” en sus distintas variantes⁴¹⁸. Esta circulación masiva del significante pertrechaba a los potenciales lectores del esquema de una enciclopedia que podían actualizar al momento de encarar su lectura. Las pinturas de Vasarely en la cubierta y en la contracubierta de la historia del arte capturaban un ojo entrenado por la cultura impresa. Algo análogo sucedía, en menor grado, con Lascaux. Luego de su descubrimiento en 1940, las grutas habían sido cerradas en medio de un escándalo mundial cuatro años antes de que el libro sea editado. Era un episodio sobre el cual los lectores del opúsculo quizás habían tenido la oportunidad de leer en los diarios.

Los usos del bestiario

La instauración como *imagen del comienzo* de una fauna cuya existencia y distribución han cambiado hasta el borde de la desaparición desempeña una función ideológica. Es la afirmación

⁴¹⁶ Por otra parte, ninguna de las dos obras de Vasarely aparece reproducida en los catálogos del artista que pudimos consultar, lo que refuerza nuestra hipótesis sobre la procedencia de las imágenes.

⁴¹⁷ Por otra parte, la contracubierta del libro –que también es una imagen de estilo op– puede ser relacionada con las diagramaciones que por entonces hacía Rogelio Polesello. Entre otros trabajos, puede tenerse en cuenta la contracubierta del libro sobre Curatella Manes que diseña para la serie Arte de la Editorial Buenos Aires y que aparece también en 1967. Podemos pensar que el arte óptico que Córdova Iturburu tematiza como parte de la historia del arte formaba parte del lenguaje de cierto diseño gráfico editorial. Es preciso añadir que la ubicación de una imagen en la cubierta posterior es un dato excepcional en el corpus que analizamos, que puede ser tomado en sí mismo como una marca de modernidad. La práctica de ilustrar la cubierta posterior de los libros se instala progresivamente recién en la segunda mitad del siglo XX. Cf. Andrew Haslam, *Creación, diseño y producción de libros*, op. cit.

⁴¹⁸ *Clarín Revista*, 8 de agosto de 1965, pp. 12-13.

de que el arte no es una institución histórica sino una emanación del espíritu que existe desde siempre: desde que el mundo era otro mundo y el hombre, un testigo de bestias extrañas. Las historias están recorridas por las huellas dejadas por distintas formas de vida animal que se imprimen y se dispersan en las páginas de los libros. Incrustada en cada historia del arte universal se puede encontrar la reminiscencia de un antiguo género editorial: el *bestiario*, un catálogo de animales fabulosos.

La descripción de la vida animal del cuaternario antiguo que “la pintura, grabado y escultura prehistóricos reconstruyen para nosotros” configura una de las écfasis más vívidas de la *Historia gráfica del arte universal*.

(...) los renos galopan tras de las hembras de la especie, o pastan, o berrean o se detienen husmeando el peligro; los tigres, tensos sus músculos de acero, se aprestan para precipitarse sobre la presa; los mamuts se traban en combate titánico, frente contra frente; estira el hocico la hiena repugnante; corzas, oseznos y rebecos retozan mientras los bisontes enfurecidos se lanzan a la carga, un instante suspendidos en el aire⁴¹⁹.

La *concinnitas* sintáctica y la variedad léxica del pasaje que citamos sugiere la magnitud del trabajo enciclopédico y estilístico que demandó al escritor. Es una viñeta que busca despertar en la imaginación del lector una imagen vívida de los comienzos del arte, a los que hace brotar de una fauna animada y recóndita. A mediados de siglo xx, los sitios de Lascaux y Altamira habían sido investidos con el prestigio mítico que los transformaba en los nombres más modernos de lo que se encuentra en el origen de la historia. En la ciudad de Buenos Aires se instalaron galerías dedicadas a la comercialización del arte moderno que eligieron como nombres sendos topónimos. No es menor el hecho de que la escuela creada por Romero Brest junto a Pettoruti y Fontana en 1946 tuviera como nombre “Altamira”. Se elegía el nombre de un comienzo: un nombre *moderno*. Ese nombre hacía constelación con la Academia de Crítica homónima que se funda por la misma fecha en España⁴²⁰, pero el bisonte de Altamira aparecerá como un ejemplo antonomástico en la escritura del crítico todavía en 1960: “quiero ver con pureza qué pasa con la pintura y, si es así, me es indiferente tratar el bisonte de Altamira o un cuadro de Picasso”⁴²¹. Probablemente, Romero Brest no era indiferente al acta de fundación

⁴¹⁹ HGDAU: T. I, p. 16.

⁴²⁰ En la ficha “CRÍTICA DE ARTE (En Argentina) – El espiritualismo” Nessi escribe sobre esta denominación: “El lenguaje, con sus fórmulas, su simbolismos, sus alusiones, traduce el sentir de la época. Algunas de estas expresiones traducen ya el setido [sic] de la vuelta al origen: ‘Altamira’ se llamó el taller fundado en 1946: Larco, Pettoruti, Soldi, Lucio Fontana y Romero Brest”. Cf. Ángel Osvaldo Nessi, documento sin catalogar. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

⁴²¹ Jorge Romero Brest, “El ser y la imagen”, Clase 1, p. 8. Archivo JRB-FFyL, C5-S-1.

de la Historia del arte que Ortega y Gasset había decidido fijar en Altamira: “Los artistas españoles que hace trece mil años cubrieron las paredes de una caverna con figuras de bisontes –propiamente *urus* o toros de Europa– aspiran a abrir la historia del arte”⁴²² [Fig. 13].

Cabezas y restos: personificación, aislamiento, melancolía

En el texto de la *Historia popular del arte* es difícil distinguir selecciones temáticas o acentuaciones retóricas que especifiquen el significado atribuido al significante *popular* que desde el título del libro pareciera anticipar un determinado punto de vista. Los puntos enumerados en el índice son los períodos consecutivos que se escanden habitualmente en las historias del arte hacia la década del 40. La novedad es un epílogo “para los americanos” que, sin embargo, solamente menciona los nombres de artistas argentinos. En el recorrido de estas páginas, no se localizan tematizaciones de lo popular ni focalizaciones narrativas que destaquen especialmente al pueblo como sujeto colectivo de la evolución histórica. Es posible entonces hacer la siguiente suposición: el adjetivo “popular” en el título no clasifica a la historia en tanto representación del pasado por su perspectiva social sino en tanto que producto editorial por su modo de inscripción en el mercado. No remite a los actores de un relato sino a los destinatarios de un libro. Inclusive es plausible preguntarnos si la elección del título y su colocación en la portada fue algo más que una operación de marketing orientada a conseguir la atención del lector. En el capítulo 4 señalamos algunos puntos de coincidencia con *Mecánica Popular* en español que intentan avanzar sobre esa hipótesis.

Más allá de esa conexión conjetural, en una perspectiva diacrónica encontramos indicios que conectan al libro con otros productos gráficos, a los que también nos hemos referido en el capítulo previo de esta tesis. En las páginas de la *Historia* se distribuye una serie de grabados lineales que reproducen artefactos artísticos de distintas épocas y lugares. Algunos de ellos habían sido incluidos previamente en la primera edición del *Précis d'histoire de l'art* publicado en 1886 por el bizantinista Charles Bayet en el marco de la Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts. Según lo que especificaba en su prefacio, aquel “pequeño libro” de Bayet estaba “dirigido a la juventud de nuestras escuelas que quisiera adquirir algún conocimiento sobre el desarrollo artístico sin consultar un gran número de volúmenes especiales”⁴²³. En las sucesivas

⁴²² José Ortega y Gasset, “Arte de este mundo y del otro”, en su *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985, pp. 91-115.

⁴²³ Bayet, *Précis d'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 5. La traducción es propia.

reediciones del manual los fotograbados fueron ocupando el lugar que habían tenido los grabados en metal. Estas inflexiones en la historia editorial del opúsculo evidencian la obsolescencia en la que caían los grabados de reproducción frente a la posibilidad de incluir en los libros reproducciones fotográficas. Sin embargo, cuando en 1945 la casa “Pegaso”, una editorial de Buenos Aires de la que conocemos solamente cuatro títulos, publicó una versión espuria del *Resumen de Historia del Arte* de Bayet, con el título más soberbio y lacónico de *Historia del Arte*, las ilustraciones que se conservaron fueron las realizadas en grabado de línea, acaso tomando como base las ediciones hechas en castellano en la primera década del siglo XX. En cualquier caso, es verosímil que la casa Calomino haya tomado las ilustraciones de la traducción aparecida solo dos años antes por otra editorial porteña, siguiendo una práctica de apropiación consuetudinaria entre las editoriales de libros económicos.

El recorrido que trazamos más arriba nos permite ponderar con mayor precisión las condiciones materiales en las que fue publicado el libro de Calomino. El volumen con gráficos y reproducciones dibujadas apareció en un momento en el que ya era común que las editoriales argentinas ilustraran sus historias del arte con fotograbados. Es un indicio no despreciable el hecho de que la imagen de cubierta elegida por la editorial para reclamar la atención del consumidor no sea un dibujo sino una pintura que evoca, sin embargo, una fotografía, en especial aquella fotografía de reproducción que Calomino estaba obligada a excluir de sus páginas para mantener el bajo precio del producto. La historia editorial del texto ilumina el lugar de la fotografía o mejor dicho de *lo fotográfico*: un fantasma que retorna, de una manera oblicua y en un diálogo con otros medios, en la imagen de la portada. Lo imposible regresa como un resto que no puede ser desplazado de la escena completamente.

Partida en dos bandas horizontales, la tapa se compone de un zócalo tipográfico realizado en letras negras sobre fondo amarillo y una parte superior iconográfica que reproduce lo que probablemente había sido en la maqueta una pintura realizada en témperas acromáticas. Una descripción sobre el tratamiento de la imagen nos obliga a utilizar las categorías de la pintura: se trata de un volumen sugerido mediante gradiente de valor en una escala acromática. La pintura simula representar la escultura a través de una *grisalla*, aunque en una escala tonal baja que remite a una materialidad broncea y no a las piedras níveas o grises visitadas por las costumbres ilusionistas del género.

Una segunda interferencia que aleja a la imagen del género pictórico de la grisalla estriba en el encuadre. La manera en que una parte de la figura pintada queda *fuera de campo* no remite a las formas canónicas del encuadre pictórico sino al punto de vista de una toma fotográfica de

intención subjetiva sobre el objeto representado. La relación del campo visual con sus límites recuerda el *golpe de corte* del encuadre fotográfico. Se trata precisamente del tipo de fotografías de esculturas que se generaliza entre finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, antes y después de que André Malraux ponga en circulación sus *museos imaginarios*. La imagen de portada condensa de esta forma un diálogo entre las artes en el cual la escultura es el objeto de referencia y la pintura la técnica con la que está hecha la imagen; pero la manera en la cual la pintura se relaciona con la escultura está atravesada por los códigos de la fotografía, por las formas de administrar el espacio visual que se habían vuelto típicas en cierto uso de la fotografía, a saber: la fotografía de obras escultóricas con intención subjetiva. Esa cultura visual mediatiza las relaciones entre las dos técnicas. De este modo, la tapa del libro muestra el primer plano de una escultura *fotografiada* por la pintura.

Si interrogamos la imagen desde una perspectiva genética algunos indicadores nos permiten postular que aquella fue realizada a partir de una reproducción fotográfica: las pinceladas de corrección en el hombro y los blancos de reserva en el rostro son indicios de un artista que pudo trabajar a partir de un referente con aspecto invariable, calculando la luz desde un principio de la composición. Esta posibilidad de control es más practicable a través del trabajo sobre una reproducción, donde el bulto no está expuesto a las oscilaciones de la luz reflejada. El tapista representó una escultura pero lo hizo a través de *su reproducción fotográfica*, una materialidad diferente, a la que hoy podemos reconocer por la historicidad de sus propios códigos. De esta manera el libro despliega los signos que lo conectan con sus condiciones de producción como artefacto gráfico.

La cabeza broncea del libro de Frieboes puede ser vinculada con la melancolía. La mirada hacia abajo, reforzada por la línea descendente de la nariz, recuerda a las alegorías difundidas en la estatuaria fúnebre. Incluso el tocado que ciñe la cabeza podría ocupar el lugar de la corona de verbena que porta la figura en el conocido grabado de Durero. Por la manera de ladear la cabeza, puede recordar el *Adán* de Rodin o al *Herido* de Constantin Meunier⁴²⁴. O bien, por el *pathos* de tristeza, al *esclavo* de Cafferata (uno de los cinco artistas argentinos que son mencionados en el libro). Quizás no sea apresurado vincularla también con una dinastía de cabezas de Apolo que ocuparon las portadas de las historias del arte desde que un manual de

⁴²⁴ Reproducido entre las páginas 74 y 76 del libro de Rilke sobre Rodin, traducido años después por la casa Calomino. Cf. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Berlín, Brandus'scher Verlag, 1900.

dilatado éxito inició la fórmula en los albores del siglo XX. Ese itinerario nos lleva a la obra de Códex.

En condiciones radicalmente diferentes a las de Calomino, la editorial Códex dio a conocer los dos lujosos tomos de la *Historia gráfica del arte universal* en abril de 1957; los dos estaban envueltos en una sobrecubierta con el mismo diseño. Consistía en una cabeza monocroma en gama de rojos ubicada sobre un fondo negro en el centro del campo visual. Es difícil identificarla con un referente único en el repertorio de la iconografía occidental. En el ángulo superior izquierdo está escrito el apellido “Payró”; en el zócalo figuran el título del libro y el isologo de la editorial. Como en todos los otros casos, no se brindan datos sobre la procedencia de la imagen ni sobre su realizador. Sin embargo, si recorremos las imágenes que componen las secciones gráficas del libro encontramos una fotografía que se parece sugerentemente al motivo diseñado para la tapa. Se trata de un Dios americano incluido con el pie de imagen 1631: “Dios del maíz, procedente de Copán (siglo VI). Cambridge, Mass., Museo Peabody”. La imagen sirvió de modelo para una interpretación gráfica que la alejó notablemente del modelo fotografiado, aunque conservó estilemas como las rayas rematadas en círculo del cabello y rasgos faciales como la prominencia de los pómulos. El indicio que resulta decisivo para conectar las dos imágenes está en la base de la escultura que el encuadre de la fotografía permite ver, y que el ilustrador conservó en su transposición al dibujo. La estilización transforma el hieratismo religioso en un *pathos* de melancolía que la historia cultural de Europa asocia de manera duradera con la actividad de la historiografía y que se revela especialmente en los ojos entornados de la figura. La transposición es significativa por el modo en el que inaugura el relato con un motivo del museo imaginario, un museo que en un sentido eurocéntrico ya se ha ampliado lo suficiente para ser considerado plenamente como “universal”. Recurre a la obra de una otredad cultural pero la somete a la historia de representaciones occidentales que vincula a la historia con la melancolía⁴²⁵ [Fig. 14].

El indicio que nos permitiría vincular esta cabeza maya con la fórmula gráfica utilizada para presentar el *Apolo* de Reinach (la cabeza del Apolo Belvedere en el centro de una portada) aparece trece años más tarde, en una segunda publicación. En 1970, cuando la editorial Lectum reedita la obra de Payró con el título de *Historia ilustrada del arte universal*, el autor agrega un prólogo que comienza con tono confesional y que termina de forma épica, en consonancia con

⁴²⁵ La interpretación gráfica del dios de Copán presentada en la cubierta incluye algunos motivos que no están sugeridos en la imagen fuente. Es interesante para pensar la temporalidad de la nueva imagen. Como una suerte de fósil, la interpretación moderna aloja materiales de distintas procedencias y los conserva en su heterogeneidad.

las dimensiones de lo que llama un “tratado”. El recuerdo de Payró se remonta, en este texto, al libro con el que se había iniciado en la Historia del Arte: el *Apolo*, un manual que –como señalamos en el capítulo 3 de esta tesis– constituyó un éxito editorial con sucesivas reediciones en francés y castellano. De ese modo, el historiador confesaba la deuda que ligaba su *Historia* con aquella seminal historia del arte de divulgación.⁴²⁶ La portada del compendio didáctico de Reinach, respetada en las ediciones en español, llevaba una fotografía recortada de una cabeza escultórica de Apolo. En aquel caso, la proximidad de la viñeta con el título producía un efecto conjunto que reforzaba la configuración prosopopéyica a través de la que el libro era identificado con el dios.

¿Es la imagen de cubierta que utilizó Payró para su *Historia gráfica* de 1957 un avatar encubierto de Apolo? El interrogante no permite respuestas taxativas: no podemos probar, por ejemplo, que se trate de un homenaje consciente. Pero tiene sentido pensar que constituye por lo menos el recuerdo involuntario de una convención que, después de Reinach, había impregnado la cultura visual impresa y se había transformado en una fórmula en el diseño editorial. La cabeza de la cubierta de la *Historia gráfica* se conecta con aquella fotografiada e insertada como viñeta en la portada del *Apolo* pero también con una serie de historias del arte que probablemente siguieron el mismo modelo. Un segmento importante de las historias del arte universales publicadas en el siglo pasado escogió como imagen de presentación para la tapa una cabeza escultórica aislada, recortada sobre el fondo neutro de la cubierta⁴²⁷. Esta estrategia de presentación suponía circunscribir los límites de un cuerpo y recortarlo contra un fondo neutro: dos operaciones visuales que refuerzan el carácter táctil de la imagen presentada. También refuerzan, por contigüidad, la cualidad volumétrica de las historias del arte: su condición de cuerpos dotados de una existencia física y una materialidad específica. Los dos tomos de la *Histoire générale de l'art* de la casa Flammarion, aparecidos en 1950 y que la casa Códex no podía desconocer al momento de editar su *Historia gráfica*, son un ejemplo donde esta volumetría de un objeto físico sobre un fondo plano refuerza el aspecto de objeto del libro. Al estar estas imágenes de objetos tridimensionales recortadas sobre el fondo neutro de un pleno

⁴²⁶ El paratexto en cuestión es comentado en el valioso estudio de Andrada y Fara sobre Julio Payró. Cf. Juan Cruz Andrada y Catalina Fara, “La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como *gestor de lo visual*”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

⁴²⁷ Podemos mencionar dos ejemplos que verifican el uso de este diseño en distintas tradiciones: la *Histoire générale de l'art* de la casa Flammarion, aparecida en dos tomos en 1950, y *History of Art*, el popular *survey* de H.W. Janson, aparecido en 1962.

resulta reforzada la dimensión táctil, en el sentido de que la imagen se entrega a la vista como si lo hiciera al sentido del tacto, a una mano que puede tomarla, lo mismo que a un objeto, por su contorno. El recurso estaba insinuado también en las cinco tapas de la *Historia del arte* de Élie Faure en la edición de Poseidón. La segunda edición en castellano de la obra de Woermann en los años sesenta utilizó el mismo procedimiento: a la luz de nuevas condiciones tecnológicas, figuras y objetos se recortan por sus contornos sobre colores planos que refulgen en el papel satinado.

En los siete tomos de la *Historia ilustrada* publicados por Lectum en 1970 aparece el mismo procedimiento de aislamiento de la figura que estaba presente en la *Historia Gráfica* y en *Apolo*. En particular, el diseño muestra un parecido notable con la reedición de la *Historia* de Woermann que mencionamos más arriba. Cada sobrecubierta de la HIDAU presenta un objeto recortado sobre un plano de color intenso. Una vez más el procedimiento nos remite al *sensorium* del arte. Es una retórica visual en la que el contraste figura-fondo alude a la insularidad de la obra de arte, a la obra aislada de su contexto, su condición fragmentaria, incluso a las marcas de la violencia con la cual ese artefacto es separado de un determinado mundo para ser entregado a la vista del espectador en el espacio abstracto del arte. Es una visualidad congruente con la conceptualización de la categoría de obra como un objeto único y excepcional: un modo específico de dar a ver y de construir significado sobre el acto de ver que insiste en el objeto de la visión y en su diferencia con el medio que lo circunda [Fig. 15].

Una huella que aparece en la tapa alude a los modos de relación que los practicantes de la disciplina establecen con los artefactos materiales con los que se configura una cultura disciplinar. Las imágenes en las cubiertas alojan indicios sobre la cultura material de un campo de estudios. Desde su formalización institucional en la segunda mitad del siglo XIX, hacer historia del arte implica el comercio cotidiano con una familia crecientemente especializada de tecnologías: reproducciones fotográficas, diapositivas, *moulages*, revistas especializadas, separatas, ficheros y fichas, colecciones de reproducciones y libros de distintas características. Además de construir representaciones, los dibujos y las estrategias compositivas que reconocemos en las tapas de los libros de historia del arte alojan indicios sobre los artefactos materiales con los que se configura una cultura material. Permiten pensar en los significados con los que esos artefactos son investidos, precisan sus lugares en la construcción y la gestión de la prueba, en las técnicas válidas para visualizar las imágenes del pasado, para acreditar la información a la que están conectadas y para postular una clasificación verosímil de ese corpus. Tal como ha sido señalado por Michela Passini, asumir este punto de vista implica desbordar

la historia de la historiografía del arte entendida como una mera historia de las metodologías para desplegar, en su lugar, una antropología histórica de los saberes⁴²⁸.

5.2. Modos de dar a ver el pasado y procedimientos de la imaginación histórica

Figuras del viaje

En las historias del arte decimonónicas que se presentaban como un *acompañamiento*⁴²⁹ para el viajero, los grabados constituían *imágenes de identificación*: equipaban al lector con la información que necesitaba para reconocer el estilo o el género de tal o cual obra para cuando la tuviera frente a sus ojos. El territorio del viaje se configuraba como el lugar donde se ponía a prueba la memoria de una lectura propedéutica: el *viajero instruido*, correctamente socializado a través de los libros, demostraría su capacidad para reconocer las imágenes que como *lector* había visto antes sobre el papel.

En el siglo XX, las cosas cambian. Los fotograbados de las historias del arte no dejan de cumplir una tarea de identificación. Pero el territorio que debe recorrer el viajero se repliega sobre los propios museos imaginarios y deslocalizados de la historia del arte: las historias universales del arte siguen acompañando a un lector-viajero en la identificación de las imágenes de arte, pero el espacio en el que se despliega esa práctica de viaje ya no es, necesariamente, la lejana *Europa del arte* sino el terreno formado por imágenes cotidianamente alejadas de su contexto de procedencia: copias multiplicadas y distribuidas por distintas clases de objetos impresos. Las historias del arte no dejan de organizarse alrededor de la operación de restitución de un contexto significativo que sigue los códigos del discurso turístico. Pero lo hacen en un paisaje que ya se ha vuelto indirecto, un sistema saturado por el reenvío. Las historias del arte cumplen entonces con su función de guía sobre un nuevo terreno. Son las máquinas que permiten al lector moverse en un museo desarmado y reconstruido en la proximidad de las copias a través de los libros, pero también de los diarios y las revistas. Y lo hacen no solo en productos que tienen a la alta cultura como tema, sino también en imágenes publicitarias y piezas de humor gráfico en las que se multiplican las citas a las grandes obras de arte. Para

⁴²⁸ Passini, *op. cit.*

⁴²⁹ La figura del libro como la de un suplemento que *acompaña* al sujeto en una experiencia de formación todavía está presente en algunas tradiciones editoriales. La fórmula *A companion to...* utilizada en el título de manuales anglófonos puede pensarse como una supervivencia de esa imagen cultural.

el lector de mediados del siglo XX el museo imaginario está en todos lados.

En consecuencia, sucede como si en cierto punto de su evolución y en virtud de su relación con otros géneros y prácticas de la cultura impresa, el género de las historias del arte universales pudiera prescindir del suplemento metafísico de la *otra parte*. Mejor dicho, esa lejanía se pliega sobre sí misma y se aloja en los signos que la designan en un mundo más inmediato construido con papel y tinta, en el desdoblamiento de la representación. En un punto, la voz del historiador del arte sigue remitiendo a la facundia del cicerone que orientaba los pasos de un lector peregrino en el siglo XIX. El contrato de lectura supone un gesto de confianza del lector en esa figura de autoridad en la cual se delega también el poder de trazar un camino. Las marcas de ese enunciador–cicerone no están en una auto-figuración del autor sino en los indicios que deja la enunciación en el enunciado: en las formas de apostrofar al lector, en la seguridad exagerada con la que la voz enunciativa mantiene el control sobre la secuencia narrativa. A pesar de que ese cicerone opere en la sombra –como hasta cierto punto lo hace todo enunciador en cuanto instancia lógica anterior al enunciado–; a pesar de que no deje de borrarse en el mismo gesto con el que abre los caminos para el lector, la figura, cada tanto, también se *dice*.

A mediados del siglo XX, la figura del historiador del arte como cicerone y la imagen de lo que podríamos considerar como su destinatario natural, el lector-turista, formaban parte de la batería de recursos retóricos a los cuales podían recurrir eventualmente los textos sobre arte. En Argentina encontramos esa imagen en el título de varios artículos de Jorge Romero Brest, en los que se apela irónicamente al *turista desprevenido*⁴³⁰. En una semblanza sobre el Salón de otoño, Payró se refiere al crítico como un “ ‘cicerone’ que va mostrando al público lo que debe ver”⁴³¹. Y en la reseña que escribe sobre la siguiente edición del salón, introduce la técnica ficcional del *manuscrito encontrado* para reproducir el relato de un presunto turista extraviado, el arqueólogo John J. Jones⁴³²: la escritura sigue dando vueltas a la productividad discursiva del viaje. En las historias del arte esa construcción del lector aparece directamente nombrada: así, en la introducción a la *Historia general del Arte* de la editorial Arístides Quillet, la introducción alude a la experiencia del lector de historias del arte como un “peregrinaje

⁴³⁰ Jorge Romero Brest, “Índice arbitrario de la pintura argentina actual para un turista desprevenido”, *Saber vivir*, núm. 10, mayo de 1941, pp. 46-51.

⁴³¹ Julio E. Payró, “VII Salón de Otoño”, *Sur*, año X, mayo de 1940, p. 60-63; aquí p. 60.

⁴³² Julio E. Payró, “El VIII Salón de Otoño”, *Sur*, año X, mayo de 1941, pp. 118-124; aquí p. 118.

imaginario”⁴³³. Los testimonios que citamos permiten comprobar una continuidad subterránea en la historia de las representaciones: en 1924, Julius von Schlosser había ubicado el género localista de los *ciceroni* como un modelo de la literatura artística en el siglo XV; en 1855, Burckhardt ya se apropiaba de esa tradición en un gesto de conciencia irónica con el título de su obra *Der cicerone*⁴³⁴.

Pero ese viaje ahora cuenta con el suplemento de la fotografía. “El siglo XIX había buceado en la historia del arte de los cinco continentes; la fotografía y el grabado divulgaban ampliamente reproducciones de formas artísticas originadas en siglos y latitudes diversas”⁴³⁵ escribía Payró en 1950, en la introducción a un libro sobre André Lothe. El pasaje señalaba de qué forma la fotografía había contribuido a la diseminación de las imágenes del arte tanto como a su inscripción en los viajes de la historia del arte, aquel invento del siglo que aparece, en el fragmento que citamos, personificado como un buzo. En la fotografía de reproducción incluida en los libros, el órgano que se mediatiza no es el ojo sino *el dedo que señala*, podríamos decir con el Barthes de *La cámara lúcida*⁴³⁶. En las selecciones fotográficas de las historias del arte el gesto que consiste en delimitar un ámbito para la mirada aparece como uno de los gestos más peculiares del cicerone que esos libros construyen como imagen de autor; ese autor que lleva al lector de paseo y que coloca frente a sus ojos lo que es *digno de ser visto*.⁴³⁷ El cicerone *despliega* el espectáculo para el espectador. En el tomo de 1946 de la HDAP aparecen dos láminas como páginas desplegadas: una muestra los relieves de las cantorías de Florencia de Donato Bardi y Luca della Robbia. Otra, un panorama de la ciudad de Bruselas. Es probable que la visión del libro como escritura del viaje sea más fuerte en el Sur de América: el libro de historia del arte es representado no solo como sustituto del museo, sino también como un sustituto del viaje por los países del arte, por los lugares en los que tienen asiento esos museos⁴³⁸. Los dispositivos del libro acusan esa distancia de una forma en la que no lo haría un libro publicado en Europa Occidental. Pongamos por caso las imágenes que funcionan como punto de arranque en *De la Prehistoria al “Op-Art”*: ni bien abrimos el libro, una vista del frente

⁴³³ Georges Huisman, *op. cit.*

⁴³⁴ Julius von Schlosser, *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte* (trad. Antonio Bonet Correa), Barcelona, Cátedra, 1976.

⁴³⁵ Julio E. Payró, “Una interpretación de la tendencia artística moderna: los escritos de André Lothe”, en Julio E. Payró y André Lothe, *André Lothe*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp. 9-34.

⁴³⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida* (trad. Joaquim Sala-Sanahuja), Barcelona, Paidós, 2009.

⁴³⁷ El alemán tiene una palabra para esta idea: la voz *Sehenswürdigkeit*, que puede ser traducida literalmente como *cosa digna de ser vista*. No es casual que se aplique de forma restrictiva a los monumentos que deben ser visitados en el contexto de un viaje turístico (una traducción usual del término en castellano es *atractivo turístico*).

⁴³⁸ Julio E. Payró, “Artes plásticas”, *Sur*, año XIX, oct-nov-dic de 1950, pp. 285-291.

del Museo del Louvre ocupa la mayor parte de la portada. Al dar vuelta la página, encontramos fotograbada la fachada de un segundo museo: el peristilo del Museo del Prado. La insistencia en la operación, que en este caso refuerza la identificación entre los lugares de apertura del libro y las entradas de un edificio, pone de relieve el hecho de que, de cierta manera no despreciable, el libro sigue siendo imaginado como una compañía para el lector, en un recorrido por el país de lo que está lejos.

Alegorías

Las láminas colocadas frente a las portada de los libros, llamadas *frontispicios* por la bibliología, carecen de un contexto de inclusión específico más allá de aquel que, a través de los signos que figuran en la portada, permite conectarlas con la totalidad de la obra: no con un punto del libro en particular, sino con la generalidad del libro en su conjunto. Los frontispicios solamente pueden establecer una relación con el libro como totalidad. Su producción de sentido presupone por lo tanto al libro *en tanto que* totalidad. El frontispicio es un emblema parlante por el que habla la unidad de la obra. En la morfología histórica del libro moderno ese *locus* fue ocupado habitualmente por imágenes alegóricas (o por *retratos de autor*, que nunca están demasiado lejos de un funcionamiento alegórico): tanto en un caso como en el otro se trata de figuraciones complejas sobre el *origen* del sentido del libro; que descansan a su vez en una figuración del libro como origen del sentido.

En tres de los cuatro tomos de la *Historia de las artes plásticas* el frontispicio se encuentra ocupado por la figura de una mujer de pie. Ninguna de las figuraciones reproducidas fue una *alegoría* en el momento de su producción –al menos en el sentido canónico que la historia del arte da al término–. Sin embargo, en los tres casos la configuración del campo visual presenta dos propiedades que son puntos de contacto con la tradición de las alegorías antropomorfas femeninas: en primer lugar, el esquema de la figura femenina de pie de cuerpo entero sin una articulación narrativa con el fondo y, en segundo, la incorporación de otras figuras secundarias supeditadas por relaciones de tamaño y de proximidad a la figura femenina principal, en relación con las cuales esta última mantiene en algunos casos una actitud presentativa. Puede decirse que esa coincidencia es formal, esquemática. Pero si tenemos en cuenta el lugar en el que están ubicadas las imágenes, en un *locus* que habitualmente constituyó un dispositivo de significación del libro, es inevitable pensar en la persistencia residual de un hábito vagamente alegórico. No pensamos en un significado que pueda ser reconducido de una forma indubitable hacia un referente, a través de la interpretación de una intencionalidad externa

al artefacto (como suele suceder en las lecturas iconográficas). Pensamos en los efectos residuales de una convención sedimentada por las formas de usar la morfología del libro. El hecho de que esa convención ya no tuviera la misma eficacia que había tenido en su momento no implica que pudiera ser abandonada. El uso de una imagen que recuerda los hábitos de la alegoría sobreviene como persistencia inercial de una práctica que no había perdido del todo su eficacia. En esa hipótesis, las imágenes estarían construyendo una relación alegórica con el libro que presentan al lector.

En el frontispicio del tomo de la HDAP dedicado a la pintura se encuentra reproducido un fragmento del fresco pompeyano de la Villa de los Misterios, presentado en el pie de imagen con el título *La lectura del ritual*. Se trata de una imagen que a partir de esa fecha tendría una amplia circulación en las bibliotecas argentinas de la historia del arte⁴³⁹. La imagen representa un grupo de figuras humanas reunido alrededor de un objeto escrito. Una matrona sentada con la mirada hacia abajo y una acólita de pie que se dirige hacia la escena siguiente con una bandeja, mientras mira al espectador y extiende en esa dirección los dedos de su otra mano. La figura sedente sostiene un rollo con la mano izquierda, mientras que los dedos de su mano derecha rodean el cuello de un niño. Este último sostiene abierto otro rollo, que lee con atención. La imagen utilizada para presentar un libro sobre pintura estaba situada al comienzo del programa iconográfico que había sido descrita por Vitrubio como una *megalografía*, es decir, como una pintura caracterizada por sus grandes dimensiones y por la importancia de su tema. Al igual que en el ciclo pompeyano, en el libro de Poseidón *La lectura del ritual* está ubicada en el punto donde el relato comienza. Se podría decir que es la imagen del propio libro que comienza, del volumen que se desenvuelve en las páginas siguientes. Esta sobreimpresión de los dos comienzos sugiere por analogía que el libro mismo es una *megalografía*: una representación extensa, de gran dignidad por su tema y por sus dimensiones. Sin duda la elección estuvo condicionada por la existencia de buenas reproducciones de la Villa de los

⁴³⁹ La imagen se incluirá también como hoja suelta en el núm. 21-22 de *Ver y estimar*, de marzo de 1951. Es probable que de alguno de estos dos lugares la haya recogido el historiador del arte Ángel Nessi para hacer una diapositiva rotulada con idéntico título “1. La lectura del ritual. Villa de los Misterios. Fresco.” Es la única registrada en la ficha con el encabezamiento “POMPEYA (Diapositivas). –Arte pompeyano.” de su fichero personal. En el mismo año de 1945, otra historia de la pintura impresa en Argentina comienza su relato visual con un fresco de la villa de los misterios: se trata del lujoso volumen que publica la imprenta López, al cuidado de Attilio Rossi y con poemas de Rafael Alberti: *A la pintura: cantata de la línea y del color*. La segunda parte del libro despliega una historia de la pintura en imágenes, que parte del fresco “El tocado” de la “Villa dei misteri – Pompeya”. Al igual que en la imagen elegida por Romero Brest, la imagen pompeyana aparece también en esta obra como *imagen del comienzo*, con el personaje femenino que mira al espectador y lo invita a que entre en la galería de imágenes.

Misterios (en su libro sobre la pintura pompeyana, publicado en Rosario en 1947, el escritor Roger Pla consideraba oportuno destacar este hecho)⁴⁴⁰. Pero aún así la biblioteca circulante de cuatricromías dejaba un amplio margen para hacer otra elección. La imagen elegida para el frontispicio ponía en relación de analogía el cuerpo del libro con la totalidad de un ciclo iconográfico. No recuperaba una escena sino, para ser exactos, una escena y el fragmento de otra (la mujer de pie que extiende los dedos, habitualmente, fue asignada a otro momento narrativo del ciclo). El encuadre permitía yuxtaponer dos signos: la imagen de una lectura y el gesto de una invitación [Fig. 16].

Hay un segundo sentido en el que se puede hablar de alegorías en el diseño de los libros que consideramos. En la sumatoria misma de vistas del pasado que compone cada historia del arte hay una posibilidad de lectura alegórica. La disparidad de lenguajes y de puntos de vista puede ser entendida como un eventual dispositivo de construcción alegórica. Vistas axonométricas de templos, fotografías frontales de máscaras, cajas de texto que ocupan de diferentes maneras el espacio de la cuadrícula. Esa coexistencia de puntos de vistas construye el objeto a través de distintas técnicas de representación que trabajan, a su vez, sobre diferentes materias de expresión.

A propósito de la puesta en página de un libro escrito por Franz Kugler, Heinrich Dilly hizo referencia a la *sincronización* entre texto e imagen⁴⁴¹. En el corpus que analizamos, en el que predominan los desfases, esa especie de estricta correspondencia temporal solamente se puede encontrar en la *Historia ilustrada del arte universal*. En una página de este libro pueden llegar a cohabitar hasta cuatro imágenes de la obra descrita en el texto de la misma página. La página es concebida como una alegoría de la obra: el despliegue fragmentario de la obra en un espacio gráfico que permite reconstruirla por una captación global del conjunto. Dependiendo del punto desde el que elijamos considerarla, esa técnica de presentación oscila entre remarcar una naturaleza poliédrica que sería inherente al objeto o la forma particular en la que ese objeto es construido por la narración en una suerte de visión estereoscópica. La separación física de las imágenes con respecto a su contexto de procedencia es un dato constitutivo del museo y el libro-museo intensifica esa desconexión. La otra cara de ese movimiento constitutivo del

⁴⁴⁰ En 1947, Roger Pla destaca “las buenas reproducciones” de los frescos murales de la Casa de los Misterios que estaban en circulación a través de la edición de *La villa dei Misteri* de Amedeo Mairui con “18 reproducciones en cuatricromía del gran fresco, incluidas una carpeta adjunta”. Roger Pla, *La pintura pompeyana*, Rosario, Rosario, 1947, p. 76.

⁴⁴¹ Heinrich Dilly, “Kunsthistorische Studien, „weniger mit der Schreibfeder als mit dem Zeichenstifte gemacht“”, *op. cit.*

discurso disciplinar consiste en la restitución de esa procedencia. Los modos de trabajar esa separación son muy diversos. En cualquier caso ese procedimiento es alegórico: produce significado a partir de imágenes de las que previamente fue desalojado un sentido, gravadas y *grabadas* con la marca de su desconexión y exhibidas conjuntamente en el espacio abstracto del papel [Fig. 17].

Miniaturas

El intento del libro de historia del arte de contener todo el mundo del arte entre dos tapas desencadena la necesidad de construir una representación a escala de ese mundo. Al igual que en la novela realista clásica –contemporánea de los comienzos del género que nos ocupa– la necesidad de que representación y totalidad coexistan en el espacio del libro tiene como corolario la producción de una imagen donde el libro es concebido como un mundo en miniatura. Para que el libro pueda ser convertido en una miniatura del mundo se ponen en juego procedimientos de miniaturización de las obras y del sujeto que protagoniza las peripecias narrativas (se lo llame gusto de la época, estilo imperante, espíritu francés, etc.).

Si el libro es un modelo reducido del mundo lo es no solo por los cambios de escala sino también por las propiedades del objeto obliteradas y enfatizadas en esa representación: si bien la aprehensión del objeto de arte por fuera del libro se encuentra siempre mediada –por una iluminación, un dispositivo expográfico, etc.– la transposición de ese objeto al libro da un paso más. La diferencia ya no es de grado: se está ante un nuevo objeto signifiante donde se modeliza la experiencia del referente sobre la base de ciertas propiedades que se consideran pertinentes para representarlo⁴⁴². Esa modelización tiende a enfatizar la dimensión intelectual del objeto. El hecho de que la mayor cantidad de reproducciones estén hechas en negro, obedece, sin duda, a condiciones materiales (comerciales y tecnológicas) de posibilidad. Aún así, la legitimidad de las reproducciones en negro era refrendada por discursos estéticos instalados durante siglos en la crítica de arte que remarcaban la prioridad del dibujo, en tanto elemento asociado a la captación intelectual de la imagen, como su rasgo esencial, en oposición al color, que sería prescindible para la captación global de la obra. En relación con este punto resulta ilustrativo un pasaje de Jean Jacques Rousseau que Derrida cita en *De la gramatología*.

⁴⁴² Aún en el caso de la reproducción fotográfica: si el dispositivo indiciario de la fotografía nos obliga a reconocer una continuidad entre la fotografía y el existente fotografiado, la noción de huella –en este caso, la huella fotográfica– implica por definición su separación con aquello de lo que es huella.

Al defender la prioridad de la línea sobre el color, Rousseau argumentaba en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* que “El interés y el sentimiento no dependen de los colores. Los rasgos de un cuadro conmovedor nos emocionan aún en una estampa. Quitad esos rasgos al cuadro, y los colores ya no causarán efecto”⁴⁴³. El criterio de valoración que servía como sustento ideológico a la práctica de la reproducción en blanco y negro sostenido por Rousseau se podría remontar por lo menos a la discusión entre el *disegno* florentino y el *colorito* veneciano en las teorías sobre la pintura del siglo XVI; entre la vuelta de siglo y hasta varias décadas después, este argumento fue retomado en las discusiones referidas a la conveniencia de utilizar reproducciones fotográficas en el campo de la historia del arte y a los alcances que podía tener esta práctica. Recién en la década de 1960 comenzó a existir un consenso en los medios letrados con respecto al valor de las reproducciones a color; algo que se dio en paralelo con transformaciones tecnológicas y con una valorización de la estampa a color decimonónica⁴⁴⁴. La reducción de la experiencia estética a la aprehensión intelectual se expresa en su punto más alto en los gráficos de sistemas constructivos. En la HGDAU, encontramos una serie de gráficos en perspectiva axonométrica enmarcados por la misma puesta en columna del texto. Este modo de presentación refuerza el efecto de incorporación de la obra al flujo del texto. Se diría que hay una puesta en texto de la imagen que hace visible su condición de imagen *escrita*. En la HDAP, además de las fotografías, se utilizaron distintos sistemas de representación de dibujo técnico: tanto el uso combinado de la sección transversal y la proyección axonométrica, como los gráficos de plantas [Fig. 18].

La viñeta de reproducción introduce un signo icónico de la obra en un espacio gráfico donde es relacionada con objetos de diferente naturaleza: puede ser puesta en relaciones de oposición, complementariedad y equivalencia con otros elementos lingüísticos y visuales. En una paráfrasis libre de Benjamin podemos decir que a través de la puesta en página de su reproducción, el valor cultural de la obra es subordinado a un valor exhibitivo que en este caso se especifica como valor relacional o sintagmático⁴⁴⁵. La copia es lo que permite la integración de la imagen en la página, entendida como un espacio relacional donde la obra copiada interactúa con otros signos que resultan tan constitutivos para el texto de la página como la

⁴⁴³ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas* apud Jacques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 2012, p. 261.

⁴⁴⁴ Hemos desarrollado este punto *in extenso* en un artículo. Juan Cruz Pedroni, “Pinacoteca de los genios, una arqueología”, *op. cit.*

⁴⁴⁵ Para una lectura del conocido ensayo de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, Cf. Hal Foster, “The Archive without Museums”, *October*, vol. 77, (1996), pp. 97-119.

copia de la obra. Al producir una miniatura de la obra, la reproducción la convierte en una pieza que se inscribe en un texto mayor. En este sentido cobra una especial pertinencia la definición derrideana de la escritura como *técnica de abreviación* que reduce las dimensiones de la presencia dentro de su signo⁴⁴⁶. Si seguimos esta misma línea, las reproducciones pueden ser consideradas como *abreviaturas de las imágenes* que reducen las dimensiones de la presencia de las obras al interior de un signo que las representa. Al abreviarla, la reproducción *escribe* también a la obra de arte en un segundo sentido: la vuelve *iterable*. La repetición formula un protocolo para la repetición de su semejanza de forma virtualmente infinita. En ciertas láminas de la *Historia de las artes plásticas*, las figuras se recortan para remarcar contra el blanco de la página el contorno del artefacto reproducido. En casos como este, donde las transformaciones en los modos de dar a ver las imágenes también permiten hablar de miniaturas, encontramos una construcción gráfica que enfatiza la objetualidad del artefacto estético e incluso su objetividad definida a partir de un aislamiento. Sin embargo, en consonancia con lo argumentado a largo de este párrafo con respecto a la página como espacio relacional, la reducción de la obra también permite destotalizarla. Al mismo tiempo que confirma la identidad sustancial de la obra consigo misma relativiza el valor del límite que la define y la incorpora en la trama que significa la escritura del pasado.

En la periodización de los estilos de escritura en historia del arte llevada a cabo por David Carrier en su *Principles of Art History Writing*, el investigador norteamericano pondera el papel desempeñado por la incorporación de reproducciones fotográficas en las historias del arte. De acuerdo con este autor, esta posibilidad técnica habría marcado un punto de inflexión en los estilos de escritura: la inclusión de la imagen reproducida hizo posible prescindir de la écfrasis, dado que la posibilidad de reproducción fotográfica descargaría a la escritura del trabajo de evocarla a través de una representación literaria. Al estar liberada de esta tarea, se habilitaría para la escritura un salto cualitativo a la interpretación. La hipótesis de Carrier resulta muy sugerente pero si la contrastamos con las cuatro historias del arte que analizamos en esta parte de la tesis su pertinencia se vuelve muy relativa: tres de ellas están ilustradas con fotografías y aún así están colmadas de descripciones. Esa forma de pensar encierra además un supuesto instrumentalista sobre el género. El papel de este dispositivo literario no consiste solamente en informar sobre una imagen que se encuentra ausente sino también en introducir en la escritura un efecto de presencia que entra en tensión productiva con esa ausencia. En la

⁴⁴⁶ Derrida, *De la gramatología*, op. cit., p. 374.

écfrasis la escritura inflama la pintura, como diría Deleuze⁴⁴⁷; es investida con los poderes de la imagen. Por ese motivo, en las historias del arte también tenemos que reconocer la existencia de otro tipo de miniaturas, hechas de palabras. Tanto las transposiciones ecfásticas como las reproducciones son dispositivos que *escriben* las imágenes de arte.

Un último tipo de miniatura puede ser vinculado con un dispositivo de puesta en página del texto. En el final de algunas páginas de la HGDAU encontramos recuadros con listas donde los artistas de un período dentro de una escuela nacional son ordenados por disciplina o por género. Estas tablas son miniaturas de la visión panorámica que trabaja la *dispositio* de todo el libro: en el acto de reducción, hacen visible la imagen arborescente que organiza al libro en su conjunto. Son puntos en los que se revela que la posibilidad de reducir el contenido del libro a un esquema no es una forma de apropiación contingente del libro sino una virtualidad constitutiva de la forma en la que fue concebido.

Del panorama al cuaderno de recortes

Las historias del arte con escala universal ilustradas con imágenes recuperan en el nivel de las metáforas que ordenan el dispositivo toda una genealogía de artefactos diseñados para visualizar el pasado que tallaron la imaginación histórica en Occidente. En esa saga pueden ser incorporadas las colecciones numismáticas, los panoramas de rotonda, los árboles genealógicos y los cuadros cronológicos: construcciones que organizaron de diferentes modos la relación entre imágenes y textos y que funcionaron como metáforas constructivas de los relatos históricos⁴⁴⁸. En el terreno específico de la historia del arte, la técnica de proyección simultánea y contrastiva de reproducciones fotográficas desarrollada por Heinrich Wölfflin para sus clases de Historia del Arte a principios del siglo XX constituyó el último eslabón de una historia tecnológica vinculada con las posibilidades de visualización de la historia del arte. En la misma tradición de dispositivos inventados para apuntalar las prácticas eruditas de la disciplina podemos localizar el *Libro de' Disegni* recopilado por Giorgio Vasari como ayuda-memoria para la escritura de su obra magna. La investigadora Ingrid Vermeulen ha demostrado hasta qué punto las colecciones de reproducciones concebidas e impresas en los siglos posteriores a la aparición de las *Vite* fungieron como *corpora* de historia del arte. Un conjunto de colecciones

⁴⁴⁷ Deleuze, “La escritura inflama la pintura”, *op. cit.*

⁴⁴⁸ Francis Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven & London, Yale University Press, 1995.

de dibujos y grabados formadas en los siglos XVII y XVIII se estructuraron según el modelo biográfico vasariano y fueron el soporte para el proyecto de historias del arte ilustradas que en la mayoría de los casos no llegaron a concretarse. El supuesto que orientaba la formación de estas colecciones radicaba en la atribución de posibilidades representativas a una selección de grabados de interpretación que se configuraba como soporte para mostrar “las mejoras, la historia de la pintura en sus diferentes estilos”⁴⁴⁹. La representación de la historia del arte como una sucesión de estilos –y la noción de estilo presupuesta en esa figuración– aparecía entonces como el resultado de una doble operación de trascendencia y diseminación: por un lado, la inscripción de las obras por fuera de su soporte primitivo en imágenes de reproducción; por el otro, la inclusión de esa imagen de copia en un conjunto secuencial. En el siglo XX, las técnicas de visualización como la proyección de diapositivas permitieron a la imagen de reproducción emanciparse del soporte papel. De esa forma adquirió el estatuto de un hecho inmaterial desde el punto de vista de la experiencia fenoménica. Al poco tiempo las innovaciones surgidas con estas formas de incorporación de la fotografía a la historia del arte comenzarían a dejar marcas en la cultura visual impresa de la disciplina: la proyección dual de imágenes utilizada como dispositivo didáctico por Wölfflin serviría como modelo para la puesta en página de los libros de historia del arte.

En esa serie de artefactos un subconjunto opera como reservorio de metáforas para englobar la forma que asumen los relatos generalistas en historia del arte. Cada una de esas figuras tiene su propia trayectoria: el panorama, la más extendida, es la que está más claramente fechada en el siglo XIX: lleva la signatura de su imaginación histórica y de los dispositivos técnicos diseñados en ese siglo para la mirada. En la cultura histórica del siglo XX, la metáfora del panorama, convertida ya en una *catacresis* –es decir, en una figura que perdió su valor metafórico– pasó a ser una forma convencional de titular libros o secciones de libros de historiografía artística o general, de una forma que puede ser fácilmente reconocida por cualquier hablante de castellano socializado en los códigos de la cultura histórica occidental.

La imagen de la galería es otra que tiene una gran potencia. En ella todavía está marcada la operación que remite el libro al museo, aunque también hay que considerar la especificidad que entraña como modalidad espacial de exhibición a la que son inherentes dos propiedades: la dignidad de lo coleccionado y la linealidad del recorrido. En el origen de esta figura en la

⁴⁴⁹ Francesco Algarotti, *Opere*, Venecia, 1791, vol. 3, p. 191 apud Vermeulen, *op. cit.*, p. 61. La traducción es propia.

historiografía del arte hay que ubicar la galería de *uomini illustri* de Paolo Giovio que sirvió de modelo para las *Vidas* de Vasari, mediatizadas a su vez por la tradición de los libros de *De Viris Illustribus*, a la que tradicionalmente se afirma que perteneció el primero de los libros ilustrados⁴⁵⁰. En la galería, como en las otras figuras mencionadas, no se trata de perspectivas teóricas o metodológicas sino de imágenes culturales dotadas de gran tenacidad en la transmisión de la cultura histórica, capaces muchas veces de coexistir con transformaciones en la práctica artística e intelectual que apuntan en un sentido contradictorio. Su insistencia asume formas que a menudo son apenas perceptibles: persisten como un residuo, un automatismo sedimentado en el sentido común. Así, en su temprano *Ensayo sobre las tendencias plásticas modernas* Julio Payró pensaba la historia de los artistas como una *galería de incomprensidos*: “¿Hay que hacer desfilar la galería de los incomprensidos? No faltaría, entre los grandes, ni un solo artista”⁴⁵¹.

Para nombrar el efecto producido por el conjunto del relato histórico, de una forma en este caso más conscientemente metafórica, se habla también de un *cortejo* o un *desfile* – calificado como “triumfal”, en la crítica de Walter Benjamin al historicismo⁴⁵². Esa otra imagen de la historia tiene en común las dos propiedades que reconocimos en la galería de notables: la linealidad de la exposición y la dignidad de lo que aparece. En la retirada de cubierta de *De la Prehistoria al “Op-Art”*, el paratexto presenta a la historia de la pintura como un “desfile, completo y complejo, de las obras y autores sobresalientes (...) de un arte que quizá como ningún otro pone de relieve la divina condición del espíritu humano para crear belleza”. La definición del arte como *imago* de la creación divina en una fecha tan tardía como 1967 no puede dejar de sorprender. Sin embargo, si consideramos los ecos que el moralismo católico de la dictadura encabezada por Onganía pudo tener sobre una editorial de tradición militantemente católica como lo fue la de Constancio Vigil, se vuelve una marca más fácil de contextualizar. Aún así, la palabra *desfile* no tiene las resonancias católicas que sí tienen otras metáforas

⁴⁵⁰ Los autores que sostienen esta versión sobre el origen del libro ilustrado se basan en un testimonio recogido por Plinio. Romero Brest lo menciona al pasar en su obra, en el tomo dedicado a las artes derivadas. Cf. Jorge Romero Brest, *Historia de las artes plásticas. Tomo IV. Artes derivadas*, Buenos Aires, Poseidón, p. 402.

⁴⁵¹ J. Payró, *Arte y artistas*, op. cit., p. 168.

⁴⁵² En la séptima de la tesis de filosofía de la historia, Benjamin, se refiere al historicismo como un *cortejo triunfal* de los vencedores. Cf. Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia* (trad. H. A. Murena), en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 77-89; aquí, p. 81.

nominativas como *procesión*⁴⁵³ o *retablo*⁴⁵⁴, utilizadas en el título de historias del arte publicadas en la España franquista.

En distintos momentos históricos, el espacio de representación del libro fue imaginado por analogía con la experiencia que proponían otros dispositivos contemporáneos. Dijimos que *panorama* fue una de esas metáforas de la experiencia que se transporta para designar el espacio de representación del libro en el siglo XIX. A propósito de los panoramas de rotonda, Walter Benjamin habló incluso de toda una *literatura panorámica*. Otro observador que se detuvo en este desplazamiento de la pintura a los libros fue Roland Barthes, que reparó en la importancia de los panoramas en la literatura histórica del siglo XIX. En su curso sobre *Lo Neutro*, Barthes encuentra que una de las figuras en las que se manifiesta esa dimensión es la posición panorámica⁴⁵⁵. Ya en el campo de la historiografía, Barthes escribió sobre el panorama a propósito de Jules Michelet. Según Barthes, el historiador que ofrece una visión panorámica asume la posición de Dios: esa mirada cenital es la única que permite la percepción simultánea de momentos dispersos en la geografía y en el tiempo. La “euforia del panorama” es, por otro lado, uno de los placeres que le depara al viajero romántico la experiencia de abrirse paso a través del paisaje, como destaca el crítico en el mismo estudio⁴⁵⁶.

Los procedimientos específicos que contribuyen a la construcción del panorama aparecen en el texto de las historias de distintas formas. En la HGDAU, el uso de anáforas para producir ritmos y paralelismos que hace Payró refuerza el gesto de despliegue de una imagen de vastedad⁴⁵⁷. Los movimientos de retroceso y avance refuerzan el espectáculo panorámico al insistir en la continuidad de la historia y por consiguiente en su unidad: el estudio de las venus paleolíticas convoca en el discurso de Payró los nombres de Archipenko y Brancusi⁴⁵⁸; la comprensión de la anatomía animal por el hombre auriñaciense es comparada con la que proporcionará la fotografía. A estas *prolepsis*, se suma la postulación de la historia como el espacio de una oscilación entre invariables, donde el arte bascula “continuamente entre cuatro extremos: de la imitación a la abstracción, del clasicismo al barroquismo”; la constancia del

⁴⁵³ Francisco Pérez-Dolz, *La procesión de los “ismos”: el momento actual del arte. Sobre los géneros de pintura*, Barcelona, E. Meseguer, 1945.

⁴⁵⁴ Juan de la Encina, *Retablo de la pintura moderna*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

⁴⁵⁵ Roland Barthes, *Lo neutro: curso del Collège de France, 1978* (trad. Patricia Willson), México, Siglo XXI, 2004.

⁴⁵⁶ Barthes plantea este punto a propósito de Michelet. Cf. Roland Barthes, *Michelet* (trad. Jorge Ferreiro), México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 39.

⁴⁵⁷ Prestar atención por ejemplo al uso de la anáfora en el siguiente pasaje: “agotados los pastos de una región, agotada la tierra en que hacían sus cultivos (...)”. Cf. Payró, HGDAU: T.I., p. 28.

⁴⁵⁸ HGDAU: T. I, p. 12.

homo aestheticus a lo largo de los milenios conduce al autor a un momento de balance, como si se detuviera a contemplar el espectáculo de esa continuidad escribe que: “es realmente prodigioso que la humanidad se haya planteado tan esenciales y permanentes problemas de la creación artística desde los primeros días que descubrió el arte”⁴⁵⁹. Un procedimiento análogo consiste en representar a la creación de los distintos pueblos desde un punto de vista teleológico como *aportes* a una especie de realidad preexistente que estaría dada por el “arte universal”. De este modo se afirma, por ejemplo, que los relieves de cerámica esmaltada “fueron el aporte más característico de la civilización neo-babilónica al arte universal”⁴⁶⁰.

Los cuadernillos de imágenes fotográficas en la HGDAU despliegan un panorama que lleva de unas imágenes a las otras, interactuando con cajas de texto que funcionan como anclaje y que tienen un protagonismo variable. Como si las reproducciones no alcanzaran, el cuadernillo de fotografías relativas al capítulo sobre la Prehistoria en este libro incluye epígrafes narrativos que restituyen un marco de sentido y que orientan la mirada. Catalina Lago destacaba el hecho de que la HGDAU “pudo decir tanto en tan poco y mostrar a través de la ilustración, según el número de láminas elegidas, la importancia relativa de cada artista”⁴⁶¹. La lectura de Lago sugiere la existencia de una forma de producir sentido a partir de la cantidad. El número de obras reproducidas con las que está representada la producción de un artista muestra su importancia relativa para la historia. Ese código marca la existencia de una economía de la representación que depende de la forma en la que se administra el espacio del libro.

En 1941, los alumnos del Colegio Nacional de La Plata que cursan Historia del Arte con el profesor Romero Brest eran compelidos a dar cuenta de una lista de lecturas complementarias que incluía los volúmenes de Joan Pijoan, de Elie Faure y de Georges Huisman, una bibliografía resumida que se agotaba en dos fuentes sintéticas: la *Estilografía* de Hartmann y el *Apolo* de Reinach, además de los sumarios detallados que el profesor preparaba para cada tema. Esos sumarios tenían que servirles como guía para la preparación de una “carpeta de historia del arte” con “cuadros cronológicos y sincrónicos”, “mapas de las regiones afectadas” y también “dibujos y recortes de figuras que ilustren el tema”⁴⁶². Una carpeta con dibujos y recortes de figuras que ilustren la historia del arte: las representaciones de Romero Brest con respecto al aprendizaje de la historia del arte no están muy lejos de las que gobiernan su propia práctica como autor y editor de libros sobre arte. Las historias universales del arte hechas en el Sur de América son, además de panoramas, cuadernos en los que se pegan *figuritas* que fueron recortadas en otra parte. Recortar y pegar es un gesto de *bricoleur*, una treta del pobre frente a la escasez. Pero seleccionar y trasladar de un lugar a otro no deja de ser a la vez la operación que está en la base de cualquier *corpus*. Las condiciones de producción de una historia del arte

en este punto del Sur global efectúan una operatoria común a toda la disciplina y lo hacen con un grado más alto de visibilidad: exponen el carácter dislocado y disociado de todos los *corpora*.

Figuras de la distancia

Las representaciones discursivas del arte en las historias que analizamos están trabajadas por figuras de la distancia, en tres sentidos diferentes. Primero, una distancia que se manifiesta antes que nada por su signo privativo: como sucede en los otros países del Sur global, las historias universales del arte escritas en Argentina están dirigidas a lectores que se encuentran alejados de la mayor parte de los lugares sobre los cuales tratan esas historias. Aún cuando haya que pensar que los libros publicados durante el auge editorial argentino eran exportados a distintos puntos del mercado hispanoamericano (lo que incluye un público peninsular) no hacían nada para ocultar que eran escritos en Argentina y que estaban destinados en primer lugar a lectores de ese país que no tienen la posibilidad de corroborar con sus propios ojos los monumentos que se describen en el libro⁴⁶³. En segundo lugar, las representaciones ponen en acto una escritura de la distancia temporal, que refuerza la lejanía en el espacio. Es la distancia que permite el asombro, el *espectáculo* de lo que sucedió en otra parte y hace tiempo. Finalmente la representación historiográfica del arte en nuestro corpus instala una distancia específica para separar a unos artistas de otros en distintos planos: especialmente, en el nivel del estilo y en el de la calidad. En los primeros dos sentidos en los cuales consideramos la distancia, esta aparece como el teatro donde se despliega en toda su amplitud el gesto de la narración. En el último, la distancia tiene un sentido crítico: es una operación vinculada con la tarea de discriminar y de establecer distinciones representativas que impiden al corpus de las historias regresar a un estado de acumulación sin sentido, un *totum revolutum*. Muchos de los niveles del análisis retórico planteado por Hayden White al estudiar la historiografía del siglo XIX son difícilmente aplicables a textos como la HGDAU, por el predominio que tiene en los últimos el discurso descriptivo. Los períodos que son abordados por cada capítulo aparecen menos como el espacio de tiempo en el que se desarrolla una intriga que como la sala de un museo donde las obras, alineadas en serie a ambos lados del espectador, esperan al cicerone que

⁴⁶³ Doyon, *op. cit.*, p. 39.

las describa.⁴⁶⁴

Una vez delimitado el lugar, son ubicados los personajes. En este momento interviene la jerarquización que, si seguimos a White, nos haría pasar del nivel de la crónica al de la historia, pero la atribución de importancia no opera por significados temporales vinculados a una cadena explicativa –en la cual la importancia de los hechos está determinada por la circunstancia de que conducen a un hecho significativo, porque inauguran un proceso o porque lo culminan– sino que, desde un punto de vista que pretende ser absoluto, las obras se presentan como hechos que son importantes en sí. En otras palabras, el marco de referencia en el que se produce una integración de las individualidades yuxtapuestas por el discurso histórico es un esquema valorativo que permanece implícito. En la HGDAU el escrito parece agotar todos los matices posibles de jerarquización: artistas menores y artistas mayores, grandes artistas y genios excepcionales, etc. El uso constante de preposiciones de lugar (p. ej: “por encima”) y de completas alegorías espaciales para indicar una diferencia jerárquica entre la calidad de artistas y de escuelas produce una textualidad que es cualquier cosa menos lisa. Trabajado de parte a parte por una puesta en relieve, el texto es transformado en una especie de retablo donde algunos nombres aparecen realzados y cubiertos con oro, mientras que otros son rehundidos en un fondo más o menos indistinto.

En el trabajo titulado *El discurso de la historia*, Roland Barthes analizaba ese objeto a través de las colecciones de unidades temáticas actualizadas por el discurso histórico, a las que daba el nombre de *existentes* y de *ocurrentes*⁴⁶⁵. A pesar de lo esquemático que nos puede resultar hoy en día el planteo estructuralista de Barthes, la presencia constante de esas series se puede observar con especial claridad en un texto como la *Historia gráfica del arte universal*. Una lista incompleta de los *existentes* seleccionados por ese discurso incluiría las siguientes unidades: genios, obras, sentimientos e ideas; mientras que del lado de los *ocurrentes* deberíamos mencionar al menos los siguientes eventos: dar los primeros signos, encontrar acogida, perfeccionar el estilo, culminar la carrera. El discurso se organiza alrededor de un sustrato esencial y de las formas en las que ese sustrato consigue ser expresado. Las acciones narradas tienen un sentido fenomenológico: apuntan a un ser que se descubre a partir de lo que

⁴⁶⁴ Las obras están, para decirlo en los términos del White, en el nivel de la crónica. El nivel de la historia está menos marcado. “En la crónica el hecho simplemente está ‘ahí’ como elemento de una serie; no ‘funciona’ como elemento de un relato”. Cf. Hayden White, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (trad. Stella Mastrangelo), Buenos Aires, FCE, 1992, p. 18.

⁴⁶⁵ Barthes, “El discurso de la historia”, *op. cit.*

exterioriza, en la manifestación exterior de un sujeto estético que subyace a la progresión de la historia del arte y que justifica su existencia.

CAPÍTULO 6

Historias en movimiento: las figuras de la circulación

Ningún objeto está relacionado de una vez y para siempre con la clase a la cual pertenece por su génesis.

Krzysztof Pomian, *Historia cultural, historia de los semióforos*

A finales del siglo XX, la invitación de Krzysztof Pomian a constituir como objetos privilegiados de la historia cultural los objetos visibles que producen significación, a los que denomina *objetos semióforos*, abrió un camino para recorrer de manera heterodoxa la relación entre la historicidad y los sistemas sincrónicos⁴⁶⁶. En consonancia con los esfuerzos de una línea en la semiótica argentina –que hacia la misma fecha ponderaba la importancia de lo *imprevisible* en la circulación de los textos⁴⁶⁷– el trabajo del historiador y filósofo polaco es impulsado por un problema que surge en el diálogo de la lingüística con otras disciplinas. Para Pomian, la categoría de los objetos semióforos admite ser dividida en varias clases, dentro de las cuales la de texto no representa la única ni tampoco la más importante. A su vez la condición funcional de objeto semióforo solamente se corresponde con algunos segmentos en la trayectoria recorrida por un texto a lo largo de su vida social, es decir que el texto no funciona como objeto semióforo todo el tiempo. En la historia de circulación, un objeto como el libro registra intervalos en los que su estatuto como vehículo del texto es puesto momentáneamente entre paréntesis. En esos intervalos se convierte meramente en una *cosa*. Pomian lo ejemplifica con un libro que no siempre es leído: también puede ser usado como objeto arrojado o como pie de una mesa.

No es necesario llegar a esa especie de grado cero del sentido para reconocer que, a través de su circulación social, un objeto material-cultural como un libro –y en particular un

⁴⁶⁶ Krzysztof Pomian, “Historia cultural, historia de los semióforos”, en Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli (dir.), *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999.

⁴⁶⁷ En especial, cf. Steimberg, *op. cit.*

libro con imágenes, identificado con la metáfora del museo y del monumento— verifica puntos de inflexión en su pragmática que induce una suerte de aproximación o desdiferenciación entre la clase de artefacto a la que pertenece por su génesis y el funcionamiento social de otros objetos de los que en principio parecería alejado. El lugar que las prácticas de clasificación circunscriben para un objeto significativo está expuesto a los usos de la cultura material que tienen la capacidad de redefinirlo. En nuestro caso, nos interesa pensar los dispositivos que hacen posible un espacio de activación para las historias universales del arte al mismo que tiempo que lo delimitan en distintos sentidos: al regular sus formas de almacenamiento, transmisión y acceso; los momentos y lugares sociales programados para su uso y para su aparición en el discurso.

Con el objetivo de aproximarnos al problema a través de un ejemplo concreto podemos echar una mirada a un decreto publicado en el *Boletín Oficial* el 14 de febrero de 1936. Se trata de un texto normativo dirigido a las instituciones educativas en el que se describe la colección ideal de objetos que debería encontrarse en distintos tipos de establecimientos. Emitido por la Dirección de Instrucción Pública, el decreto fija “el material de enseñanza en los institutos incorporados”⁴⁶⁸ y lo detalla a lo largo de una nómina puntillosa, al considerar inadecuado lo estipulado en un decreto de 1904. El texto del decreto ofrece así la *lista ideal de objetos para una escuela*. Se trata de un artefacto discursivo comparable con la lista de objetos que Ricardo Rojas anexaba en 1909 a *La restauración nacionalista*, comentada en el capítulo 3 de la tesis a propósito de otras historias del arte.

La lista de objetos se reparte entre las cinco áreas que requieren utensilios especiales: geografía, anatomía y fisiología, higiene, dibujo y laboratorio de química; a las que se agregan indicaciones específicas para las escuelas técnicas. Para “anatomía y fisiología” por ejemplo, se estipula, entre otros objetos, 3 cajas de disección, un cardiógrafo para rana y una lista de los temas que deben verse representados a través de diapositivas o ilustraciones murales. La enseñanza de la geografía demanda mapas, globos, planisferios y “un buen atlas histórico, de que se copiarán como trabajo colectivo los alumnos los mapas murales”; para “Higiene” se necesitan esquemas, ilustraciones y cintas cinematográficas y para “Laboratorio” se debe contemplar una lista muy extensa de utensilios. “Dibujo” está dividido por grados y tipos de instituciones. Para primer año de Colegios Nacionales y Escuelas Normales se solicita modelos

⁴⁶⁸ *Boletín Oficial de la República Argentina*, primera sección, 14 de febrero de 1936, pp. 555-556.

en bajorrelieve, capiteles clásicos y animales embalsamados; para segundo y tercer año de las mismas instituciones, modelos ornamentales en bajorrelieve clasificados por estilos y animales, embalsamados o conservados en alcohol, con el único requisito de que difieran de aquellos asignados a los años anteriores. La lista de materiales para cuarto año, acotada a las escuelas normales, incluye modelos en yeso de diferentes estilos, antiguos, medievales y modernos y los consabidos animales. Al final de esta enumeración se solicita que:

Además de los modelos indicados, cada colegio debe disponer en su Biblioteca, de una Historia del Arte con abundante material ilustrativo, y entre el cual figure, posiblemente alguna expresión del Arte Americano Precolombiano, o láminas sueltas de los ejemplos de diferentes estilos⁴⁶⁹.

Estas últimas especificaciones permiten conocer cuál era el tipo de expectativas que se podía tener en relación con una clase de objetos culturales-materiales, reconocida con la suficiente nitidez como para que al hablarse de “una historia del arte” se comprenda cuál es el objeto de referencia de ese enunciado. Lo primero que debemos observar es que para esta fecha el significado del término *historia del arte*, como sinónimo de un objeto impreso con determinadas características, se encuentra estabilizado en grado suficiente como para que su sentido sea transparente: aún por fuera de un entorno especializado no es necesario hacer mayores aclaraciones para que se comprenda de qué se está hablando cuando se habla de “una historia del arte”.

Los detalles que se brindan son especialmente informativos con respecto a tres puntos. En primer lugar, el estatuto del objeto historia del arte como *material de enseñanza* pone de relieve ciertas propiedades y oscurece otras. La historia del arte que el poder ejecutivo espera encontrar en cada escuela normal está destinada a la biblioteca y no hay elementos para dudar de que la historia del arte *reglamentaria* pertenezca a una familia de objetos conocidos como libros. Pero lo que se hace patente en el contexto de este decreto es que una historia del arte es sin embargo un artefacto material que tiene formas diferenciales de circulación y de uso en tanto que objeto, que no pueden ser atribuidas a los libros de forma colectiva. En particular, en esta norma, la historia del arte forma parte de los repertorios institucionalizados de una cultura material organizada alrededor de la observación y la copia. El paradigma al que la historia del arte pertenece en el marco de la lista no es el de los *libros* sino el de los *materiales de*

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 556.

enseñanza: en ese espacio discursivo está en pie de igualdad con animales embalsamados y capiteles de yeso. En segundo lugar, la demanda de que el libro incluya manifestaciones del “Arte Americano Precolombiano”, más allá de ser un dato de innegable interés para una historia de las políticas culturales en la década infame, pone en evidencia algo de interés todavía mayor para nuestro objeto de estudio: la existencia de un sistema de clasificación que reconoce la inclusión o no inclusión de ese contenido temático en el libro como una distinción pertinente para su valoración. Así, para cuando Romero Brest decide excluir el arte americano (y no solo precolombino) de su historia universal en 1945, esa decisión explicada pacientemente por el autor no era una exclusión entre otras. Hace ya más de una década esa propiedad negativa podía marcar la adscripción de su obra a una determinada clase de historias del arte: aquellas que no incluyen el arte del continente americano. Se trataba de una clase que al menos era reconocible por el sistema de clasificación del discurso oficial y el sistema educativo. Es cierto que en este punto el carácter exhortativo del texto está matizado por la palabra “*posiblemente*”: acaso como una concesión al hecho de que en esa fecha, a pesar de la intensidad con que comenzaba a ser valorada, la bibliografía que estaba en condiciones de cumplir con el requisito todavía no abundaba. Finalmente, el pasaje muestra un tercer punto sobre las formas de uso de las historias del arte: en un contexto en el que son requeridas por su valor como objetos que reúnen *abundante material ilustrativo* y que lo ponen a disposición de muchos lectores, ese stock de imágenes puede ser sustituido por una colección de otros objetos. Lo que se juzga como un sucedáneo aceptable para una historia universal del arte es una colección de *láminas sueltas con los ejemplos de los diferentes estilos*.

No hace falta insistir en el valor heurístico del documento que analizamos: la oportunidad que nos proporciona para leer procedimientos de asignación de un sentido a un objeto dista mucho de representar la experiencia corriente de un investigador que lidia con el problema de encontrar testimonios para conocer la forma en la que fueron *usados* los libros en el pasado. Cotidianas y anónimas, las huellas que dejan las prácticas de lectura son tan difíciles de localizar como lo es encontrar los contextos en los que se vuelven legibles. El desafío tiene matices especiales cuando no se las busca para iluminar la biografía de un hombre ilustre (que es para lo que los historiadores han utilizado mayormente el estudio de las marginalia y de las marcas de uso en los ejemplares de los libros) sino para estudiar la historicidad de determinadas prácticas en cuanto tales. Y el desafío todavía es mayor cuando no se trata de prácticas de lectura sino de otras formas de interacción para las cuales el término *lectura* solo puede ser una metáfora inespecífica. De lo que no hay dudas es de que la evidencia dejada por esas prácticas

sí puede ser leída, aunque la legibilidad de las huellas dejadas por esas prácticas –probabilística y aproximativa, como en toda lectura– debe ser en cada caso el producto de un dispositivo metodológico diseñado *ad hoc* por el investigador.

Uno de los objetivos de este capítulo es registrar la heterogeneidad de figuras que asume la circulación de las historias del arte a través de su relación con las posibilidades de acceso observacional que proporcionan los documentos⁴⁷⁰. Este punto de tensión en el que los objetos se despegan con respecto a los discursos es una de las características de la vida oscilante de los objetos semióforos retratada por el estudio de Pomian. El ejemplo en el que nos concentramos en estas páginas nos permite verificar que en su proceso de circulación social las historias del arte son asignadas a colecciones de objetos que desbordan el perímetro de la biblioteca. Ese funcionamiento que separa a las historias del arte de los otros libros no es un desvío sino una práctica socialmente normalizada, que eventualmente podía emerger en el discurso prescriptivo en un reglamento emitido por el Estado. En otras palabras, lo que es excepcional en esas prácticas no es su ocurrencia, sino solo su aparición en la superficie de los discursos. En los apartados que siguen consideramos a los libros que nos interesan como portadores de relaciones en el marco de otras prácticas. Son prácticas que en muchos casos están apenas formalizadas: por la misma razón, son también más *opacas*, y mayor es la resistencia que oponen al trabajo del analista.

6.1. Entre publicidades y reseñas: las historias universales en la prensa

Retóricas publicitarias en la difusión de las historias universales del arte

La historiografía especializada abordó las formas de publicidad comercial de los libros desde distintos ángulos y con distintos propósitos. En fecha reciente, Alejandro Parada dirigió una investigación sobre los avisos publicitarios de libros en la prensa gráfica argentina durante el siglo XX. Uno de los caminos seguidos por el investigador argentino se entronca con el que había sido señalado por Robert Darnton al estudiar el lugar de folletos y avisos publicitarios en

⁴⁷⁰ Al hablar de *figuras* de la circulación tomamos la palabra en un sentido próximo al que le da Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*. Allí, la palabra *figura* no está tomada en un sentido retórico ni tampoco solamente como un evento de sentido circunscrito y memorable al que se puede atribuir la previsibilidad de un tópico sino ante todo en un sentido *coreográfico* o *gimnástico*: la figura como “el gesto del cuerpo sorprendido en acción”. Cf. Roland Barthes, “Cómo está hecho este libro”, en *Fragmentos de un discurso amoroso* (trad. Eduardo Molina), Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 13-18; aquí p. 13.

la conformación de sentidos sobre la lectura comunes a lectores y editores en el mundo del impreso⁴⁷¹. Décadas antes, al analizar el lugar de los libros baratos en los sectores populares de Argentina a comienzos de siglo XX, Luis Alberto Romero había destacado la importancia de observar las publicidades de libros a partir de una categoría de análisis que nos resulta especialmente operativa. Son los *argumentos de venta* que, como señala Romero, le confieren una nueva significación a los libros, atribuyen a los lectores intereses, carencias y necesidades que van definiendo una imagen de ellos y que, al hacerlo, los constituyen tanto como los libros mismos⁴⁷².

En ambas perspectivas se trata de considerar a las publicidades en la opacidad y la complejidad que revisten como artefactos: no solo como documentos sino también como monumentos. Analizar el libro de historia del arte dentro del espacio publicitario constituye una operación de reencuadre observacional que permite dar cuenta de los imaginarios sociales que gravitan sobre ese objeto. Esa operación implica delimitar una superficie discursiva donde el libro es conectado con figuras del deseo, con prácticas persuasivas que apelan a una determinada memoria y con formas de visibilidad que los libros tienen en común con otros bienes de consumo. Estudiar la publicidad del libro supone ubicarlo como objeto del discurso en el horizonte de determinada una cultura retórica, como objeto que participa de las tensiones que constituyen a un sujeto social y como el resultado de una tecnología en la que son programen las formas normales de usar ese libro.

El primer aviso que anunció la aparición de la *Historia gráfica del arte universal* realiza un recuento de las imágenes incluidas en la obra y las discrimina por el tipo de impresión; una retórica de la acumulación que deslumbra con la superposición de cantidad y calidad: “1.500 páginas en dos volúmenes, de las cuales 800 están impresas en rotograbado, con 3.334 reproducciones, 128 páginas en colores con otras tantas citocromías y 450 de texto con 70 ilustraciones en negro”⁴⁷³. En la publicidad que presenta la HDAP en revista *Latitud* en julio de 1945 nos topamos con un registro parecido: “Contiene 340 páginas de texto y 92 reproducciones en negro y 8 en color impresas aparte” [Fig. 19]. En las publicidades posteriores de la editorial Poseidón las imágenes contenidas en cada volumen de la HDAP y el precio de

⁴⁷¹ Alejandro Parada, “La cultura impresa en los avisos publicitarios de la prensa gráfica en la Argentina durante el siglo XX. Alcances y proyecciones (PRIG 2016-2018)”, *Información, cultura y sociedad*, núm. 37 (2017), pp. 153-170; aquí, p. 156. Consultado en <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/3880>>.

⁴⁷² Luis Alberto Romero, “Una empresa cultural: los libros baratos”, en Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez, *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 47-70.

⁴⁷³ *La Nación*, 1 de abril de 1957, p. 10.

cada tomo son escritos en un apretado sistema de notación. Así, por ejemplo, en el caso de la *Introducción* leemos: “340 P. 92 G.8 Co. T.: \$20” y en el de *La Pintura* “400 P. 114 G. 8 Co. T.: \$20”.

Desde los años cuarenta una estrategia publicitaria en los anuncios de los libros sobre arte se articula en base a lo que podemos llamar el argumento del número. Se trata de mencionar la cantidad de imágenes contenidas en el libro y de hacerlo con la mayor exactitud. Además de dar cuenta de la cifra, discriminan el tipo de impresión con el que fue realizado cada subconjunto de imágenes. De esa forma la persona que adquiere un ejemplar se apropia de un objeto cualificado por ciertas propiedades tecnológicas y de un volumen de obras reproducidas del que considera importante destacar la cantidad. No es raro encontrar publicidades en las cuales la descripción del libro de historia del arte se limita a una colección de cifras⁴⁷⁴.

El efecto que produce una figura retórica de acumulación es reforzado con la insistencia en el número exacto⁴⁷⁵. Las publicidades de historias del arte que consultamos –y en especial las que están a referidas a los libros estudiados en esta tesis– no presentan la cantidad de ilustraciones a través de una cifra redonda o aproximada ni de un comentario alusivo sino del número exacto. Este uso del número exacto constituye un dispositivo retórico. La enunciación publicitaria despliega el inventario como un movimiento dramático. Se podría decir que la precisión induce un efecto de verdad y que favorece la confianza del consumidor en la información ofrecida sobre el producto. También se puede decir que esta modalidad del discurso está hecha de un rasgo (la precisión) y un objeto (la cantidad de imágenes) que son valorados de la misma manera en otros discursos sobre el libro: sin ir más lejos en las fichas catalográficas y en las descripciones de los bibliógrafos. Pero en el contexto del discurso publicitario el recuento exacto de las imágenes no busca informar. Es un *gesto* que, mientras que remeda las convenciones del discurso informativo, se consume en la demostración enfática de una cantidad.

El imaginario de los libros sobre arte se despliega en numerosas piezas publicitarias donde los argumentos de venta dependen de *loci communes* que el discurso publicitario vuelve a visitar una y otra vez. En el año 1946, Poseidón publicita a través de revistas como *Cabalgata*

⁴⁷⁴ Así, para citar otro ejemplo, el aviso que promociona la tercera edición de la *Historia del Arte* de José Pijoan: “Consta de tres tomos, de los cuales se ha publicado el primero, de 546 páginas, ilustrado con 896 grabados intercalados en el texto, 17 láminas en negro y 32 en color”. *Cabalgata*, año 1, núm. 2, 15 de octubre de 1946, p. 21.

⁴⁷⁵ Tenemos presente en estas consideraciones el estudio de Jacques Durand sobre la retórica del número. Cf. Jacques Durand, “Retórica del número”, en Jean Cohen *et al.*, *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Buenos Aires, 1982, pp. 155-165.

una selección de títulos de su catálogo agrupados bajo el título “libros de interés permanente” en la que está incluida la HDAP. El argumento de venta, que vincula al libro sobre arte con la permanencia, parece especialmente operativo en el caso de las historias del arte, en relación con las cuales seguirá siendo usado: en 1965, la octava edición de la *Historia del Arte* de Pijoán se publicita como “Lo que siempre será admirado”. Contra la fugacidad de otros bienes publicitados en la prensa e incluso de otros libros que se pueden comprar en las librerías las historias del arte son objetos con un régimen durativo excepcional en el que no hay lugar para la obsolescencia [Fig. 20].

Un *locus classicus* de la publicidad de libros enciclopédicos apunta a producir en el lector la conciencia de que el libro promocionado es algo que actualmente falta en su biblioteca. Para que el intento sea relativamente exitoso en un público amplio la estrategia tiene que generalizar; producir una imagen abstracta de la biblioteca del lector. En esa imagen de la biblioteca, la enciclopedia que falta puede entrar de dos formas: como cabeza de serie o como lo fuera de serie, lo que, afuera suyo, impugna su valor. En el primer caso la obra todavía admite la comparación: las alusiones a la convivencia benéfica de los libros y a su iluminación recíproca; en el segundo, la enciclopedia es lo impar: el punto más alto alcanzado por el libro como tecnología de la información. En el anuncio de la *Historia Universal de la Literatura* de la editorial González Porto las dos figuraciones se mezclan. Escrita por Santiago Prampolini, además de una historia literaria, el anuncio afirma que “Es una Historia del Arte”. La obra, además, es dirigida por José Pijoán. La presencia de su firma en el anuncio tal vez sea suficiente para garantizar la verosimilitud de esa definición en el lector del periódico al que su apellido le suena por las publicidades de otras historias del arte. Hay dos figuraciones del lugar que la obra ocupa en la biblioteca: por un lado aparece como un objeto de una dignidad incuestionable dentro de un serie de objetos igualmente respetables: “Difícilmente se concibe la biblioteca de un profesional sin esta notabilísima Historia” afirma el aviso. Por el otro, como un libro que anula la necesidad de todos los demás: “reemplaza a una infinidad de obras que, con ésta, se hacen ahora innecesarias”⁴⁷⁶. La economía de la obra guarda una relación esencial con la totalidad: no porque extracte lo mejor –como las antologías– sino por la compacidad prodigiosa de su cuerpo que almacena el todo. En la sombra de la totalidad, el enunciatario del aviso es un sujeto de competencias inciertas: inseguro de su saber en la medida necesaria como para aceptar que un anuncio del diario sugiera que su biblioteca sin esa enciclopedia es poco menos que un motivo

⁴⁷⁶ Editorial González Porto, “Historia universal de la literatura”, *La Nación*, domingo 2 de marzo de 1941, p. 17.

de vergüenza. El sujeto al que se le habla no heredó credenciales en el mundo de la cultura letrada: con una historia corta en el mundo de las letras, todavía las tiene a prueba. Está ávido de tener la totalidad del conocimiento literario pero también es impresionable por la sencillez del razonamiento económico: en las antípodas del humanista, la publicidad aspira a convencerlo sobre las ventajas de una obra que le permitirá ahorrar lecturas.

Otro argumento de venta apunta a la accesibilidad de los libros para el público lego: “¡El mundo del Arte en su mano!” es la exclamación que encabeza en 1947 la pieza publicada por la casa Arístides Quillet en la revista *El Hogar*, en la que promociona su *Historia General del Arte* [Fig. 21]. Un dibujo duplica la figura retórica de la exclamación en el plano iconográfico. Hay una mano que se extiende, con un gesto oferente: arriba de la mano el arte está representado por una columna jónica. Entre la miniatura del arte y la hipérbole de los libros se apela a un placer del género que consiste en transformar las escalas. Lo que se disfruta no es solo ese mundo que se ha vuelto accesible, sino el cambio de las relaciones entre el cuerpo del lector y las imágenes. Según el texto del aviso, el libro incluye tanto “el tesoro que custodia la pinacoteca” como lo que “avaramente guarda el códice”. Es un contenido que transforma al libro en otra cosa. La historia del arte ya no es un libro sino “un alhajero precioso”. La fantasía de la divulgación imagina a la historia del arte como una actividad extractiva. Como el oro sacado a las entrañas de la tierra, la historia del arte transforma los lugares de visibilidad sin matices: saca los tesoros de la oscuridad más profunda para llevarlos al ágora de lo común. Estas figuraciones abrevan en una larga historia de las emociones: una imaginación pintoresquista que había sido nuclear para la construcción discursiva del oscurantismo religioso en la literatura y el arte de la ilustración. Indirectamente, el foco no está puesto en el libro sino en los lugares ocultos y recónditos que tuvo que franquear antes de derramar sus bienes sobre la esfera pública. Es el mito burgués de la *democratización*. En 1965, esta imagen plebeya sigue siendo efectiva: un aviso de Salvat que incluye la colección Museos y monumentos y la *Historia del Arte* de J. Pijoán presenta una foto de la Piedra de Rosetta junto a la leyenda: “Ud. no necesita descifrar ningún jeroglífico para disfrutar de las más diversas y elevadas manifestaciones de la cultura universal”⁴⁷⁷ [Fig. 22]. Para el imaginario plebeyo de la figuración publicitaria la historia del conocimiento del arte tiene dos momentos: un pasado remoto en el que era necesario que el lector contara con competencias excepcionales y un presente donde todo se ha vuelto fácil y asequible para cualquier persona de a pie.

⁴⁷⁷ Salvat, *La Nación*, 11 de julio de 1965.

Finalmente, está la fuerza sugestiva de las publicidades que aluden a la extensión incalculable del libro. Las historias universales son un país donde el sol nunca se pone. Afuera de la gran serie histórica cubierta por el libro no queda nada; en el *continuum* de la historia no queda margen para la selección o el montaje: “desde las toscas manifestaciones artísticas primitivas hasta los grandes maestros clásicos y contemporáneos. Desde la minúscula estatuilla hasta la gigantesca obra arquitectónica”. La historia de la literatura y el arte de Prampolini y Pijoán es presentada con recursos que marcan esta propiedad *cubritiva* del discurso, la figuración del conocimiento como una masa compacta y sin grietas de la que nada se escapa. Para esto, la publicidad recurre al procedimiento de la enumeración caótica. En el mismo aviso, una lista de contenidos por orden alfabético: “Danzas, Decoración antigua y moderna, Divinidades, Documentos famosos, Documentos antiguos”, “Fíbulas, Firmas de hombres célebres, Frescos, Frisos” son algunos ejemplos de lo que el lector encontrará en esta obra. El recurso al orden alfabético supone la comparación tácita entre los principios de inclusión que gobiernan el diccionario y los que rigen el libro de historia. La creencia común sostiene que la palabra que no se encuentra en un diccionario no existe. Lo que se dice al presentar la obra como un diccionario es que no hay selección. Como el abecedario, la historia del arte recorre la totalidad de las cosas que tiene existencia.

Ensoñación y mercadotecnia: las publicidades de Códex

Una de las primeras reseñas que saluda la aparición de Códex en la arena editorial argentina encuentra la cualidad más saliente de sus productos en la calidad de su “presentación gráfica”⁴⁷⁸. La categoría quizás no sea la más adecuada para caracterizar el modelo estético que el sello iba a proponer. La noción de presentación gráfica remite a un paquete de características como la limpieza en la tipografía y a una puesta en página en la que el texto ocupa un lugar dominante y se articula de forma discreta con la imagen. Era el modelo que se podía encontrar en las ediciones ilustradas de bibliófilo o, de forma masiva, en la práctica que las editoriales del exilio español habían contrapuesto a lo que percibían como un diseño estridente y de mal gusto en los libros baratos publicados por sellos como Tor o Calomino⁴⁷⁹. Los productos de Códex

⁴⁷⁸ *Cabalgata*, 1946, vol. 1, núm. 3, 1 de noviembre de 1946, p. 21.

⁴⁷⁹ La publicidad de la imprenta López sintetiza este gusto en un argumento de venta que está dirigido a la vez a autores y editores: “Nada de contrastes estridentes ni de puño en el ojo”. Y explica: “El libro debe llamar la atención sin la prepotencia publicitaria del affiche”, *Biblos*, año III, núm. 15, p. 27.

respondían en cambio a un diseño gráfico enfático que buscaba capturar la atención de lector, que tenía mucho más en común con la retórica de esos libros baratos que con la de los libros que se jactaban de estar *bien presentados*.

No se trata de libros en los cuales los textos están *bien presentados* sino de *artefactos visuales* que envuelven al texto y que presuponen un nudo diverso entre las relaciones editoriales y las prácticas del mostrar. Los libros publicados por Códex utilizan todos los dispositivos de la imagen y de la materialidad para significar el universo temático del libro. Al hacer coincidir los límites de un surtido temático con los límites materiales de un libro los productos de Códex construyen un dispositivo de significación que superpone lo visible con lo invisible y al hacerlo induce un efecto de totalidad. Dentro del catálogo de Códex, el mundo del arte, de la historia o el de las fábulas infantiles aparecen contenidos en un continente al que parecen especialmente destinados: es la idea del libro *que todo lo contiene*. El estatuto imaginario que se asigna al objeto libro es el de ser un objeto contenedor en el que queda almacenada la totalidad de un tema. Cerrar la tapa de un libro después de leerlo es cerrar el círculo imaginario de una totalidad.

En 1961, la colección *Arte/rama*, de la cual Códex compra los derechos a la casa italiana Fratelli Fabbri, hace visible una determinada representación del libro como instrumento de visión a través del sufijo *-rama* en el título de la obra. El afijo está presente también en el nombre de *Historama*, adaptación de una revista francesa, y finalmente en *Globerama*⁴⁸⁰, una enciclopedia de la misma procedencia que incluyó entre sus tomos *La aventura del arte universal*, de autor anónimo⁴⁸¹. La representación que subyace en este tipo de títulos apunta a la idea del libro como un instrumento escópico excepcional. Cada libro de Códex propone una mirada única y el catálogo de la editorial se convierte en un gabinete fantástico de máquinas que permiten observar lo desconocido y lo maravilloso. Esa figuración que refiere los poderes del libro a sus efectos aumentativos sobre la visión es también la que gobierna la publicidad de la *Historia gráfica*.

Las piezas gráficas que aparecieron para promocionar los tomos de la *Historia gráfica* en *La Nación* muestran un personaje montado a caballo, encabritado y con una lanza, que pasa por delante de la pupila dilatada de un globo ocular. Ese ojo que es telón de fondo de lo que sucede (“todo lo registra” –son las palabras elegidas por Códex para otro anuncio) es el “ojo de

⁴⁸⁰ *Historama, la gran aventura del hombre* fue una publicación en fascículos que apareció desde 1965.

⁴⁸¹ Sin autor, *Globerama: la aventura del arte universal*, Buenos Aires, Códex, 1966.

la totalidad omnicomprendiva” al que se había referido Walter Benjamin en una reseña al observar una concepción universalista de la historia del arte que a su juicio comenzaba a declinar con práctica de la historia científica⁴⁸². El ojo de la publicidad de Códex es el del lector/espectador que asiste al espectáculo de la historia. Para ese sujeto la consigna no es que lea sino que vea. En el anuncio, el verbo ver está escrito en imperativo y con cursivas enfáticas: “*Vea la historia*”⁴⁸³. El énfasis de las itálicas marca la sustitución de un verbo: se trata de *ver* la historia y no de leer. En el lugar donde otros habían escrito el pasado la editorial Códex cuenta con un ventaja: es capaz de mostrarlo⁴⁸⁴ [Fig. 23].

Continuidades y rupturas en la historia de las representaciones: la imagen del gran libro mítico de la historia sigue en pie, pero el comportamiento que se espera en el usuario de ese libro ha cambiado. Hay un nuevo modo de usar los libros, tanto los de la historia a secas –como lo son los dos tomos que anteceden a la HGDAU en el plan en cuatro tomos de la Enciclopedia de la historia– como en los libros de historia del arte. Para estos últimos la consigna trae aparejadas otras consecuencias, por supuesto, pero en este punto la diferencia del comportamiento del usuario es tan fuerte para unos como para otros. La transformación en los hábitos de uso que Códex emplea como estrategia de persuasión debe ser observada en el marco de un ecosistema mediático donde los umbrales de atencionalidad del consumidor comienzan a modificarse, en el que se verifica “cierta retracción relativa de las pautas de lectura, resultante de la novedosa y seductora presión de los *medios* audiovisuales”⁴⁸⁵, como señala Jorge B. Rivera. El gran ojo del espectador de Códex está entrenado por el cine y el cómic para asociar el acceso a la historia con el consumo de imágenes.

⁴⁸² En una reseña sobre el anuario de historia del arte *Kunstwissenschaftliche Forschungen* Walter Benjamin describe la mutación que observa en la disciplina y que encuentra representada en los trabajos reunidos en ese volumen. La marca distintiva en el nuevo tipo de estudioso del arte no está en el ojo de la totalidad omnicomprendiva ni en la contextualización exhaustiva sino en el hecho de poder estar como en casa en dominios marginales. La expresión utilizada por Benjamin es “Blick fürs ‘Große Ganze’”. En la versión en inglés publicada en *October* el pasaje es traducido como “the eye for the ‘all encompassing whole’”. Cf. Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 374; Benjamin, Walter, «Rigorous study of art. On the first volume of the *Kunstwissenschaftliche Forschungen*» *October*, vol. 47 (Winter, 1988), pp. 84-90; aquí, p. 90.

⁴⁸³ Códex, S.A., 1957, p. 2; cursivas en el original.

⁴⁸⁴ A la hora de pensar en el cuerpo del consumidor no dejamos de tener en mente el clásico análisis de Oscar Traversa sobre las figuras del cuerpo en la prensa periódica que podemos ubicar en el proyecto de una antropología semiótica. En efecto tiene sentido preguntarnos ¿cómo aparece el cuerpo del lector en las publicidades? ¿A qué manifestación se circunscribe su presencia? En primer lugar, como vimos en la publicidad de la Historia gráfica el lector es un ojo. Estos son los analizadores biológicos que la figuración publicitaria selecciona como pertinentes en el cuerpo significativo del consumidor. Cf. Oscar Traversa, *Cuerpos de papel: figuraciones del cuerpo en la prensa, 1918-1940*, Barcelona, Gedisa, 1997.

⁴⁸⁵ Rivera, *El escritor y la industria cultural*, op. cit., p. 131. Cursivas en el original.

El modo en el que el anuncio de la *Historia gráfica* configura las coordenadas de su innovación técnica resulta consistente con una *retórica de ruptura*, una estrategia a la que los medios de comunicación han recurrido de forma habitual en la historia contemporánea para enmarcar la irrupción de sus transformaciones en el paisaje mediático. El recurso utilizado para deslumbrar al consumidor consiste en acudir a una imagen de lo *nuevo*. Pero es el rostro arcaico de la novedad lo que el historiador materialista –para seguir, una vez más, a Benjamin– es desafiado a descubrir en esas figuraciones.

En efecto, en estos discursos el efecto de novedad se vale de una categoría de larga duración en la historia cultural de la historiografía: la *vivacidad*. Desde la literatura clásica la *enérgeia* o vivacidad había operado como un resorte central en el discurso de la historia a través de la *écfrasis*. La *enérgeia* es el modo en el que la cualidad *evidente* de las imágenes *traspasa* el texto de historia en la descripción retórica de las imágenes de las cosas y de los eventos del pasado. Es lo que produce en el texto un efecto de *visualidad* y, en particular, en el texto de historia, la ilusión de apresar en la palabra del presente la condición evanescente y huidiza que se atribuye por igual a la imagen y al pasado⁴⁸⁶. El placer de la *écfrasis* en el texto histórico (y no solo en el texto de historia del arte) se vincula con la ilusión que le proporciona al lector, mientras lee, de estar *viendo* el pasado. En la hora en la que se dan cita la industria cultural y la divulgación de la historia, el suplemento de la *enérgeia* es desplazado por el efecto que introducen *de por sí* las imágenes. Escribir el pasado como si fuera una imagen para poder convocar de ese modo lo fugitivo de su presencia ya no tiene la misma eficacia. El *como si* de la palabra que pretende remedar el efecto de la imagen se vuelve un expediente superfluo. Las imágenes técnicas de los testimonios históricos que se imprimen junto al texto ocupan ahora el lugar de ese antiguo dispositivo literario que *mostrando* el pasado se proponía volverlo a la vida.

En la década de 1940, una zona importante de las publicidades de libros en la prensa gráfica argentina se encontraba dirigida a los intermediarios en el circuito de distribución. La situación cambiaría progresivamente. Son años en los que la distribución del espacio en la prensa gráfica y la contracción de nuevos hábitos consolidan un mercado para las agencias publicitarias en Argentina, en las que comienzan a invertir las editoriales⁴⁸⁸. Ese proceso tiene

⁴⁸⁶ Carlo Ginzburg, “Descripción y cita”, en *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio* (trad. Luciano Padilla López), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 19-54.

⁴⁸⁷ En una entrevista publicada por la revista *Biblos*, la empleada de una librería afirma: “Yo creo que así como se hace propaganda para la venta de miles de productos y aderezos de los que usa la población se debe hacer una propaganda que vaya directamente al público que lee. Las editoriales dirigen su propaganda al librero. Y dejan que éste se las entienda cuando la mercadería llega a su poder. Sin embargo no creo que sea el procedimiento”. Cf. “¿Cree Ud. que Buenos Aires puede leer más libros?”, *Biblos*, año IV, núm. 22, 1 de noviembre de 1946.

⁴⁸⁸ El mismo mes en el que aparece la publicidad de Códex una compañía publicitaria de nombre “Promotor” ofrece sus servicios a través de un anuncio de grandes dimensiones en las páginas centrales de *La Nación*.

consecuencias en el diseño de un nuevo destinatario-consumidor. Sin embargo, en la publicística de las historias del arte el lector-consumidor es desde un comienzo el enunciario de las publicidades. Desde las primeras publicidades de historias del arte de las que tenemos registro el consumidor ha tenido la soberanía. La promesa de esas publicidades es la de una cultura universal que se puede suponer como un modelo aspiracional internalizado en un sector importante del público lector al que la publicidad intenta alcanzar. Hacia 1956 el proceso de construcción de esos públicos se encontraba consolidado después de años de ampliación de lectorados y de producción de nuevos consumidores durante las primeras dos presidencias peronistas. La cancelación del arancel universitario en 1949, junto a otras medidas tomadas en el período, habían ensanchado el mercado interno para las enciclopedias y creado nuevos públicos lectores.⁴⁸⁹

La primera publicidad de la *Historia gráfica del arte universal* en el diario *La Nación* aparece el día lunes 1 de abril de 1957. Al día siguiente aparece por segunda vez y, una semana después, vuelve a ser publicada. Dentro de los límites de una pieza publicitaria el cuerpo del libro aparece reducido a las dimensiones de una miniatura. Engranado en el espacio de una composición más amplia, es representado por un dibujo a cuarenta y cinco grados. La inclinación le permite al lector del diario ver la cubierta del libro y también el lomo, un dato que el hábito de *exhibir lomos* en los anaqueles de las bibliotecas particulares hacía apreciable por sí mismo. El espacio ocupado es el cuadrante inferior derecho de las páginas número 11 y número 2. Si las publicidades de libros que podían verse en esa página los meses anteriores a esa fecha son escasas, las de libros son todavía más raras. Entre las pocas apariciones del libro en este espacio, los días de semana encontramos avisos de la colección Robin Hood, que también optan por un dibujo del objeto libro como modo de representación del producto⁴⁹⁰. De todos modos, insistimos en que la publicidad de libros en la sección principal de *La Nación* resulta excepcional en este momento (no así en el suplemento cultural, donde la práctica es habitual)⁴⁹¹. Para darnos una idea, esa misma semana el espacio de la página en la que aparece

⁴⁸⁹ Sobre el nacimiento de nuevos sectores sociales a los consumos simbólicos durante el primer peronismo, v. el libro de Natalia Milanesio, *Cuando los trabajadores salieron de compra: nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2019. Para una interpretación del auge editorial argentino desde el punto de vista de la ampliación del mercado interno, cf. Alejandra Giuliani, *Editores y política: entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*, Buenos Aires, Tren en Movimiento, 2018.

⁴⁹⁰ “Editorial ‘Acme’ presenta en su Colección Robin Hood”, *La Nación*, 14 de abril de 1957.

⁴⁹¹ Por esa fecha se podían encontrar anuncios de las editoriales Perrot, La Facultad S.A., Atlántida o Ficción, pero en cambio no aparecen anuncios de Códex. Se trata de publicidades más sobrias, basadas en un registro de discurso menos apelativo que referencial. Una retórica más próxima a la de Códex, siempre dentro del suplemento cultural, la encontramos en los avisos de la enciclopedia Labor o en los de la segunda edición de la colección *Universitas* de Salvat, que aparecen el día 28 de ese mes.

el aviso de la *Historia gráfica* es ocupado por avisos de grandes firmas como la tienda departamental Gath & Chaves, que anuncia un desfile de modas en su local de Florida y Cangallo⁴⁹², por la revista brasilera de variedades *O Cruzeiro* y por el “incomparable” televisor Capehart, para el que se ofrecen facilidades de pago.

Las credenciales del autor no escapan al conocimiento de una persona que lea todos los días *La Nación*. A los pocos días de que aparezca el anuncio de la Historia Gráfica, un consumidor del diario podía encontrar en sus páginas los avisos sobre los cursos de “Estética e historia del arte” que Julio Payró estará dictando en la Asociación Ver y Estimar⁴⁹³. Observar estos datos en sistema nos permite pensar la figura del experto, con sus formas típicas de presencia en los medios, como una pieza más en la maquinaria publicitaria puesta a funcionar por la industria de los libros sobre arte.

El domingo 12 de mayo de 1957 otro anuncio de Códex aparece en el mismo diario. Las características del anuncio habilitan una comparación con la publicidad de la *Historia gráfica*. En este caso la obra que se promociona es “Nuestro universo maravilloso”, aparecida en varios volúmenes bajo la dirección literaria de Ernesto Sábato. El imaginario de conocimiento lo supone como la reserva de riqueza escondida. El lector es provisto de un “verdadero tesoro”. Como todo tesoro, lo que lo constituye es el hecho de estar escondido; en este caso, está oculto entre las tapas de un libro, que de esta manera se transforma en un cofre⁴⁹⁴. Años más tarde, “Nuestro universo maravilloso” aparece en una publicidad para la que Códex apela otra vez a la imagen del *tesoro* que constituye para la *juventud*, una asociación de palabras que no puede sino recordar a *El tesoro de la juventud* y que deja trascender la gravitación del éxito editorial publicado por Jackson en los imaginarios enciclopédicos⁴⁹⁵. Los volúmenes de *Nuestro universo maravilloso* aparecen de pie y a 45 grados, los envuelve una nube blanca emanada del pico de una lámpara mágica. De allí se libera “como por arte de magia” todo el saber que el lector pueda imaginar: nada menos que “100.000 años de historia”. Siguiendo las ideas que

⁴⁹² Gath & Chaves, *La Nación*, 7 de abril de 1957, p. 2.

⁴⁹³ Asociación Ver y Estimar, *La Nación*, 6 de abril de 1957, s.p.

⁴⁹⁴ Desde luego la imagen del tesoro tiene una larga tradición en la cultura del libro. Sus marcas se pueden encontrar en la desusada acepción de tesoro como diccionario y en la noción de tesoro, todavía vigente.

⁴⁹⁵ *El tesoro de la juventud*, versión en español de *The Book of Knowledge*, comienza a publicarse en la década de 1910, pero continúa siendo editado desde entonces. En el diario *La Nación* encontramos un aviso de la nueva edición el mes de marzo de 1957; en la publicidad aparece junto a otras obras de la editorial W. M. Jackson Inc., “creadas para facilitar el éxito a los que estudian o trabajan”. Cada colección aparece fotografiada con su estantería correspondiente. Entre ellas se encuentran El mundo pintoresco y Clásicos Jackson. Al respecto, cf. *La Nación*, 13 de marzo de 1957, referencia de página extraviada. En el universo enciclopédico de Jackson Payró tiene también su sitio: entre los 41 volúmenes de Clásicos Jackson se encuentra la cuarta edición de las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari, traducida por el historiador del arte argentino en 1946 y reeditada por Jackson hasta los años setenta.

propone la fenomenología de Gaston Bachelard podríamos decir que en las publicidades los libros de historia aparecen envueltos por una particular poética del espacio: el encanto de lo maravilloso que sucede en lugares lejanos se encuentra con el espacio íntimo de un cofre en el que son atesorados recuerdos y secretos.

La *Enciclopedia de la historia* seguirá siendo promocionada por Códex utilizando como soporte otros productos de la misma editorial. En 1960 el aviso aparece en la contracubierta del quinto número de la Enciclopedia Estudiantil Códex y en el mismo lugar continúa apareciendo de forma esporádica durante los primeros dos años de la revista⁴⁹⁶. Es posible presumir que esta campaña publicitaria haya estado motivada por la intención de agotar fondos remanentes antes de que la editorial lance al mercado una nueva historia del arte universal. En efecto, desde agosto de 1962, ese espacio publicitario de la contracubierta comenzó a estar ocupado por los anuncios de *Arte/rama*, otro producto de Códex que contaría a Payró como asesor técnico y desde mayo de 1964, la misma superficie es utilizada para promocionar la colección de fascículos *Pinacoteca de los genios*, dirigida asimismo por Julio Payró⁴⁹⁷.

En un ensayo sobre el submundo del libro, el editor Arturo Peña Lillo observa en 1965 que “los más audaces propugnan, partiendo de la premisa de la analogía ‘dentífrico’ o ‘lavarropas’, la propaganda del mismo tenor o intensidad para el libro”⁴⁹⁸. El lugar en el que aparece la publicidad de Códex sugiere una práctica consistente con este estilo agresivo que despierta la polémica. Lo que se debate son las posibilidades de asimilar el libro a cualquier otra mercancía⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ Hemos podido localizar anuncios de la Enciclopedia de la Historia en seis números de la *Enciclopedia Estudiantil*: 5 (28 de julio de 1960), 15 (6 de octubre de 1960), 21 (17 de noviembre de 1960), 26 (22 de diciembre de 1960), 33 (9 de febrero de 1961), 41 (5 de abril de 1961).

⁴⁹⁷ La *Pinacoteca de los genios* es anunciada con la siguiente fórmula: “Presencia de editorial Códex en una edición de trascendencia internacional”, que cuenta “con el pensamiento de Julio E. Payró en un enfoque crítico de actualidad” (Códex S.A., 1964: s.p.). Sobre la colección, v. nuestro trabajo: J. C. Pedroni, “Pinacoteca de los genios, una arqueología”, *op. cit.*

⁴⁹⁸ Arturo Peña Lillo, *Los encantadores de serpientes: mundo y submundo del libro*, Buenos Aires, Arturo Peña Lillo, 1965, p. 94.

⁴⁹⁹ Lo que se debate es la forma aceptable de inserción del libro en los nuevos umbrales de la sociedad de consumo, una discusión que alcanza a las historias del arte. La representación que reconstruye la mirada de Peña Lillo, casi apocalíptica en este punto, puede ser ubicada en una tradición de comentarios sobre los límites que pueden ser tolerados en el proceso de mercantilización de un bien simbólico como el libro en el marco de la cultura de masas. Al respecto, ver también las críticas que se formularon a la editorial Tor. Sobre estos temas, cf. Guido Herzovich, *La desigualdad como tarea: crítica literaria y masificación editorial en Argentina (1950-60)* (tesis de doctorado), New York, Columbia University, 2016.

La promoción de la *Historia de las Artes Plásticas*

En un artículo sobre la editorial Poseidón, la investigadora María Amalia García ubicó a la *Historia de las artes plásticas* de Romero Brest entre las “estrellas” de la editorial, en una constelación donde brillaría también el panorama *La pintura brasileña contemporánea* del mismo autor, que fue ampliamente publicitada y mereció reseñas en distintos medios de Argentina y Brasil⁵⁰⁰. En efecto, la visibilidad otorgada a la *Historia de las artes plásticas* en los medios de comunicación a través de publicidades y reseñas fue notable.

A las semanas de haber salido de imprenta los primeros tomos pueden conseguirse en distintas librerías de la ciudad de Buenos Aires. Peuser y El Ateneo lo promocionan en sus anuncios en sendas listas de libros: el primero en el apartado “libros de arte” de un listado general⁵⁰¹ y el segundo con un aviso específico sobre las “Obras de nuestra sección Arte”⁵⁰². A la par que presentaba el primer y segundo tomo, El Ateneo anuncia además que las siguientes entregas de la obra se encuentran en prensa.

La publicidad que aparece en revista *Latitud* con el encabezado “Acaban de aparecer” presenta la *Historia de las Artes Plásticas* a través de tres columnas de texto y de dos imágenes de los tomos publicados: fotografías de los libros de pie y con la angulación necesaria para poder ver, a la vez, la cubierta y el lomo; ese despliegue ocupa las tres cuartas partes del anuncio, que en el extremo inferior publica tres libros más. El texto de presentación principal describe lo hecho por el autor en su obra: “En su ‘Historia de las Artes Plásticas’, el profesor Jorge Romero Brest, caracteriza las grandes épocas con sobria y certera palabra, vinculando en cada una de ellas la producción artística con los demás factores que la determinan, y luego emite un juicio medido sobre cada uno de los artistas que han llegado a tener valor universal. De tal modo colocan en manos del lector –profesional, artista, estudiante– un precioso instrumento de perfeccionamiento espiritual”⁵⁰³.

⁵⁰⁰ García, “El señor de las imágenes”, *op. cit.*

⁵⁰¹ Peuser, “Los buenos libros”, *La Nación*, 12 de agosto de 1945, dato de página extraviado.

⁵⁰² El Ateneo, “El Ateneo presenta Obras de nuestra sección Arte”, *La Nación*, 12 de agosto de 1945, dato de página extraviado.

⁵⁰³ *Los grandes problemas de la música* por Jaime Pahissa, *Dmitri Shostakovich: la vida de un compositor soviético* por Victor Ilyich Seroff y *Los Sueños* por Francisco de Quevedo. Poseidón, [Acaban de aparecer], *Latitud*, núm. 5-6, junio-julio 1945, s. p.

En *Biblos*, un anuncio de página completa enumera los detalles de la obra bajo el acápite “Historia de las artes plásticas” que aparece con el mismo nivel de jerarquía gráfica que los nombres de colecciones, a las que en cierto punto queda homologada por la circunstancia tipográfica⁵⁰⁴.

En 1946, la aparición del tercer tomo también fue anunciada con una fotografía de la cubierta. En el mismo aviso se reprodujo la tapa de la *Historia socialista de la revolución francesa* de Jean Jaurès y una lista de títulos –todos ellos sin imagen– de la Biblioteca argentina de arte y de la Colección vidas y obras⁵⁰⁵. Con la aparición del tercer tomo surgió la posibilidad de presentar los tres volúmenes juntos, en una configuración que reforzaba la pertenencia de los tres tomos a una misma colección. Como vimos, la unidad de conjunto de la HDAP estaba en tensión con la individualidad de los tomos. A diferencia de lo que sucedía con otras historias del arte multi-volúmenes que solo admitían la posibilidad de comprar la obra completa⁵⁰⁶, los tomos de la HDAP podían ser adquiridos por separado, lo que daba a cada uno de los tomos una vida más autónoma. En 1948, una fotografía en una página de la revista *Cabalgata* muestra a los tres volúmenes formando una pirámide [Fig. 24]. El anuncio está dirigido a las tres categorías de lector que ya detallaba el anuncio de *Latitud*: profesionales, artistas, estudiantes; a las que ahora se suma la de los profesores⁵⁰⁷. En este anuncio se menciona también la aparición inminente del volumen sobre las artes derivadas, que tardaría una década en aparecer. Lo que ya no volverá a mencionarse a partir de este momento es el proyecto de un quinto volumen sobre las artes plásticas contemporáneas. Para la fecha, su autor ya ha dado de baja el proyecto, que en cierta forma reanudará con el tomo publicado en la colección Breviarios de Fondo de Cultura Económica.

Publicidades de *De la Prehistoria al “Op-Art”*

La publicidad del opúsculo de Atlántida debe ser estudiada en el marco de la superficie que la firma asigna a la promoción de la Enciclopedia Ilustrada Atlántida en los magazines del propio emporio editorial. En la revista *Gente y la actualidad* el valor de la enciclopedia se

⁵⁰⁴ Poseidón, Editorial Poseidón, *Biblos*, año 3, núm. 16, julio de 1945, p. 36.

⁵⁰⁵ Poseidón, [Historia socialista de la Revolución Francesa], *Cabalgata*, año 1, núm. 1, octubre de 1946, p. 18.

⁵⁰⁶ Los avisos de la *Historia general del Arte* de Aristides Quillet destacaban que “la obra se entrega completa”. Cf. *Cabalgata*, año 3, núm. 21, Buenos Aires, julio de 1948, p. 9.

⁵⁰⁷ Poseidón, [Libros para profesores, estudiantes, artistas, profesionales], *Cabalgata*, año 3, núm. 17, marzo de 1948, p. 15.

relaciona con la necesidad de “estar al día en los más variados temas”⁵⁰⁸, una consigna que es ilustrada con la imagen de un satélite que orbita alrededor de la tierra. El 24 de agosto de 1967, la retirada de cubierta posterior de *Gente* presenta el anuncio de *Las grandes guerras. 1914. 1939*,⁵⁰⁹ “para no quedarse atrás... para saber... saber más”. El 19 de octubre vuelve a aparecer un anuncio en ese mismo lugar de la revista. El libro promocionado esta vez es *De la Prehistoria al “Op-Art”*. Se lo puede comprar por la módica suma de \$230, casi la mitad de lo que costaba ese mismo mes un fascículo de la *Pinacoteca de los genios* publicada por Códex.

En el caso de DPAO es difícil despegar el impacto de la publicidad en revistas de la función desempeñada por la misma cubierta como dispositivo publicitario. A diferencia de otras publicidades para las que Atlántida utilizaba el negro sobre blanco, las de la Enciclopedia Ilustrada aparecen en colores intensos. Como vimos en el capítulo 5, la popularidad del Op Art entre las capas medias hacia esa fecha se debía en buena parte al lugar que le daban las revistas de variedades y otros productos gráficos. Tanto la cubierta del librito como las páginas de Atlántida que la reproducen explotan los beneficios que ese conocimiento masivo de un estilo artístico podía prestar a la imaginería publicitaria desplegada sobre un papel de calidad [Fig. 25].

Una diferencia importante entre la difusión de *De la Prehistoria* y los otros casos analizados se encuentra en el uso de la tapa como sinécdoque del libro. Si las otras publicidades seducen con la objetualidad del libro –y en especial con el lomo que el comprador tendrá la posibilidad de exhibir en los anaqueles de su biblioteca– la imagen del manual publicado por Atlántida se funde con la imagen plana transportada por la cubierta del libro. Esta reducción que emparenta al libro con otras especies gráficas como el afiche es indicador de una transformación más amplia en las formas de relación con el libro como forma simbólica sobre finales de los años sesenta: un declive del libro como objeto reverenciado que se advierte tanto en las prácticas editoriales como en el pensamiento filosófico. Es una hipótesis que dejamos sugerida, sobre la que no podemos detenernos en este trabajo.

Tal como sucedió en los otros escenarios que analizamos, el libro fue promocionado en una publicación periódica en la que su autor ya tenía una presencia sostenida por otros motivos. Para los lectores habituales de la revista de Editorial Atlántida en la que se publica el anuncio

⁵⁰⁸ *Gente y la actualidad*, año 2, núm. 59, 8 de septiembre de 1966, p. 20.

⁵⁰⁹ *Gente y la actualidad*, año 3, núm. 109, 24 de agosto de 1967, retirada de cubierta posterior.

de su libro, Córdova Iturburu no era ningún desconocido: se trataba, incluso, de una figura *familiar*.⁵¹⁰ La colección de oportunidades en las que Atlántida convoca a Córdova Iturburu para que intervenga en *Para Tí* o en *Gente* lo ubica en un espectro muy amplio de lugares temáticos y enunciativos: en *Para Ti*, por ejemplo, el crítico aparece junto al compositor Alberto Ginastera y a la actriz Delia Garcés contestando a la encuesta “¿Pueden ser felices los matrimonios entre personas de diferente nivel cultural?”⁵¹¹. En otras ocasiones el autor es convocado para opinar sobre temas de actualidad en su calidad de titular de la Sociedad Argentina de Escritores. Es el caso de la pastilla “¿Qué piensan los escritores argentinos?” en la que se lo consulta por el affaire Siniavski-Daniel en la revista *Gente*⁵¹². En julio de 1967, la quinta edición de *Cómo ver un cuadro* es anunciada en *Para Tí*⁵¹³. La figura del autor forma parte de una memoria sedimentada con los números de las revistas, una memoria enciclopédica que podía revenir en la mente del lector de revistas en el momento en el que se decida a comprar el opúsculo o a enfrentar su lectura. Esa enciclopedia que proporcionan las revistas es también la del arte más actual. El anuncio del libro aparece por primera vez en *Para Tí* en septiembre de 1967⁵¹⁴. Poco más de un mes antes la revista había publicado un artículo sobre Julio Le Parc⁵¹⁵. Cuando el lector que llegó a *De la Prehistoria* después de haber visto el anuncio de *Para Tí* se encuentre con un relato historiográfico que coloca a Le Parc como punto cúlmine del arte actual es posible que recuerde lo que había leído acerca del artista en una revista de variedades un tiempo atrás.

Al igual que en los otros casos, estudiar la campaña publicitaria de los libros nos permite observar las relaciones de solidaridad e interdependencia entre la producción de lectores para las historias universales del arte y la producción de consumidores de otros bienes simbólicos y materiales en el contexto de la cultura de masas. Las relaciones trazadas entre las historias del arte y el discurso de los medios de masas se especifican como trayectorias concretas de lectura y circulación de la información.

⁵¹⁰ Tenemos en mente las ideas de Eliseo Verón con respecto a los efectos de sentido que produce la presencia sostenida en los medios gráficos una galería limitada de personajes que se vuelven vagamente familiares para el lector. Cf. Eliseo Verón, “De la imagen semiológica a las discursividades” en Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 47-70.

⁵¹¹ María Delia Iturralde, “Nos interesa saber”, *Para ti*, 25 de septiembre de 1967.

⁵¹² Sin firma, “Dos enemigos del pueblo”, *Gente*, 24 de febrero de 1966.

⁵¹³ *Para Tí*, año 46, núm. 2350, 24 de julio de 1967, p. 17.

⁵¹⁴ *Para Tí*, año 46, núm. 2359, 25 de septiembre de 1967, p. 20.

⁵¹⁵ Sin firma, “Visto y oído”, *Para Tí*, año 46, núm. 2352, 7 de agosto de 1967, p. 17.

Obra y autor en el comentario de libros

La serie conceptual autor-obra-comentario organiza un determinado régimen de visibilidad y circulación de formas socialmente jerarquizadas de la cultura escrita. Roger Chartier le llamó a este sistema *el orden de los libros*. Un ámbito de observación que permite registrar las modulaciones sufridas por las historias del arte en relación con los tres momentos de esta tríada conceptual son las reseñas bibliográficas. Lo que está presupuesto como objeto del comentario en el comentario sobre una historia del arte no es siempre lo mismo: mientras que lo que se reseña en algunas oportunidades es la obra, el producto intelectual, en otras es el artefacto gráfico, la *obra* de la editorial. Hay una variabilidad importante en la posición que asume la figura del autor. Mientras que en relación con la *Historia de las Artes Plásticas* el carácter autoral de la obra aparece nítidamente en primer plano a partir de un dispositivo de lectura que la sitúa como una obra de pensamiento y entonces como una realidad emanada sin mediaciones de su autor intelectual; en el caso de la *Historia gráfica del arte universal* “la pluma” de Julio Payró es una pieza de mecano articulada con otras en la maquinaria de Códex. En la mesa de montaje que el discurso del comentario reconoce como origen de la obra los méritos del autor son ensamblados con la calidad gráfica del libro, el plan de la obra y el volumen de imágenes utilizadas.

En el suplemento cultural de *La Nación* –al que por esta fecha se le llama “segunda sección”–, se consigna una reseña sobre la Enciclopedia de la Historia de Códex el domingo 12 de mayo de 1957. Los volúmenes promocionados llegan a la mesa de redacción del diario del que Payró había sido colaborador en el mes de julio. El domingo 28 de julio de 1957 el rotograbado publica una bibliográfica en la que se anuncia: “A los primeros volúmenes de la ‘historia universal’ aparecidos recientemente la editorial Códex acaba de agregar ahora otros dos referentes a la historia del arte universal (...)”⁵¹⁶. La nota se detiene en el valor de las imágenes: “los [grabados] de un tono superan en nitidez a las citocromías”⁵¹⁷. La reseña de la HGDAU publicada en *Biblos* comenta la autoridad de Payró en la materia, pasa a continuación a la organización de los capítulos y se demora en las características materiales: los “lomos en piel de elefante, con estampaciones y cortes dorados”, la “práctica sobrecubierta de material plástico”, en suma los signos más visibles del “laudable esfuerzo editorial”⁵¹⁸.

⁵¹⁶ *La Nación*, domingo 28 de julio de 1957, p. 4.

⁵¹⁷ *Ídem*

⁵¹⁸ *Biblos*, vol. xv, núm. 80, 1957, p. 8.

El 22 de agosto de 1945, Romero Brest le escribe una esquila a Dardo Cúneo para agradecer las “calurosas palabras de aliento” sobre la *Historia de las artes plásticas* publicadas la víspera en *La Vanguardia*, el periódico dirigido por Cúneo en el que Romero Brest se había iniciado como crítico de arte –según el punto de partida que se fijará en su narrativa autobiográfica–. Conservado en el fondo Dardo Cúneo de la Biblioteca Nacional –en la que se conservan a su vez, los ejemplares de la HDAP que pertenecieron a Cúneo– el documento traza varias coordenadas sobre la escena enunciativa: Romero recibe esa reseña como una demostración de aliento. Ante el editor del diario, se ubica en la posición de alguien que está en condiciones de esperar y recibir ese gesto y le parece natural que ese aliento proceda de un lugar al que finalmente considera su hogar. La reseña de Cúneo es también el mensaje que escribe el director de un diario socialista, y los tópicos que aparecen en ella –como el que ubica al libro en el lugar de un instrumento de perfeccionamiento espiritual– pueden ser contextualizados en el marco de la importancia otorgada al objeto libro en la cultura partidaria de la cual *La Vanguardia* es un agente protagónico⁵¹⁹.

Es frecuente que el discurso de la Historia del Arte difumine la imagen de su autor: en consonancia con el *topos* al que nos hemos referido en capítulos anteriores como *alegoría grafológica de la historia*, la existencia de un autor es facultativa: el dato es prescindible porque son las acciones las que escriben por sí mismas el gran libro de la historia. Sin embargo, las estrategias de autorización de las historias del arte también juegan un papel en este género oscilante. Como sucede con otras obras de referencia, el régimen autoral de las historias generales oscila entre una identificación plena con el nombre del editor y otra forma de circulación que plantea una fuerte adhesión entre la obra y el nombre del autor. A diferencia de lo que sucede con la obra de Payró, con Romero Brest el autor ocupa todo el tiempo el primer plano en el modo de recepción de la obra del que dan cuenta las reseñas. La materialidad, en cambio, es borrada o relegada a unas pocas palabras.

En la portada de la revista *Correo Literario* un mosaico de tres imágenes condensa los temas tratados en el número. La intención de este muestrario es que el lector pueda tener una idea sobre el contenido del número en un solo golpe de vista. Una de las tres imágenes corresponde por lo general al autor de uno de los libros reseñados en la sección bibliográfica de la publicación. En su último número, *Correo literario* incluye una extensa reseña de la HDAP.

⁵¹⁹ En *La vanguardia* es habitual la producción de textos en los que se prescribe el modo de uso legítimo de los libros, en particular en el escenario de las bibliotecas socialistas. V. por ejemplo, los títulos de algunos artículos: “Problemas bibliotecarios. A la pesca del lector” o “Lista y anti-lista de obras para bibliotecas socialistas”.

En esta oportunidad aparece engastado en el mosaico un retrato fotográfico de Romero Brest de perfil, con el rostro reconcentrado en un punto fuera de campo y una pipa en la mano. El contraste tonal concentra la luz en una frente que la cabeza rasurada prolonga ilimitadamente: el acento está puesto en un gesto que puede ser vinculado con la larga tradición iconográfica del pensador⁵²⁰ [Fig. 26].

Debajo de la imagen, el epígrafe ancla su significado en la referencia al autor de un libro: “Jorge Romero Brest, que acaba de publicar los dos primeros tomos de su ‘Historia de las Artes Plásticas’”⁵²¹ El texto consiste en la principal de las notas bibliográficas que se incluyen en el número. Es la que los editores eligen para encabezar la página de “Libros y autores”⁵²². Las reseñas solían ser ponderadas por su extensión. Tanto o más que en el contenido la importancia asignada al libro por el periódico o la revista encontraba un significante en el

⁵²⁰ La fotografía fue tomada por Anatole Saderman. La publicación no menciona la autoría de Saderman, pero pudimos identificarla a partir de una copia de la imagen conservada en el archivo Romero Brest del Centro de Documentación Fundación Espigas, pegada sobre un papel con sello y firma del fotógrafo. La imagen de Romero Brest en claroscuro con la pipa tiene una fuerte circulación durante las décadas del cuarenta y cincuenta. En el Archivo Romero Brest del Museo de Arte de San Pablo pudimos encontrar una copia de otra fotografía que muestra el perfil del crítico con una iluminación semejante, la pipa en la mano y la misma actitud corporal, que por la gran similitud pareciera haber sido tomada en la misma sesión de fotos. La fotografía en cuestión fue enviada por el mismo crítico junto con un mecanoscrito donde aparecen sus datos biográficos. A partir de los años 60, el rostro de Romero Brest se convertirá en una pieza clave de su máquina publicitaria. La eficacia mítica de la imagen se comprueba en la cantidad de libros del autor en la que se elige ilustrar la cubierta con su retrato, en el que aparece con la iconografía habitual: rasurado y con la pipa en la boca. Se trata de un gesto de conciencia sobre la propia imagen bastante inusual en un crítico de arte: en Argentina solamente podría ser comparado con las estrategias de autofiguración de Manuel Mujica Lainez. Inscripto de esa forma en la cubierta de sus libros, Romero Brest aparece como un dios en la propia trascendencia, para decirlo con palabras de Susan Stewart: “Las metáforas del libro son metáforas de contención, de exterioridad y de interioridad, de superficie y profundidad, de tapas y exposición, de desmontaje y montaje. Estar ‘entre tapas’: la titulación de la reproducción intelectual o sexual. Estar fuera de tapa, parecerse a un dios en la propia trascendencia, una trascendencia de inicio volcada hacia el cierre, y al mismo tiempo, estar ‘clausurado’”. Stewart, *op. cit.*, p. 58. Para una aproximación fenomenológica a la iconografía del autor a partir del estudio de imágenes fotográficas, cf. Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*. París, Galilée, 2005.

⁵²¹ *Correo Literario*, año III, núm. 40, 1 de septiembre de 1945.

⁵²² Federico Gerhardt ha reparado en la estabilidad de la estructura que organiza la sección de reseñas de *Correo Literario*: “una nota bibliográfica extensa, cercana al ensayo; de seis a doce reseñas, en las que se prestó especial atención a las ediciones realizadas por los españoles en Buenos Aires; y noticias breves sobre libros recientemente publicados o de próxima aparición”. Cf. Gerhardt, Federico, “Temas y autores argentinos y latinoamericanos en proyectos editoriales de los exiliados gallegos en la Argentina durante la década del ‘40’”, *Kamchatka: revista de análisis cultural*, núm. 7 (2016), pp. 73-96; aquí, p. 86. Consultado en <<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7241>>. La importancia de la sección bibliográfica en el plan general de la publicación fue advertida también por Silvia Dolinko: “Tal como había sucedido en De Mar a Mar, los comentarios sobre las publicaciones de editoriales del medio hispano-argentino tuvieron un espacio significativo; entre ellos, se incluyeron comentarios sobre algunos libros de arte, como Jules Pascin, María Pita e tres relatos medioevales y el emblemático Veintidós pintores. Facetas del arte argentino, de Julio E. Payró, este último suscripto por Seoane” Cf. Dolinko, Silvia, “Imágenes y palabras entre dos tierras: De Mar a Mar y Correo Literario”, en Verónica Delgado y Geraldine Rogers (eds.), *Tiempos de papel: publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 242-262; aquí, pp. 256-257.

centimetrage de la nota. En este sentido, la extensión puede ser leída como el signo de adhesión emitido por un proyecto que buscaba el rescate de la cultura universal⁵²³.

Desaparecida *Correo Literario*, uno de los tres editores de la publicación –el poeta y crítico de arte Lorenzo Varela– reseña los primeros dos tomos de la HDAP en el número de la revista *Sur* de noviembre de 1945.⁵²⁴ Para presentar la obra Varela recurre a una imagen tectónica: “En la Introducción a la Historia de las Artes Plásticas, el primer tomo de la obra, descansa el resto de la labor de Romero Brest” y se refiere después al plan de exposición: “Al estudiar separadamente cada una de las artes, Romero Brest presta una beneficiosa ayuda al lector, pues le permite apoderarse más fácilmente del mundo intransferible de cada una de ellas.”. El panorama de cada arte se limita a los nombres justos y la “farragosa erudición” está confinada “a los oportunos y colmados índices finales”. Después de esta topografía de la obra la nota condensa una imagen del autor, del que se destaca su “experiencia de profesor de la materia”. El párrafo de cierre comenta rápidamente la “acertada selección de las láminas” y su “excelente reproducción”⁵²⁵.

En “Los autores y sus libros” de *La Nación* de Chile se reseña la *Historia de las artes plásticas* en una nota que pone el foco en la existencia de una perspectiva autoral: se dice que el libro logrado por el crítico argentino es un libro moderno, distinguido por su método científico concienzudo y por las teorías aplicadas: “En Romero Brest hay un pensador y un hombre de ciencia”⁵²⁶. No es un dato menor que la nota se organice alrededor de una caricatura que lo muestra de perfil, con su pipa de siempre y las cejas levantadas.

⁵²³ Silvia Dolinko, “El rescate de una cultura ‘universal’. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*”, en Patricia Artundo (ed.), *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950: cinco revistas argentinas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008, pp. 131-165.

⁵²⁴ Lorenzo Varela, “Jorge Romero Brest: Historia de las Artes Plásticas – Tomo I: Introducción. Tomo II: La Pintura (Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1945)”, *Sur*, año XIV, noviembre de 1945, p. 77.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁵²⁶ “Los autores y sus libros”, Recorte de diario, *La Nación*, Santiago de Chile, s. p. Archivo JRB-FFyL, C1-S5-270.

6.2. La cultura del libro y sus dispositivos: catálogos, premios, exposiciones

Mostrados los títulos: una exposición y dos premios

La eficacia de la técnica publicitaria para promocionar novedades descansa en buena medida en su capacidad para interpelar imágenes arcaicas de una forma inadvertida para el consumidor. El efecto de novedad de la publicidad está trabajado por un imaginario atávico sedimentado por siglos de historia cultural que la conciencia del lector de periódicos, atrapada como está en el flujo de la actualidad, no es capaz de sospechar. En este sentido, se puede afirmar que la publicidad trabaja con una doble temporalidad: el acontecimiento de lo nuevo y la memoria de lo que ya se olvidó. En páginas previas hemos tratado de captarla en esa condición dúplice: como un evento puntual en el tiempo del que se puede reconstruir una microhistoria y como el soporte de imágenes sedimentadas en un espacio de tiempo largo. La participación de los libros en exposiciones y en premios literarios puede ser abordada también de la misma manera, en su temporalidad eruptiva como *evento* y en el tiempo lento de las imagerías que son transportadas en su memoria. A pesar de la duración acotada en la que se despliegan y de la rapidez con la que se olvidan, estos eventos consiguen sostener su eficacia simbólica en virtud de ese tiempo arcaico que pulsa en la memoria cultural.

En 1946, Argentina y México participan de la Exposición del libro americano organizada por la Unión Panamericana en Washington D.C. En el elenco de libros seleccionados por los dos países centrales del espacio editorial iberoamericano para que puedan ser *vistos* en Estados Unidos figura un conjunto de manuales de arte universal hechos en el país. El viaje de los libros argentinos a las exposiciones es saludado desde *Biblos*, la revista publicada por la Cámara Argentina del Libro. En la primera página de un artículo extenso, una fotografía permite observar un ejemplar de la edición porteña de *Apolo* sobre una de las mesas exhibidoras. *Apolo* había sido publicado dos años antes por la editorial Biblioteca Nueva, que además le dio el nombre del dios griego a una colección entera de libros sobre teoría del arte, en la que fue incluido el famoso manual de Reinach. Entre los libros que viajan a Washington también se encuentra la *Historia de las artes plásticas*. Esta vez no hay documentos fotográficos que lo prueben. Nos enteramos de su presencia a través de la crónica que destina varias líneas a describir la orientación metodológica de la obra:

Tanto las editoriales mexicanas como las argentinas enviaron muchos libros sobre historia y crítica del arte europeo, algunos de ellos escritos originalmente y otros traducidos. En su *Historia de las artes plásticas*, publicada recientemente en cinco tomos por la Editorial Poseidón de Buenos Aires, el profesor Jorge Romero Brest analiza tanto las artes asiáticas

como las europeas, no en forma aislada sino en relación con los aspectos históricos de su época⁵²⁷.

En junio de 1946 solamente habían sido publicados los primeros tres tomos de la *Historia de las artes plásticas*. En consecuencia, son los únicos tres que pudieron ser exhibidos y vistos. A la publicación de los otros dos tomos el comentario la da por descontada. La cronista debió encontrar esa información en el plan general de la obra, estampado en los primeros volúmenes en el dorso de la portadilla. La discrepancia que separa el comentario de la *obra* en la idealidad de su estructura no concretada y la realidad material del *texto* existente, con su carácter finito, nos recuerda que un plan de publicación constituye un evento de escritura dotado de su propia temporalidad, con efectos sobre la imagen de la obra y de su autor, y que estos pueden correr por un carril diferente a la historia editorial de sus textos publicados.

La costumbre de presentar a la *Historia de las artes plásticas* con el sintagma preposicional “en cinco tomos” a continuación del título no es una simple descripción. Como si se tratara de un epíteto fijo o una suerte de título nobiliario que se añade al título del libro, este artefacto retórico que acompaña a la transcripción del encabezado en reseñas y comentarios periodísticos pone de realce la magnitud del trabajo realizado por el autor. La operación permite también poner en sintonía dos temporalidades heterogéneas: la *obra de largo aliento*, una temporalidad que en la semblanza que comentamos es ubicada en el horizonte de la actividad intelectual del autor y las *cumbres* alcanzadas recientemente por la industria editorial argentina, un verdadero motivo de época que hacia 1945 recorre los discursos sociales. Implícitamente, la nota de *Biblos* obliga al lector a que acepte la existencia de una sincronía entre el tiempo de la industria y el tiempo de la escritura. Esa sincronía no solo no está probada, sino que está fraguada. El esfuerzo del autor no puede ser homologado con el volumen de producción alcanzado por las editoriales argentinas porque la HDAP no es el tipo de producto gracias al que esos picos fueron alcanzados. El auge editorial argentino de los años cuarenta tuvo como característica el predominio de las obras de autor extranjero. Adicionalmente, las enciclopedias no fueron un punto especialmente descollante en la década. Al integrar el elogio de la obra destacada por su extensión en un discurso panegírico sobre la industria editorial, un elemento particular de la realidad es tomado y su alcance real es distorsionado a través de una identificación subrepticia con otro elemento de mayor generalidad. Se trata del tipo de detalles en el que opera la ideología.

⁵²⁷ Clara Chapin, “El libro en América”, *Biblos*, año IV, núm. 21, tercer bimestre de 1946, pp. 24-26; 41-47. El artículo de *Biblos* se publica con anterioridad en el boletín institucional de la Unión Panamericana: Clara Cutler Chapin, “Books of the Americas”, *Bulletin of the Pan American Union*, March 1946, pp.132-140.

En 1958, Payró recibe el tercer Premio Nacional a la Producción Científica por su *Historia Gráfica del Arte Universal*. Los premios son otorgados por el Ministerio de Educación y Justicia y corresponden al trienio 1955-1957. El acto se celebra en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales y es transmitido por la radio. En la noche del 5 de diciembre de 1958 la audiencia de Radio Nacional escuchó al ministro Luis R. Mac Kay disertar acerca de la importancia de la ciencia, la literatura y el arte para la nación. El texto de la alocución está puntuado por todos los lugares comunes del discurso desarrollista. A continuación de Mac Kay, fue el turno de Segundo Linares Quintana, galardonado por su *Tratado de la ciencia del derecho constitucional* con el primer premio dentro el rubro de “Historia y Ciencias”, dentro de la categoría “Historia, Filosofía, Ciencias Sociales, Políticas y Jurídicas”. Al igual que la obra de Payró (y que la de Romero Brest) el *Tratado* premiado era una obra multivolumen –en 1958 habían sido publicado los primeros seis tomos de los nueve que llegaría a tener– lo que nos hace considerar esta cualidad material del objeto como un criterio de valoración. En la circulación social de los libros la cantidad de volúmenes no es tomada como un motivo de elogio para la editorial sino como una mayor cantidad de obra que aumenta la autoridad del autor.

El discurso pronunciado por el jurista Linares Quintana hilvanó una serie de motivos ilustrados acerca del rol civilizatorio de la ciencia sobre la base de la oposición temática entre el materialismo y las tareas del espíritu. En consonancia con el contexto ideológico y con la lectura que hicieron del evento otros intelectuales antiperonistas, la palabra *libertad* sonó como leitmotiv de la alocución.⁵²⁸ En un momento de la alocución el discurso de Linares Quintana cita a Esteban Echeverría:

La falsa gloria que puede legitimar la filosofía en el pensador, en el literato o en el escritor –escribió Echeverría en el “Dogma de Mayo”– es aquella que ilustra o civiliza, que extiende la esfera del saber humano, y que graba en diamante con el buril del genio sus obras (...). Vosotros, literatos, escritores y pensadores, que os vanagloriáis tanto de vuestro saber y del

⁵²⁸ El 30 de abril de 1958, el poeta Carlos Mastronardi comenta la ceremonia de premiación en el artículo “La revolución libertadora ha reivindicado los fueros de la inteligencia argentina” en los términos que siguen: “El encono proyectado hacia los libros y las obras de arte cedió el paso a una concepción respetuosa y abarcante del quehacer argentino. Según sus valores y méritos, los profesores fueron restituidos a sus cátedras. Los premios a la producción científica y literaria recompensaron el esfuerzo de los hombres más capaces, sin que les fuera necesario depositar ofrendas en los altares de la obsecuencia para merecer tales distinciones. Las faenas de cada especialidad han sido reanudadas y –no es necesario subrayarlo– quedaron atrás los tiempos en que un lírico puro, como Enrique Banchs, padecía prisión y era objeto de agravios que no podían alcanzarlo, pero que comportaban una afrenta para el intelecto argentino”. Cf. Mastronardi, Carlos, *Obra Completa: T. II*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2010, p. 736. El balance de Mastronardi le añade una nueva connotación al premio discernido por el Estado a la *Historia gráfica del arte*. La institución de los premios es presentada como el indicador de una especie de democracia de los méritos que vuelve a imperar sobre el orden de los libros después de los años de un peronismo identificado con la biblioclastia.

incienso que os prodiga la ciega muchedumbre, mostradnos los títulos de vuestras obras, los partos de vuestro ingenio, el tesoro de vuestra ciencia⁵²⁹.

La ceremonia puede ser entendida como una apoteosis cívica: un rito de pasaje en el que simples mortales ingresan por la obra de su genio al panteón nacional de *uomini illustri*. Desde un punto de vista émico, el discurso pronunciado por uno de los protagonistas de la ceremonia nos permite analizar los significados que se atribuyen a una obra de ciencia *digna de ser premiada* y a su autor a la luz de ese rito. Las palabras de Echeverría que Linares Quintana considera pertinente citar en esa ocasión recuperan una alegoría duradera en la historia cultural: el espíritu del autor se presenta como una especie de buril y el papel sobre el que escribe como una piedra.

En la obra de Payró que, como dijimos, recibe el tercer premio, esa alegoría de la inscripción escrituraria atraviesa de parte a parte la concepción del libro: las marcas de ese imaginario se pueden encontrar incluso en un plano tan *evidente* como en el de la encuadernación. Los excepcionales lomos forrados en piel de elefante y surcados por acanaladuras doradas intentan convertir cada tomo de la *Historia gráfica* en una columna dórica. En el contexto de la premiación, la relación del autor con la obra no se construye sobre un presupuesto comunicacional sino puramente ostensivo: Payró no pone un libro a disposición de los lectores, lo que hace el autor es *mostrar el título de su obra*, entregar un escrito a la mirada de un otro que está más allá de la historia. Frente a la posteridad, ya no se trata dar a leer, sino de dar a ver una archiescritura imborrable grabada por el genio sobre una materia escritoria investida con el valor de la permanencia. En la tradición occidental esa materialidad escrituraria metaforizada en el libro no puede ser otra que la piedra, en especial, si consideramos una tradición erudita francófila donde la epigrafía fue un estudio valorado por siglos, aunque no es necesario traer acuento la historia intelectual para explicar la semantización cultural de la piedra, que es un hecho ubicuo en la cultura de masas.

A la luz de las palabras de Echeverría traídas a colación por Linares Quintana, se ponen de relieve entonces los significados que tejen una cierta cultura del escrito, compartidos e implícitos en la obra por la cual el Estado le discierne el premio Payró. En ese contexto cultural la escritura es identificada con una *imago* que vincula al libro con la posteridad. En la obra de Payró esa *escatología del libro* no solo está incorporada desde su génesis sino que está inscripta en la inmediatez sensible de su materialidad física. La permanencia de la piedra es un código

⁵²⁹ *La Prensa*, 6 de diciembre de 1958, p. 6.

cultural e ideológico que el diseño gráfico del libro acepta y hace suyo de manera irreflexiva. La posición del historiador del arte como autor, sin embargo, es paradójica: por un lado se reconoce su genio, pero por el otro es poco más que un copista fiel de esa historia del genio que de acuerdo con el imaginario se escribe por su propia cuenta a través de las marcas dejadas por las obras de los grandes artistas: su tarea es salvar de la ilegibilidad las marcas dejadas por el buril de los otros en el gran libro de piedra.

Las figuras son premiadas por su capacidad de mostrarse a través del libro. De esa forma, el libro se transforma en un dispositivo de exposición de su propia operatividad, de la obra operada por el genio en ese cuerpo de papel y de tinta. La *Historia gráfica del arte universal* es un título –el título se convierte aquí en sinécdoque de la obra– que se exhibe a sí mismo, en su propio aparato ostensivo. En tanto inscripción visible en la portada, el título de la *Historia gráfica* es un escrito cuyo sentido radica en el modo en el que es dado a ver tanto o más que en su contenido verbal legible. El llamado de Echeverría a *mostrar el título de las obras* otorga especial pertinencia a una categoría de análisis de la paleografía: la de *escritura expuesta*⁵³⁰.

Entre las “figuras de relieve” –así es como denomina *Clarín* a los autores premiados en su reseña– Julio Payró es galardonado en su condición de científico. Según la misma nota de *Clarín*, el rubro es “Historia y ciencias” y Catalina Lago especifica el subrubro “Historia del arte”⁵³¹. Pero el premio también localiza a su autor en el terreno de la literatura. El friso de la nota publicada por *Clarín* pone la cabeza de Julio Payró entre las de Alberto Girri y José Pedroni, una galería de *varones ilustres* de las letras nacionales [Fig. 27]. En la cena de agasajo organizada por la Sociedad Argentina de Escritores con motivo del premio, el discurso de ocasión de Eduardo González Lanuza relaciona la labor de Julio Payró con la de su padre, el escritor Roberto Payró, “fundador de la primera sociedad de escritores argentinos”⁵³². Cuando es el turno de su alocución, Payró considera oportuno inscribir su labor en una genealogía de escritores de arte argentinos⁵³³. En el umbral de los discursos desarrollistas que instalarán a la

⁵³⁰ Armando Petrucci, *La escritura: ideología y representación*, Buenos Aires, Ampersand, 2013.

⁵³¹ “Figuras de relieve en los premios nacionales”, *Clarín*, 26 de octubre de 1958, pp.12-13; Catalina E. Lago, *Contribución a la bibliografía de Julio E. Payró*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1973, p. 100.

⁵³² Sin autor, “Una gran fiesta realizaron los escritores”, *La Nación*, 1 de diciembre de 1958, p. 3. La importancia de Roberto Payró en la trayectoria profesional de su hijo aguarda un estudio pormenorizado. De su padre, Julio Payró no heredó solamente un lugar en el diario *La Nación* sino también los rudimentos del oficio de crítico de arte. Esta última faceta de Roberto Payró ha sido atendida en un estudio reciente. Cf. Jorge Enrique Severino y Jorge Alberto Santucho, *Roberto J. Payró: crítico de arte*, Buenos Aires, Dunkin, 2020.

⁵³³ “Julio Payró evocó a los primeros críticos de artes plásticas del país que fueron, curiosamente, Sarmiento y Cané, hasta que Eduardo Schiaffino apareció con una crítica específicamente plástica y de gran calidad, haciendo

técnica como forma de validación de conocimientos, la figura del intelectual todavía se define por el hecho de tener algo que decir con respecto a la literatura. La forma libro pertenece aún a la institución de las Bellas Letras.

De la Prehistoria al “Op-Art” también recibió un premio, en este caso, entregado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Encontramos esa información en una breve semblanza biográfica de Córdova Iturburu, publicada en ocasión de su participación como jurado en otro certamen, el Premio Códex de Pintura Latinoamericana de 1968. A pesar de que se trata de un texto breve, hay un párrafo destinado exclusivamente a mencionar este evento:

En 1967 apareció su libro “De la Prehistoria al Op-Art”, que obtuvo el premio de la Asociación Argentina de Críticos de Arte a ‘la mejor obra de Historia del Arte y la Estética publicada en el trienio 1965-66-67’⁵³⁴.

La premiación del libro nos remite en ese caso a un sistema de intercambios materiales y simbólicos de los cuales el escritor conoce como pocas las reglas y las consecuencias. La historia de vida de Córdova Iturburu puede ser vista como una alegoría del peso creciente que asume ese sistema en distintas regiones de la práctica intelectual argentina. La relación de Córdova Iturburu con la práctica del premio literario atraviesa toda su trayectoria como sujeto de escritura. En 1926, el Primer Premio de Poesía que le entrega la ciudad de Buenos Aires es un sello a fuego sobre las credenciales de poeta que seguiría sosteniendo incluso muchos años después, cuando su relación con el género se haya vuelto muy circunstancial. En 1958 es premiado por el libro que lo consagra como crítico de arte, *La pintura argentina del siglo XX*, que recibe el Primer Premio de Prosa de la Municipalidad de Buenos Aires. Por otro lado, Córdova Iturburu ocupa distintos roles en la entrega de los premios de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) especialmente entre 1965 y 1969 cuando se encuentra al frente de la institución⁵³⁵. El premio que la Asociación de Críticos le discierne a *De la Prehistoria al “Op-Art”* impacta sobre un sujeto socializado en la cultura del premio, alguien que sabe qué tiene

luego referencia a sus coetáneos, muchos de los cuales lo acompañaban esa noche”. Sin autor, “Una gran fiesta realizaron los escritores”, *La Nación*, 1 de diciembre de 1958, p. 3.

⁵³⁴ Códex, Premio Códex de Pintura Latinoamericana (folleto), Centro de Documentación Fundación Espigas, s. p.

⁵³⁵ Una anécdota sobre la forma en la que fueron discernidos los galardones en una edición de los premios de la SADE, recordada por el poeta y crítico de arte Julio Llinás en su libro de memorias, sugiere hasta qué punto la figura de Córdova Iturburu podía condensar para observadores contemporáneos una determinada cultura política dentro del sistema literario signada por la discrecionalidad. Según Llinás, en una edición del certamen el premio ya había sido anunciado pero el paquete con los libros enviados por los aspirantes todavía estaba cerrado en la casa de *Policho* Córdova Iturburu, que era uno de los jurados. Julio Llinás, *Querida vida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005, p. 88.

que hacer con el galardón recibido. Los premios literarios participan de un sistema de reciprocidades, son esperados de acuerdo a un sistema gobernado por sus propias leyes no escritas; cuando se obtienen, habilitan posiciones y son *dados a ver* según formas previamente codificadas, que van de la faja promocional a la inscripción del dato en las bio-bibliografías.

Catálogos y programas: regular la circulación

Interrogarnos sobre los modos de presencia de las historias del arte que estudiamos en las bibliotecas puede ser revelador sobre los usos sociales de esos libros. Al distinguir, por ejemplo, si el libro forma parte de una biblioteca circulante –en el marco de la cual puede ser prestado para su lectura fuera de la biblioteca– o si, en cambio, es un libro que solamente puede ser consultado en la sala de lectura, no comprobamos solamente el estado que tuvo un determinado ejemplar en un momento de su circulación, sino que nos aproximamos también a horizontes de previsibilidad en el comportamiento de los usuarios de los libros que exceden las instituciones. En el caso de las historias universales de gran formato –como es el caso de la obra de Payró, tanto en la edición de *Códex* como en la de *Lectum*– lo habitual es el préstamo en sala, es decir que se requiere la presencia del consultante en la sala de lectura. La lectura supone en ese caso un cuerpo sujeto a las regulaciones de un espacio institucional y una relación del cuerpo del lector con la mesa de lectura. En las obras de Calomino y Atlántida la situación es diversa: encontramos con frecuencia a la primera en la biblioteca circulante, mientras que a la segunda es prácticamente imposible encontrarla en el catálogo de bibliotecas públicas. En lo que respecta a la *Historia de las artes plásticas* existe una mayor ambigüedad. En algunos establecimientos hemos podido verificar que el libro pasó sucesivamente por los dos regímenes de préstamo⁵³⁶ [Fig. 28]. Esta ambivalencia puede ser vinculada con la cohabitación de dos signos contradictorios en el cuerpo del libro. Por un lado, el formato compacto sugiere la portabilidad del objeto; por el otro, la retórica de aparato que suponen la tapa dura y la organización de la obra en tomos pareciera enraizar el libro en su domicilio institucional.

Las guías y los materiales de recomendación para bibliotecarixs constituyen un dispositivo particularmente útil para trazar un mapa posible de la distribución de los libros en

⁵³⁶ En el ejemplar de la *Historia de las artes plásticas* existente en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) está registrado el año en que dejó de ser prestable. En la tarjeta con el registro de lectores del tomo III, *La arquitectura y la escultura*, el último préstamo asentado está fechado en septiembre de 1978. A renglón seguido figura la leyenda: “retirar del préstamo los tres volúmenes”.

las bibliotecas y de sus formas de lectura. Vale la pena detenernos en un libro aparecido en el año 1978 con el título de *Lista básica de obras para bibliotecas públicas*. Constituye una fuente excepcional para observar la forma en la cual los sentidos asignados a la lectura no se distribuyen de forma homogénea sobre todos los libros sino que son convocados a propósito de distintos libros y géneros. El cuadro de heterogeneidad que nos muestra la distinción entre las formas de préstamo se complica todavía más en el que nos muestra esta guía. La *Lista básica* fue publicada por la Imprenta del Congreso de la Nación. De acuerdo con lo que señala el investigador Alejandro Parada, la obra fue censurada por el mismo Estado Nacional⁵³⁷. Quienes figuran como sus autores son Raúl Gustavo Aguirre, conocido poeta y traductor argentino, y Miguel Luis Tomán, del que no pudimos recabar otras referencias. En este libro, una lista desplegada bajo el encabezamiento de clase “7 (09) Arte - Historia” registra una selección de historias del arte asequibles en la Argentina, diseñada para que las bibliotecas públicas puedan elaborar un plan de adquisición. En cada asiento bibliográfico se incluye el título del libro junto a un somero comentario apreciativo. Así, de la *Historia popular del arte* la *Lista Básica* observa que se trata de una “sencilla y elemental obra de divulgación”⁵³⁸, mientras que la *Historia gráfica del arte universal* es glosada en los siguientes términos: “Panorama profusamente ilustrado (gran parte en color). Accesible y atrayente para el lector”⁵³⁹. Las obras de Romero Brest y de Córdova Iturburu no figuran en este corpus que no pretende ser exhaustivo –los mismos bibliógrafos lo comparan con una antología en la cual “hay inclusiones y exclusiones”–⁵⁴⁰. Sí aparecen, en cambio, los títulos de numerosas historias del arte extranjeras, seguidos por comentarios que ameritan la transcripción.

La *Historia del arte* de Charles Bayet (Buenos Aires, Pegaso, 1945) es presentada como un “Breve panorama que puede servir como introducción”⁵⁴¹; la de Germain Bazin (Barcelona, Omega, 1961) como “Una de las historias más accesibles y consultadas”⁵⁴²; la de Hermann Leicht (Barcelona, Destino, 1953) es un “Excelente compendio”; la *Summa Artis* de José Pijoán constituye “Una extensa y profusamente ilustrada exposición. Pintura, escultura, arquitectura, artes menores. Obra muy consultada”, mientras que su *Historia del Arte* es un “Resumen de

⁵³⁷ Parada, Alejandro, “El libro y sus ámbitos”, *Nueva historia de la nación argentina: tomo X*, Buenos Aires, Planeta, 2003, pp. 137-163.

⁵³⁸ Raúl Gustavo Aguirre y Miguel Luis Tomán, *Lista básica de obras para bibliotecas públicas*, Buenos Aires, Congreso de la Nación, 1978, p. 125.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁴² *Idem*

Summa artis". El *Apolo* de Salomon Reinach es considerada por los autores como una "obra clásica en la materia"; la *Historia social de la literatura y el arte* de Hauser (Madrid, Guadarrama, 1968): "una de las más importantes sobre el tema que se haya escrito en los últimos años. Edición en tamaño menor, profusamente ilustrada"; la de Joseph Gauthier (Buenos Aires, Lerú, 1944): "Sinopsis muy informativa y detalladamente ilustrada" y la de Ernst Gombrich (Barcelona-Buenos Aires, Argos, 1951): "De fácil lectura, es una de las historias populares de mayor prestigio mundial"⁵⁴³. Al final de cada asiento los bibliógrafos sugieren además un orden de prioridad para el eventual diseño de un plan de adquisición; así, por dar un ejemplo, las obras de Gombrich y Pijoan están numeradas con un "(1)" que indica la máxima prioridad. Menos perentorio es tener en la biblioteca las obras de Payró y de Frieboes, que están puntuadas con un "(2)".

Esta *lista básica* presenta un valor excepcional como documento para construir una historia de la circulación de las historias del arte desde el punto de vista de una historia de lectura. Es raro que un documento permita un cuadro tan completo de las obras que circulan en el país en un determinado momento junto con indicios sobre el modo en el que esos libros pudieron ser leídos. El hecho de que se trate de un instrumento diseñado para intervenir en la formación de públicos acrecienta el interés heurístico del documento. Los comentarios de Aguirre y Tomán jerarquizan y distribuyen los públicos y despliegan las categorías con las cuales observan un *mercado discursivo*. En la operación de lectura se mezclan distintos géneros discursivos: la recomendación para públicos segmentados convive con la instrucción sobre la forma de usar el libro y con la simple emisión del *pláacet*. Es probable que los autores no hayan tenido el tiempo para leer cada uno de los más de mil libros comentados a lo largo de esta *Guía*. Sin embargo, hasta la más breve de las afirmaciones presupone un trabajo de comparación y una destreza de lectura que desborda a las obras comentadas en su inmanencia como textos. La relación referencial de los asientos con respecto a los *textos* que describen, que podría considerarse como aspecto prioritario en este género de escritura, es desplazada por la importancia que asume el *discurso* sobre los libros y la lectura, desplegado a través de los comentarios que acompañan cada asiento bibliográfico⁵⁴⁴.

En los juicios bibliográficos de Aguirre y Tomán subyace una cierta legibilidad de los sentidos atribuidos a las historias del arte en su proceso de circulación social a través de ciertos

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁴⁴ Retomamos aquí la distinción analítica entre texto y discurso propuesta por Eliseo Verón. Verón, *La semiosis social*, *op. cit.*

signos gráficos y objetuales: una hermenéutica naturalizada en la práctica social a través de la cual los sentidos de un libro y la previsibilidad en las formas de usarlo se vuelven transparentes para un sujeto de medianas letras. Es cierto que los comentarios de Tomán y Aguirre demuestran también un entrenamiento que no por informal es menos específico, vinculado tanto a la conversación con lectores como a la observación de su comportamiento y a otros saberes que solamente se adquiere en la cotidianeidad de las bibliotecas y las librerías. Pero los criterios por los cuales el libro de historia del arte es construido como un artefacto culturalmente significativo constituyen en cambio una representación que esos actores calificados comparten con un público mayor. Es en ese sentido que los comentarios nos aproximan a las categorías nativas a través de las cuales esos libros fueron valorados también por una multitud anónima de lectores.

Algunos de los aspectos tenidos en cuenta por los comentaristas son los mismos que están destacados en las portadas de los libros y que encontramos repetidos en las publicidades, como los datos referidos a la presencia de imágenes y al tipo de impresión; en otros casos, el comentario excede de forma flagrante lo que puede ser observado en la superficie del libro, de modo tal que se hace patente la intervención de discursos mediadores –como pueden haber sido las reseñas o las publicidades– en la génesis de esos juicios. Esto último es especialmente notable en el caso de las aseveraciones sobre la popularidad y el “prestigio mundial” de la *Historia del Arte* de Gombrich. En la producción de estos juicios se intuye también el rol jugado por una discursividad difusa, una oralidad que se produce alrededor de las bibliotecas pero que no está fijada por escrito, directamente ligada a una observación del comportamiento de los usuarios. Es el caso, por ejemplo de las obras de Pijoan y de Bazin, de las que se dice que son “muy consultadas”. La valoración positiva descansa en dos criterios en principio contradictorios: la antigüedad o la novedad. La legibilidad también es especialmente valorada. La *Historia gráfica* de Payró comparte con la de Pijoán el hecho de estar “profusamente ilustrada”. Para la *Historia gráfica* de Gauthier se utiliza otro adverbio: está “*detalladamente* ilustrada”. La obra de Frieboes es la única que se considera *sencilla*, aunque en este punto no está muy lejos de la obra de Bazin, “accesible”, y de la prestigiosa historia de Gombrich, que es “de fácil lectura”.

Otros dispositivos que nos informan sobre la circulación de las historias del arte entre sus lectores están vinculados con la presencia que tuvieron en el sistema de la educación formal. En este caso las historias aparecen estrechamente asociadas con el *nombre de autor* como un dispositivo central en la producción del sentido de la obra. Las marcas de esta forma de

circulación pueden encontrarse en una tipología documental: el programa de estudio. Las historias del arte eran un material didáctico para los cursos impartidos por sus autores. En el caso de Romero Brest, la *Historia* aparece consignada en la bibliografía del curso “Introducción a la historia de las artes plásticas” dictado en la UDELAR en 1946. La historia del arte de Romero Brest se vincula fácilmente con el Colegio Libre de Estudios Superiores, pero también puede ser leída como el libro escrito por un profesor del Colegio Nacional de La Plata. Desde la década de 1920 existía una representación que caracterizaba al Colegio Nacional de La Plata como una especie de “Oxford local”⁵⁴⁵. Las credenciales simbólicas que la institución le ofrecía a su cuerpo de profesores se alimentaba a su vez de los títulos que escribían esos mismos profesores. Esa situación de legitimado legitimante era también la de Jorge Romero Brest al publicar su historia del arte *ante el pedido de su discípulos*⁵⁴⁶. En septiembre de 1945, el rector del Colegio Nacional escribe una carta a Romero Brest agradeciendo la donación a la biblioteca del instituto un ejemplar de la HDAP de parte de este “profesor de la casa”, “que así honra al establecimiento”⁵⁴⁷. Por su parte, la *Historia gráfica del arte universal* aparece en los programas de las materias dictadas por Julio Payró en la Universidad de Buenos Aires⁵⁴⁸. En lo que concierne a Córdoba Iturburu, cabe recordar la conexión entre *De la Prehistoria* y los cursos impartidos por CCI en los años setenta –aunque en este caso, por fuera del sistema educativo–, sobre la que nos detuvimos en el capítulo 5 de la tesis. En todas estas experiencias de circulación parecieran solaparse dos figuras del enunciador: el enunciador-autor que escribe su libro y el enunciador-profesor que dicta las clases.

El metadiscurso que producen los dispositivos que intervienen en la circulación de las historias del arte no es homogéneo en lo que respecta al reconocimiento del autor y de la editorial como instancias enunciatoras de los discursos-libros. Además de poner de manifiesto la heterogeneidad enunciativa que caracteriza a las historias del arte como productos discursivos, esa inestabilidad resulta sugerente sobre la heterogeneidad de las prácticas culturales y de los circuitos de valoración en los que se inscribe. El sistema de lectura de los

⁵⁴⁵ Sorá, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴⁶ Las marcas del neokantismo y del bergsonismo en la HDAP, especialmente en la parte teórica de la Introducción, tienen un linaje en La Plata. Las dos corrientes se encuentran presentes en los textos publicados en la revista *Valoraciones* de esta ciudad. En 1924, la publicación le dedica un número monográfico a Kant. Esas marcas contribuyen a pensar la inscripción retrospectiva del libro en una tradición de pensamiento local.

⁵⁴⁷ Carta de Luis Bergez, rector del Colegio Nacional de UNLP a RB, La Plata, 18 de septiembre de 1945, mecan., 1p. C.24-S5-845, p. 1.

⁵⁴⁸ Juan Cruz Andrada y Catalina Fara, “Julio E. Payró: el camino hacia la profesionalización de la historia del arte”, en Sandra Szir y Marta Penhos (comps.), *Una historia para el arte en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, EUDEBA, 2020.

premios se alinea con el de las reseñas y el de los programas universitarios en cuanto hace descansar los criterios de valoración de las obras en su condición de texto asignado a un autor. Lo mismo que la publicidad y que las exposiciones de libros, las cualidades que aparecen en la *Lista básica de obras* corresponden en una buena medida a una consideración de las historias del arte como artefactos materiales. De modo indirecto ese foco relativiza la importancia del autor en la construcción del valor de la obra y coloca en un plano diferente a la editorial que, en tanto instancia responsable por la confección material del objeto, cobra un nuevo protagonismo.

6.3. Las huellas del uso: marginalia, dedicatorias, memorias de la lectura

La postura teórica que se vincula con las ideas de Michel de Certeau –recuperadas para la historia de la lectura por Chartier– y con estudios que pueden ser asociados a distintas corrientes semióticas subrayan la diferencia que existe entre los dispositivos que regulan la circulación de los textos y las formas concretas en las que esos textos son usados por lxs lectores. Si los dispositivos analizados en el apartado anterior buscan controlar el lugar ocupado por las historias del arte en la cultura escrita, lo que sucede con los usos entraña una lógica propia que es irreductible a las hipótesis de funcionamiento programadas por las instancias de producción de los libros y por las que orientan su circulación. El cuerpo de los libros queda expuesto a la deriva entrópica que se desata en su encuentro con el cuerpo de los lectores. Si los modos en los que el libro es usado muchas veces confirma la unidad que la tradición occidental le atribuye a la obra, lo específico de la lectura consiste en trazar un territorio nuevo que no coincide con el previsto por ejemplo con la categoría de obra –que vimos aplicada a los libros de historia del arte–. Cuando se verifica este intervalo hay un repliegue en los efectos de totalidad y de unicidad asociados con esa categoría. El trabajo de fragmentación que despliega la actividad de los lectores ocupa el espacio del objeto impreso con lógicas de apropiación que negocian los alcances de la *obra*. Por *obra* entendemos aquí un régimen de lectura que supone la unicidad, estabilidad y clausura del texto contenido el libro. Esa clase de lectura es imposible –o en todo caso puede ser apenas el modelo de una aproximación asintótica– desde el momento en el que esas propiedades no pueden ser atribuidas a ningún sujeto, por así decirlo, empírico.

A las *dedicatorias de autor* que estamparon los autores de las historias del arte, los usuarios agregaron sus propias *dedicatorias de ejemplar*. Un ejemplar del cuarto tomo de la *Historia de las Artes Plásticas: Las artes derivadas*, adquirido en una librería de viejo de Buenos Aires, presenta un texto de dedicatoria que ocupa la mitad superior de una página de cortesía. Los dedicadores son las autoridades de un establecimiento de enseñanza media de artes aplicadas. La dedicataria es una alumna del último año, que recibe el último tomo de la HDAP en ocasión de su graduación [Fig. 29]⁵⁴⁹. Estamos frente una práctica que persiste a lo largo de los años: en el capítulo 3 mencionamos el ejemplar de la historia del arte que Raquel Forner había recibido como premio por su desempeño en un concurso en un establecimiento educativo en 1919. En ambos casos se reconoció que la historia del arte constituía un objeto con la dignidad adecuada para ser entregado en carácter de premio o recordatorio, para sellar una trayectoria, y con la pertinencia para que eso suceda en un ámbito institucional.

Otro lugar de observación es el que ofrecen las anotaciones marginales de lectores. Tradicionalmente, el estudio de marginalia estuvo relegado a las marcas dejadas por grandes personalidades y a libros de cierta antigüedad. En el caso de la historiografía del arte encontramos algunos estudios emblemáticos en esta dirección⁵⁵⁰. La posibilidad de este estudio depende de un hecho material: en la cultura escrita contemporánea, los instrumentos de la escritura intervienen con frecuencia en la práctica de lectura y dejan marcas en los libros⁵⁵¹. Esto varía de acuerdo a los géneros editoriales y a los contextos de uso: leer con lápiz, bolígrafo o pluma fuente en la mano solo se hace en determinados lugares y con determinados libros. Entendida como un sistema práctico que tiene sus propias determinaciones, la lectura demarca un territorio diverso del que traza la producción de los textos. Siguiendo los aportes de Roger Chartier, podemos definir ese territorio como un espacio tensional entre restricciones de los dispositivos y libertades de los usos⁵⁵². Desde el supuesto de que las marginalia iluminan

⁵⁴⁹ La dedicatoria manuscrita reza como sigue: “Diciembre 1963 / A la Sta. [sic] Elsa Beatriz Bussolani / Obsequio de la escuela Fernando Fader / en el día de su graduación”. Para una antropología histórica del libro como regalo en las sociedades occidentales, ver el inspirador trabajo de Natalie Zemon Davis, “Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France (The Prothero Lecture)”, en *Transactions of the Royal Historical Society*, núm. 33 (1983), pp. 69-88.

⁵⁵⁰ David García López estudió las anotaciones manuscritas del Greco encontradas en el ejemplar de las *Vite* que perteneció al artista cretense. David García López, “Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna: en busca de un modelo para las vidas de artistas españoles”, *Goya: Revista de arte*, núm. 342 (2013), pp. 18-43. Actualmente, la práctica de identificar y estudiar ejemplares de las primeras ediciones de las *Vite* con huellas de uso se encuentra muy extendida.

⁵⁵¹ Philippe Artières, *La experiencia escrita: estudios sobre la cultura escrita contemporánea (1871-1981)* (trad. Estela Consigli), Buenos Aires, Ampersand, 2019.

⁵⁵² Roger Chartier, *Las revoluciones de la cultura escrita* (trad. Alberto Luis Bixio), Barcelona, Gedisa, 2018.

aspectos significativos en la cultura del libro, nos interesa aproximarnos a la morfología de algunas de estas prácticas de apropiación. El objeto de nuestro interés coincide con lo que Michel de Certeau llamó *formalidad de las prácticas*⁵⁵³. Nos interesa realizar este acercamiento desde un enfoque eminentemente cualitativo, a partir de marcas abordadas en su singularidad y que no aspiran a construir un corpus representativo desde un punto de vista estadístico. Fatalmente fragmentario, este tipo de acercamiento parece ser inherente al estudio de marginalia, en especial en el abordaje del libro de producción industrial⁵⁵⁴. El modo de abordaje también tiene un corolario epistemológico: no se trata de confrontar lo universal con lo particular, sino con lo singular.

Las marcas dispersas en los libros no remiten tanto a una manera de descifrar el texto como al lugar ocupado por los objetos impresos en un proceso de entrenamiento cultural. La interacción con este tipo de artefactos materiales en el ámbito educativo suele ser el resultado de una imposición. La lectura por obligación dejó marcas en distintos ejemplares de la HGDAU. En el ejemplar existente en la Biblioteca Nacional el aburrimento de la lectura obligatoria se manifiesta en las marcas con bolígrafo sobre las reproducciones de pinturas. Se diría que el aburrimento explota en la imagen. En este caso, se expresa a través de rayas dibujadas en el área genital de los personajes figurados en las reproducciones. En el ejemplar existente en la biblioteca Euforión de la ciudad de La Plata identificamos intervenciones sobre los fotograbados que también se concentran en la genitalidad de las figuras representadas. En ambos casos podríamos ver estas inscripciones como profanaciones menores que desacralizan un libro sagrado –el libro de la historia–: reacciones jocosas frente al tedio de la lectura impuesta. En el ejemplar de la misma obra consultado en otra biblioteca popular de La Plata observamos que la portadilla y las hojas de guarda fueron empleadas como hojas en blanco para probar el sello de goma de la institución. En este caso, las marcas de apropiación no tienen una relación específica con el contenido temático del libro. Todo lo contrario: son una negación del libro como representación. Sucede como si, en el reverso de lo que representa un libro sobre arte

⁵⁵³ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (trad. Alejandro Pescador), México, Universidad Iberoamericana, 2010.

⁵⁵⁴ En *Marginalia: readers writing in books*, una de las primeras obras de referencia sobre este tema, H. J. Jackson afirma que los investigadores discrepan acerca del uso legítimo que puede hacerse de un corpus de anotaciones marginales. Mientras que algunos los utilizan para reconstruir entornos de lectura, otros recurren a ellas para analizar la experiencia mental de un lector en particular. Todavía más acuciantes parecen ser las dificultades metodológicas que remiten a la construcción de ese corpus. En lo que respecta a su propio estudio, Jackson admite que el conjunto de inscripciones reunidas no aspira a ser exhaustivo o representativo, ni siquiera estadísticamente significativo. H. J. Jackson, *Marginalia: readers writing in books*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.

enciclopédico y ostentoso –aunque no especialmente lujoso–, estuviera la posibilidad de tomarlo como una pura extensión de papel [Fig. 30].

La distancia que separa el texto de las páginas ilustradas en la HGDAU pone a prueba la capacidad de concentración de la persona que lee: cuando se le pide al lector que retenga la referencia verbal para abordar una imagen que aparece muchas páginas después, la posibilidad del lector empírico de trazar ese circuito entre lo leído y lo visto dependerá de muchos factores subjetivos, como las destrezas asociativas y mnemónicas. La tonalidad emocional que impregna esta escena de lectura podría vincular una vez más al libro de historia con la melancolía. En este caso pensamos concretamente en el sentido que le atribuyó Walter Benjamin a este estado anímico. Como la mirada del melancólico que pasea su mirada por el cadáver sin que pueda soldar en una unidad orgánica esas partes en las que alguna vez hubo vida, el ojo incapaz de responder a las exigencias de la lectura recorre partes inconexas, fragmentos separados del contexto en el que obtienen su sentido.

Un ejemplar de la HIDAU en la Biblioteca Popular Homero Manzi de La Plata presenta una grilla dibujada con lápiz sobre dos ilustraciones a manera de una *ventana* para copiar⁵⁵⁵. La Introducción a la HDAP en la Biblioteca de la Facultad de Artes presenta señales de un uso parecido: en la reproducción de la *Madona del Gran Duque* emplazada como frontispicio del tomo, el contorno de la cabeza está rodeado con lápiz.

Existen ocasiones sociales de uso de estos libros que a pesar de las regulaciones a las que se encuentran sometidas dan lugar a líneas de fuga respecto a los dispositivos de significación que ordenan la relación con el libro. Se trata de marginalia que existen en la marginalidad como en su propio medio: apropiaciones *menores*. Al dejar en el cuerpo del libro las marcas de su nomadismo los movimientos de la lectura desorganizan el corpus orgánico de la disciplina. Con el cuerpo del libro –el *corpus libri*– o, desde el punto de vista inverso y complementario, con el *liber corporum* –el libro de un cuerpo histórico-artístico–, estas inscripciones inventan un *cuerpo sin órganos*, un corpus anómalo que surge por despedazamiento.

La *Historia popular del arte* es la única de las historias que integran nuestro corpus de la que pudimos encontrar ejemplares en la biblioteca popular Enrique Gonino de La Plata. La situación es la misma en otras bibliotecas de la capital bonaerense, como por ejemplo el

⁵⁵⁵ En el catálogo de la biblioteca figuran todos los tomos de la *Historia ilustrada del arte universal* de Payró. Sin embargo solamente se pudo localizar el sexto.

Complejo Bibliotecario Municipal López Merino: un indicio más de la intensidad con la que el libro de Frieboes circuló en la ciudad donde había sido impreso. El ejemplar que existe en la biblioteca Gonino lleva un sello en la portada con el nombre de su antiguo propietario, Adalberto L. Moratti. La persona que leyó el libro antes o después de que ingrese a la biblioteca utilizó una regla y un lápiz de color violeta para hacer subrayados. No solo tomó el lápiz para subrayar algunas palabras sueltas del texto, sino también para corregir el alcance de los títulos y adecuarlos mejor al texto que encabezan: así, “Caldea”, en la página 17, se transforma en “Caldea y *Asiria*”. El lector interviene sobre los dispositivos que ordenan la lectura para que una segunda lectura encuentre el contenido organizado de acuerdo a sus expectativas [Fig. 31].

Las marginalia de lxs lectores se transforman a veces en operaciones editoriales *ad hoc* que funden el texto impreso en una edición manuscrita. En este caso editan el texto del manual para convertirlo en un texto todavía más legible; marcas que allanan el espacio para que en ese mismo lugar pueda producirse una relectura. Podríamos decir que esas marcas transforman el texto en una partitura. En la indicación “B. II” que el lector dejó caer sobre el título “El arte de los pueblos asirios” la letra B tal vez sea la inicial de *Bolilla*. Cualquiera sea el caso, parece señalar las ramificaciones de un marco de lectura definido de antemano, una institución exterior al libro y a la vez solidaria con los dispositivos que organizan su espacio interno.

En la circulación de las historias del arte también hay lugar para un modo de apropiación al que podemos denominar *lectura docta*. Un lector del ejemplar de la HDAP de la Biblioteca Raúl Augusto Cortazar realizó una lectura intertextual del primer tomo. Junto a los párrafos de la primera sección anotó el nombre de distintos autores. Esos autores no siempre son mencionados por Romero Brest, pero pareciera que resonaron en la mente del lector de una forma directa con las palabras de Romero. Cuando Romero Brest habla de “espíritu absoluto” o cuando define a la obra de arte como el “resultado del contacto de la individualidad creadora con el espíritu objetivo” el lector de este ejemplar intuye la presencia de Hegel: después de subrayar el pasaje, agrega en el margen de la página: “Hegel”⁵⁵⁶. En la Facultad de Artes de la UNLP, las notas marginales de un lector introducen una voz que polemiza con algunas afirmaciones del texto. Este dispositivo de polifonía aparece por ejemplo, ante una declaración algo dogmática sobre la dependencia de las artes plásticas con respecto del tema: “¡Metió la pata! ¿Y el arte abstracto?” [Fig. 32].

Al otro lado del Río de La Plata la HDAP también encontró una lectura docta. Es posible suponer que los discípulos formados por Romero Brest en Montevideo estuvieron entre los

⁵⁵⁶ HDAP, T.1, ejemplar de la Biblioteca Raúl Augusto Cortázar, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pág. 65.

primeros lectores dispuestos a comprar los tomos iniciales de la obra en la capital uruguaya. De una forma totalmente azarosa, tuvimos oportunidad de encontrar ejemplares del primer y del cuarto tomo de la obra en la librería Linardi y Risso con abundante marginalia, que se encontraban a la venta en el momento de nuestra visita al local. El nombre escrito en la portada de estos libros nos permitió identificar a su antigua propietaria: la crítica de arte María Luisa Torrens. Torrens fue una de las figuras más destacadas de la camada de críticos formada con Romero Brest en la Facultad de Humanidades y Ciencias. En un informe de 1950, Romero Brest se refería a ella como una “alumna muy inteligente y sensible, muy interesada también, pero [que] parece tener inhibiciones para presentar los trabajos escritos”⁵⁵⁷. En 1953 Torrens comenzó una larga carrera como crítica de arte⁵⁵⁸. Como dijimos, el ejemplar está profusamente anotado. En el margen inferior de la página, la discípula de Romero Brest elabora con bolígrafo tablas con los nombres de estilos y las fechas extremas⁵⁵⁹. Algunas marginalia, a manera de notas parafrásticas, terminan de acuñar en expresiones resonantes una nueva versión de lo que en el texto apenas llega a ser dicho, por ejemplo: “Historia del arte sin método propio”⁵⁶⁰. En otros casos, las anotaciones de Torrens, siempre con tinta, repiten sintagmas del texto que no están vinculados con las ideas principales. En estos casos sucede como si el esfuerzo de apropiación estuviera dirigido a una manera de decir antes que a un contenido temático. La lectora *se envía* determinadas construcciones⁵⁶¹: “sutiles enlaces”⁵⁶², “pueblos balbuceantes”⁵⁶³, “ejecución rudimentaria”, “sanos principios [sic] carpintería”⁵⁶⁴. Quizás, en las construcciones que señalaba, Torrens encontraba una forma ejemplar de conectar sustantivos y adjetivos. Los sintagmas que copia en las notas marginales extraen del flujo de la argumentación nombres

⁵⁵⁷ Carta de Jorge Romero Brest a Justino Giménez de Aréchaga del 25 de noviembre de 1950. Legajo de Jorge Romero Brest, Archivo de la FHCE-UDELAR.

⁵⁵⁸ Torrens fue crítica de arte, periodista y docente. Estuvo al frente de numerosas instituciones, entre ellas la Sección uruguaya de la AICA y el Museo de Arte Contemporáneo. Su biblioteca debe haber salido a la venta con posterioridad a su fallecimiento en el año 2013. El hallazgo en la librería montevideana fue ocasional. Los documentos del legajo JRB que hemos podido consultar en UDELAR permiten tener algunas precisiones en el vínculo entre al autor y la lectora: en 1954 Torrens figura entre los firmantes de un petitorio al decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias, que solicitan extender el contrato de Romero Brest con la casa de estudios. En 1956, JRB se refiere a ella y a Nelson di Maggio como “dos de mis mejores discípulos”, a los que coloca al frente de sendos subgrupos en calidad de ayudantes. Al respecto, *cf.* la carta de los discípulos de Romero Brest a Carlos Vaz Ferreira. Legajo de Jorge Romero Brest, Archivo de la FHCE-UDELAR y Carta de Jorge Romero Brest a Carlos Vaz Ferreira, Buenos Aires, 28 de abril de 1956. Legajo de Jorge Romero Brest, Archivo de la FHCE-UDELAR.

⁵⁵⁹ HDAP, T. IV., Ejemplar María Luisa Torrens, p. 35.

⁵⁶⁰ HDAP, T. I., Ejemplar María Luisa Torrens, p. 57.

⁵⁶¹ Desde una perspectiva hermenéutica se puede afirmar que toda lectura supone un momento de envío. Al respecto, *cf.* Leonor Arfuch, *Identidades, sujetos, subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2002.

⁵⁶² HDAP, T. IV, p. 343.

⁵⁶³ HDAP, T. IV, p. 345.

⁵⁶⁴ HDAP, T. IV, p. 346.

de objetos, especificados por las cualidades que es posible observar en ellos al considerarlos bajo un determinado aspecto. En esos sintagmas las cualidades observadas parecen realidades indisociables de las especies léxicas utilizadas para nombrarlas. [Fig. 33].

La presencia de ejemplares en bibliotecas particulares es un dato más difícil de cartografiar. La forma en la cual las historias llegaron a los hogares varió en los distintos casos. La obra de Códex era vendida en cómodas cuotas y era posible pedir a la editorial el envío de folletos al domicilio. La presencia de los libros de los años 40 en las librerías porteñas era anunciada en los diarios. *La Historia ilustrada del arte universal* de Lectum llegaba hasta la puerta de la casa del eventual consumidor. Siguiendo una práctica habitual en Argentina a comienzos de los años 70, los libros del sello que había reemplazado a Códex en el mercado de la enciclopedias eran comercializados mediante el método conocido como *colportage*, vale decir, la venta de libros de puerta en puerta.

La presencia de ejemplares en bibliotecas particulares del extranjero podía deberse a la exportación (especialmente en el caso de la HDAP), pero también a los envíos de ejemplares cursados por los propios autores. Fuera del país y en un contexto de intercambios intelectuales, la investigadora Ana Gonçalves Magalhães pudo detectar la existencia del segundo tomo de la HDAP en la biblioteca personal de Bernard Berenson en Villa I Tatti. Que Romero Brest le haya enviado un volumen de su libro a Berenson es una prueba del buen concepto que terminó por tener de ese libro que había comenzado a escribir como un manual de divulgación⁵⁶⁵. También prueba el carácter anfíbio de un producto al que los lectores acudían no solo para conocer la *historia* (entendida como *res gestae*) sino también para encontrarse con el pensamiento de un *autor*. En contraste, resulta difícil de imaginar que Payró haya enviado ejemplares de su historia, en cualquiera de las dos ediciones, a intelectuales del extranjero. Además de ser objetos físicos más pesados, eran productos que se inscribían de una forma más indudable en el terreno de la divulgación.

Finalmente, también hay que tomar en cuenta todas las formas de lectura que no dejan marcas: “un arte abstracto ha existido siempre”, escribe De Torre en una carta abierta a Payró a propósito de la polémica terminológica que mantienen en 1951, “basta repasar cualquier historia del arte para comprobarlo”.⁵⁶⁶ En *Qué es el arte abstracto*, Romero Brest escribe en

⁵⁶⁵ Romero Brest había estado conectado a Berenson en un triángulo de relaciones editoriales que incluía a Margherita Sarfatti. Aunque no llegaron a buen puerto, su gestiones para publicar al connoisseur en la editorial Argos estuvieron muy avanzadas. Sobre la admiración de Romero Brest por Berenson, ver el capítulo 4 de esta tesis.

⁵⁶⁶ De Torre, *Sur*, núm. 202, agosto de 1951.

una carta dirigida a su discípula: “Nuevamente la invito a que hojee una historia del arte”⁵⁶⁷. *Hojear* una historia del arte, *repasarla*: la expresión es una especie de cliché repetido hacia mediados de siglo. La función argumentativa que desempeña es la de introducir alguna formulación más o menos general sobre la historia del arte universal y de eximir a quien lo hace de dar mayores precisiones. Pedirle al otro que repase una historia del arte era una forma de suspender la argumentación. Pero además de ser una manera de decir estereotipada en la época tiene el valor de un indicio para la historia de las prácticas de lectura. En la escena que sugiere esa expresión el lector se aproxima al libro con una especie de atención flotante: sin detenerse en ninguna imagen específica, busca algo, la constante o el ejemplo, mientras recorre, a la vez, las páginas y los siglos.

Las historias universales del arte fueron consultadas en el siglo XX para buscar imágenes y biografías, planificar viajes o resolver tareas escolares. Hubo sujetos que tuvieron una relación especialmente intensa con esos libros: las suyas fueron lecturas guiadas por la desconfianza y el interés de polemizar o bien por la pasión del que descubre un pensamiento nuevo. Hubo lectores que fatigaron los libros con denuedo para grabar el contenido de sus páginas en la memoria. Los lomos de las historias universales fueron exhibidos en las bibliotecas privadas y en las salas de estantería abierta de las bibliotecas públicas; los títulos, en las bibliografías de sus autores. Pero también fueron obras leídas por obligación y con aburrimiento por sujetos escolarizados a los que el peso de estos objetos enciclopédicos, con sus pretensiones de totalidad, convertían en espacios en difíciles de transitar. Para ellos la letra fue un motivo de hastío y las cuatricromías, una causa de entusiasmo circunstancial. También fueron libros a los que se acudió para terminar de tallar una intuición o para refrescar una idea, sin la intención real de llegar demasiado lejos: libros que simplemente se hojearon, al pasar, sin prestar demasiada atención.

⁵⁶⁷ Jorge Romero Brest, *Qué es el arte abstracto: cartas a una discípula*, Buenos Aires, Columba, 1962.

Conclusiones

Para que el canon pueda sostenerse igual a lo largo del tiempo es necesario que algo se modifique en algún lugar. Una de las condiciones que hicieron posible el hecho de que las historias universales del arte conserven su puesto de privilegio en la cultura del libro está en una suma de cambios concurrentes e imperceptibles en los motivos que las circunscribían como objetos social y culturalmente significativos. Se trata de cambios que permanecen imperceptibles en la medida en la que no medie un estudio de los contextos en los que esos libros fueron escritos y leídos. El hecho de que un contenido institucionalizado se transmita igual a lo largo de un espacio de tiempo tan amplio debería hacernos sospechar sobre la existencia de una variabilidad en las razones por las cuales la sociedad sostuvo la atribución de legitimidad a esa institución. Si las historias del arte permanecen idénticas a sí mismas es porque en distintos momentos de la historia del género hubo sujetos diferentes que tuvieron motivaciones diferentes para sostener la creencia en la validez y en el valor de ese objeto. Mientras los libros permanecían invariables en la superficie, la producción social de su significado como objetos culturales los impregnó de sentidos cambiantes que garantizaron la continuidad del género. Algunos de esos sentidos fueron estudiados a lo largo de la tesis y vinculados con fenómenos más amplios, como el nacimiento de nuevos sujetos sociales al consumo simbólico y el significado emblemático asumido por una *obra total* en las biografías intelectuales de sujetos que representaban un nuevo tipo de experto. En todos los casos, esos sentidos se encuentran referidos a la historia del arte *en tanto que libro*.

Impugnar el canon es un gesto canónico: está en el centro de un *ethos* modernista que cuenta por lo menos con dos siglos de tradición en la historia del arte. La forma en la que encaramos esta investigación intentó tomar distancia de ese gesto casi automático para acechar al objeto de estudio desde dos frentes: primero, se trató de observar cómo la tradición se sostuvo; en segundo lugar, se trató de mirar de qué forma, hasta en la más canónica de las obras, persisten restos heterogéneos de alteridades que nunca se borran totalmente, marcas de singularidades que no pudieron ser asimiladas ni homologadas al dispositivo imaginario del *gran libro total*. De este modo, la estrategia que optamos para aproximarnos a una cultura histórica en la que la forma-libro ocupa un lugar dominante no pretendió, por ejemplo, visibilizar formas subalternizadas de relación con las imágenes del pasado. Por el contrario, hemos seguido las líneas de fisura que se dibujan en las materialidades mismas del canon, esto

es, sin abandonar el perímetro de las palabras y las imágenes impresas en el nombre del gran arte. La investigación documental nos permitió redefinir el espacio de esa inmanencia al incluir publicidades, borradores y colecciones de reproducciones –por mencionar algunos de los tipos de fuentes empleadas– en la textualidad de la historia del arte universal.

La hipótesis sustantiva sostenida en esta tesis afirma que la construcción de sentidos de la historia universal del arte como objeto cultural es indisociable de lo que llamamos la forma–libro. En consecuencia, nuestro objeto fue estudiado en el contexto de los imaginarios culturales sobre el libro que nos permitieron demostrar la operatividad de imágenes como la del *libro mundial* y el *libro raíz* en el campo de la historiografía del arte. Estudiamos también las modulaciones sufridas por la serie conceptual autor-obra-comentario, columna vertebral del régimen que estableció el funcionamiento normal de la circulación de los libros en la sociedad contemporánea y que jerarquizó al orden de los libros como una forma culturalmente superior de producción y circulación de lo escrito.

La forma–libro es esencial al dispositivo de inscripción y dislocación de la historia del arte. A lo largo de la tesis hemos caracterizado a la disciplina de acuerdo con sus tecnologías de administración del pasado como un dispositivo que para existir debe trasladar imágenes a un espacio otro: el museo y el libro-museo. Paradójicamente, las imágenes dislocadas no dejan de ser restituidas a un origen. La historia del arte inscribe a las imágenes en otra parte y trabaja con las huellas de ese desplazamiento de una forma tal en la que permite hacer coincidir esa parte otra con un origen del sentido. El riesgo al que se expone quien asume esta visión teórica del problema consiste en asumir demasiado rápido una mirada evaluativa sobre ese movimiento. Esa mirada no estaría muy lejos de la posición platónica de un guardián del origen que evalúa la copia como una degradación. Nos sustraemos a esta posición toda vez que consideramos a la copia como el único dominio en el que las imágenes son escritas en el nombre del Arte. No hay Arte antes de esa escritura.

La definición operativa de arte con la que trabajamos en todo momento en este trabajo tiene, para decirlo rápidamente, un sesgo institucional: nos referimos a un régimen de identificación y de valoración de objetos culturales surgido en la modernidad. Por consiguiente, una forma histórica y contingente que coexiste con otros regímenes de valoración y circulación de lo sensible. Su posición prioritaria en la modelización de experiencias y de sistemas de valorización de lo sensible es un producto histórico: no tiene que ver con la adecuación a universales antropológicos sino con la eficacia en el ejercicio de una violencia simbólica. En

consecuencia no fuimos a las historias para observar críticamente todo lo que éstas excluyen (lo que supone una concepción jurídica, negativa, del poder y una valoración implícita del arte como régimen de inscripción natural de lo sensible). Por el contrario, desde una concepción en la que el poder es entendido de forma positiva como productividad, fuimos a buscar lo que las historias producen. El reclamo por lo que las historias del arte dejan afuera es una práctica que acepta tácitamente los pruritos de universalidad de la disciplina. Antes que una forma de resistencia es una dinámica de recepción previsible como parte de la forma en la que el género circula socialmente.

En tanto género editorial, las historias universales del arte recogen sus principios constructivos de artefactos que preexisten a la formalización de la disciplina. Destacamos dos: el libro de viajes y el catálogo de antigüedades. Sin duda, el proceso de asimilación de esta herencia no resulta inteligible sin la intervención de factores concurrentes y heterogéneos: la maquinaria de las editoriales alemanas y francesas, la configuración de redes profesionales, las técnicas narrativas y los procedimientos de visualización que cristalizan en la cultura de masas desde su incipiente emergencia a finales del siglo XIX, entre otros. Sin embargo, el viaje y la colección, las figuras narrativas que construyeron como objeto discursivo el libro de viajes y el catálogo de antigüedades, no dejan de aparecer en la escritura y la circulación de los libros analizados, como si fuera una especie de condición estructural denegada que sobreviene en la forma de un fantasma o un malestar cada vez que se intenta conjurar su presencia en el nombre de la autonomía. Esa presencia incómoda se observa en un hecho que ya mencionamos: los artefactos culturales que circulaban en el momento en el que comenzaba a fraguarse el género son todavía las metáforas que estructuran la imagen de los libros producidos dentro del género en el siglo XX. La forma de las historias universales como libros no responde al ejercicio consciente de una teoría o metodología sino a teorías sedimentadas hasta el punto de volverse invisibles y en una medida mayor a prácticas culturales extradisciplinarias que después de contribuir a modelar la forma del género fueron borradas de su memoria para la construcción estratégica de una autonomía científica. En el itinerario de escritura que desemboca en la publicación de esas obras, en sus modos de dar a ver el pasado y de darlo a leer, el libro se presenta como un avatar diferido del viaje y de la colección que tienen una existencia real y concreta. Suprimida la experiencia del desplazamiento efectivo en el espacio geográfico, el libro incorpora la *enargeia* del viaje a la eficacia de su funcionamiento como representación. En el siglo XX, las historias universales del arte tienen la forma de un viaje a través de una

colección, en el cual las figuras del viaje y la colección se manifiestan en un grado hiperbólico. Separadas de la materialidad concreta de otras prácticas culturales, las historias universales del arte se transforman en una hipóstasis abstracta del viaje y la colección que permite encubrir, disimular o borrar todos los viajes y las colecciones reales que las hicieron posible. Si los géneros viejos insisten en producciones culturales que aspiran a la novedad, como lo demostró la semiótica de los medios; lo real y lo reprimido –como nos enseñó el psicoanálisis– no dejan de retornar para desfigurar la superficie tranquila de los discursos normalizados.

El desarrollo de la historia universal del arte como género editorial estuvo ligado al programa de alfabetización cultural conocido con el nombre de *Bildung* y a su política para formar un sujeto *culto* en el área de habla alemana durante el siglo XIX. La reanudación de esta empresa en este punto del Sur global y en particular en este lado del Río de la Plata no representó una mera prolongación, sino una etapa constitutiva para el dispositivo de universalización inherente a este artefacto cultural. Esa apropiación tuvo una parte importante de internalización de violencia simbólica pero también tuvo otra signada por el acontecimiento de las fallas inherentes al diferimiento y la reescritura. Al ser la culminación de un dispositivo de totalización y, por consiguiente, el despliegue de la condición imaginaria de toda totalidad, las historias universales del arte publicadas en Argentina fueron también la actuación de una condición imposible, la realización de una falla estructural. Fue también el momento de construcción de nuevos sentidos sobre este tipo de objetos. Entre los sentidos que tuvo publicar una historia *universal* del arte *en Argentina* el afán de conservar la gran cultura occidental en tiempos de zozobra para la Europa de las grandes guerras tuvo un lugar decisivo. Para explicar cabalmente esta experiencia estudiamos de qué forma el objeto libro pudo ser investido previamente con el significado de un recipiente apto para esa tarea. En la larga duración histórica, el libro de historia es asociado a la conservación de un tesoro en la memoria de la sociedad: el imaginario decimonónico del *libro total* no desplazó esta representación, sino que le dio un nuevo espesor.

La segunda parte de esta tesis estudió trayectorias materiales e imaginarias recorridas por las cuatro obras escritas y publicadas dentro del género en Argentina entre 1945 y 1970. Estudiamos el lugar que ocuparon en la trayectoria de ciertos sujetos de escritura y en la circulación social de ciertos nombres de autor y nos aproximamos a lo que pudieron significar para distintas comunidades de apropiación. Para eso desplegamos instrumentos de la historia de la cultura escrita, la filología, la semiótica, la historia editorial, la historia de la lectura y la

genética textual. Este movimiento nos permitió observar los procedimientos que construyen el libro como la sede del arte universal en la sociocultura argentina de mediados de siglo, en la que ponderamos procesos como la modernización de la cultura escrita y la masificación de consumos vinculados tradicionalmente a la cultura letrada. Estudiamos también las conexiones concretas entre textos y objetos culturales en la historia genética de esos libros, lo que nos permitió observar de qué forma, en el revés de la trama del libro mundial, una multitud de singularidades concretas, contingentes e inmanentes se vuelven invisibles para que la figura de lo universal sea posible.

Frente a la clausura de la historia universal como espacio que satura el significado de sus objetos en una continuidad de sentido, frente a la evidencia incontrovertible que ofrece la imagen del gran libro mítico de la historia en relación con su unidad interna, la reunión de fuentes dispersas no pretendió reconstruir la unidad esencial de una totalidad rota por la historia sino exponer esos materiales en su diferencia y en su lejanía recíproca y constitutiva, sin ocultar los intervalos que los separan. Pensar con la articulación de fuentes dispersas y dispares el espacio del libro y de la historia que se imagina como unitario y continuo es iluminar el principio constructivo de una historia del arte que consiste en la yuxtaposición de lo heterogéneo. El libro de historia del arte general es el artefacto dentro del cual se produce la escenificación de un imaginario de copresencia entre materiales dispares, desprendidos de su particular materialidad histórica y sometidos a un principio trascendente de unidad.

Desde el momento en el que la crítica supone una imagen *judicativa* del pensamiento cuya productividad epistemológica es, al menos, cuestionable, esta investigación no hizo una crítica de los presupuestos eurocéntricos, androcéntricos y racistas inherentes a las obras. Esa crítica es asumida como parte de los presupuestos políticos de nuestra lectura. En cambio, el trabajo deconstructivo consiste en recorrer el espacio de lo dado con el objetivo de describir las formas en las cuales la cultura moderna se ha descrito a sí misma, lo que también es una iluminación de los puntos en los que la descripción objetivada de esa forma falla y se falta a sí misma. La defundamentación rizomática tampoco constituye una *crítica* en un sentido estricto: es una lectura nómada que propone nuevos puntos de acceso, que rompe los mecanismos de jerarquización y previsibilidad de la lectura normalizada, pero que consigue precisamente su eficacia política al aceptar el espacio inmanente de lo dado como dominio de su movimiento.

Las instituciones culturales que revisan su historia deben seguir produciendo relatos eficaces sobre sí mismas como condición para seguir existiendo cuando el mundo histórico e

ideológico del que surgieron se encuentra no solo extinto sino muchas veces en las antípodas de los consensos más amplios con respecto a lo que debe ser una política cultural en el presente. Una de las preguntas que nos hacemos quienes pensamos cómo abordar desde el presente las culturas del pasado tiene una posición homóloga al de estas instituciones. Resulta inevitable que el investigador de las culturas del pasado no contribuya en algún nivel de su práctica a la reproducción de la cultura que estudia. En la historia de la historia del arte este problema asume proporciones gigantescas: el elemento racista, androcéntrico y eurocéntrico de la historia del arte no es un ingrediente anecdótico y facultativo de su historia formativa sino el fundamento necesario de su constitución como disciplina, de la misma forma que la presunción de que el arte tiene una historia es una herencia directa de una teoría del arte específica fraguada hacia 1800. Debería ser evidente que el intento de casar esos presupuestos políticos o ese concepto de historia naturalizado y aceptado como fundamento mismo de la disciplina con cualquiera de los enfoques teóricos movilizados para reformarla desde finales del siglo XX nos coloca frente a una contradicción irreductible. Frente a esa comprobación, la pregunta que surge debería tener un tono más trágico: no es posible hacer una historia del arte sin esbozar antes una respuesta a la pregunta preliminar de cómo es posible todavía la existencia misma de la historia del arte como disciplina. Frente a esa situación, que pareciera ser aporética, todavía es posible plantear respuestas imaginativas que permitan seguir escribiendo *sous rature*. Radicalizar el trabajo transdisciplinar y extremar la singularización de los objetos a través de la estrategia metodológica –lo que es muy distinto de un particularismo antiteorético– son políticas todavía posibles. Como nos enseñaron hace tiempo los enfoques deconstructivos que hoy parecieran oxidados por el paso del tiempo no hay forma de permanecer afuera de la tradición mientras se hacen esfuerzos por cambiarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archivos y fuentes primarias

Archivos

Archivo de la Dirección Nacional del Derecho de Autor

Archivo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UDELAR,
Uruguay.

Archivo del Colegio Nacional “Rafael Hernández” de la UNLP

Archivo General de la Nación

Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad
de Filosofía y Letras de la UBA

Archivo Jorge Romero Brest, Museo de Arte de San Pablo, Brasil

Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró, The Getty Research Institute, Research Library

Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad
de Artes de la UNLP

Fondo Blanca Pastor, Centro de Documentación Fundación Espigas, UNSAM

Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Centro de Investigación y Documentación de la Cultura de
Izquierdas en Argentina, UNSAM

Fondo Dardo Cúneo, Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”

Fondo Luis Emilio Soto, Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”

Fondo Raúl Larra, Centro de Investigación y Documentación de la Cultura de Izquierdas en
Argentina, UNSAM

Julio Payró Letters Received, 1937-1971, The Getty Research Institute, Research Library

Madi Ephemera, The Getty Research Institute, Research Library

Bibliotecas

Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA “Prof. Augusto Raúl Cortázar”

Biblioteca de la Facultad de Artes de la UNLP “Fernán Félix de Amador”

Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP

Biblioteca de la Fundación Forner-Bigatti

Biblioteca del Colegio Nacional Rafael Hernández de la UNLP “Sergio Karakachoff”

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes “Raquel Edelman”

Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”

Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros

Biblioteca Popular “Bernardo de Monteagudo”

Biblioteca Popular “Euforión”

Biblioteca Popular “Homero Manzi”

Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata

Biblioteca Pública Municipal “Francisco López Merino”

Biblioteca Pública y Popular “Enrique Gonino”

Bibliotecas particulares

Publicaciones periódicas citadas

Argentina Libre

Ars

Arte Nuevo. Boletín de la Asociación Arte Nuevo

Bibliografía argentina de artes y letras

Biblos

Boletín Oficial de la República Argentina

Cabalgata

Clarín

Continente

Contorno

Contrapunto

Correo Literario
El Litoral
El Mundo
Gente y la actualidad
Imagen
La Nación
La Prensa
Latitud
Libros de hoy
Mundo Argentino
Para Ti
Sur
Ver y Estimar

Libros citados

- Abad de Santillán, Diego, *Gran Enciclopedia Argentina: tomo VII*, Buenos Aires, Ediar, 1958.
- Aguirre, Raúl Gustavo y Tomán, Miguel Luis, *Lista básica de obras para bibliotecas públicas*, Buenos Aires, Congreso de la Nación, 1978.
- Alberti, Rafael, *A la pintura: cantata de la línea y del color*, Buenos Aires, López, 1945.
- Alva Negri, Tomás, *Julio E. Payró, crítico e historiador del arte*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1979.
- Alva Negri, Tomás; González Lanuza, Eduardo y Romero, José Luis, *Julio E. Payró*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1977.
- Barrenechea, Mariano Antonio, *Winckelmann, o, La estética*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1930.
- Bayet, Charles, *Historia general del arte: de la Prehistoria al surrealismo*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1947.
- Bayet, Charles, *Précis d'histoire de l'art*, París, Quantin, 1886.
- Bazin, Germain, *Historia del arte: de la Prehistoria a nuestros días* (trad. Jorge Benet Aurrel), Barcelona, Omega, 1956.
- Burckhardt, Jacob, *El cicerone* (trad. Claudio Matons Rossi), Barcelona, Iberia, 1953.

- Christensen, Erwin O., *The History of Western Art*, New York & Toronto, The New American
- Christophersen, Alejandro, “Prólogo”, en Vicente Nada Moral, *Compendio de Historia del Arte Precolombiano de México y Yucatán*, Buenos Aires, Ed. del autor, 1933, pp. 13-14.
- Cochet, Gustavo, *El grabado*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- Córdova Iturburu, Cayetano, *Cómo ver un cuadro: del arte tradicional al informalismo*, Buenos Aires, Atlántida, 1971.
- Córdova Iturburu, Cayetano, *De la Prehistoria al “Op-art”*, Buenos Aires, Atlántida, 1973.
- Córdova Iturburu, Cayetano, *Diccionario de la actualidad*, Buenos Aires, Atlántida, 1943
- Córdova Iturburu, Cayetano, *El movimiento martinfierrista*, Buenos Aires, Olivetti, 1967.
- Córdova Iturburu, Cayetano, *El viento en la bandera*. Buenos Aires, Nova, 1945.
- Córdova Iturburu, Cayetano, *La civilización azteca*, Buenos Aires, Atlántida, 1944.
- Cruz, Celso, *Los grandes pintores*, Buenos Aires, Atlántida, 1940.
- De la Encina, Juan, *Retablo de la pintura moderna*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- Diccionario Hispánico Universal*, Buenos Aires, W.M. Jackson, 1955.
- Faure, Élie, *Historia del arte* (Trad. Margarita Nelken y Julio E. Payró), Buenos Aires, Poseidón, 1943-1944.
- Fiorillo, Johann Dominik, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, Göttingen, Rosenbusch, 1798-1808. Consultado en <http://portal.getty.edu/books/gri_9921594920001551>.
- Frieboes, Ricardo, *Historia popular del arte*, La Plata, Calomino, 1947.
- Gauthier, Joseph, *Historia gráfica del arte*, Buenos Aires, Victor Lerú, 1962
- Guhl, Ernst; Caspar, Joseph; Lübke, Wilhelm y Kugler, Franz, *Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1851. Consultado en <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/guhl1851ga?ui_lang=eng>.
- Guillaume, Ed., *Historia del arte y de la ornamentación: traducido, anotado y ampliado con capítulos sobre escultura por Alejandro Ghigliani*, Buenos Aires, G. Mendesky y Cía, s. d.
- Gutiérrez Larreta, Carlos, “Breves consideraciones sobre el estudio de la historia del arte” en Pedro Roca y Marsal, “Anteo”: *apuntes de historia del arte*, Buenos Aires, Colegio Nacional, 1922.
- Halperín Donghi, Tulio, *Son memorias*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

- Hautecoeur, Louis, *Historia del Arte: de la magia a la religión*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- Huisman, Georges (dir.), *Historia general del arte*, Buenos Aires, Aristides Quillet, 1947.
- Igual Úbeda, Antonio, *Compendio histórico del arte universal*, Barcelona, Ars, 1944.
- Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1842. Consultado en <http://portal.getty.edu/books/uh_urn:nbn:de:bsz:16-diglit-12307>.
- Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1856. Consultado en <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kugler1856ga?ui_lang=eng>.
- Lago, Catalina E., *Contribución a la bibliografía de Julio E. Payró*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1973.
- Lectum: nuevo diccionario enciclopédico ilustrado. Para América Latina*, Buenos Aires, Lectum, 1979.
- Lefort, Paul, *Historia de la pintura española*, Buenos Aires, Pegaso, 1945.
- Leibovich, Alejandro y Cotos, Sandra, *Diccionario de autores argentinos*, Ecuación, 2007.
- Llinás, Julio, *Querida vida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.
- Mastronardi, Carlos, *Obra Completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2010.
- Nelken, Margarita, *Historia gráfica del arte occidental*, Buenos Aires, Poseidón, 1953.
- Nessi, Ángel Osvaldo, *Situación de la pintura argentina*, La Plata, Renacimiento, 1956.
- Nessi, Ángel Osvaldo, *Técnicas de investigación en la historia del arte*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- Onetti, Juan Carlos, *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2009.
- Payró, Julio E., “Una interpretación de la tendencia artística moderna: los escritos de André Lothe”, en Julio E. Payró y André Lothe, *André Lothe*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp. 9-34.
- Payró, Julio E., *Arte y artistas de Europa y América*, Buenos Aires, Futuro, 1946.
- Payró, Julio E., *Historia gráfica del arte universal*, Buenos Aires, Códex, 1956-1957.
- Payró, Julio E., *Historia ilustrada del arte universal*, Buenos Aires, Códex, 1970.
- Payró, Julio E., *Jorge Larco*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- Payró, Julio E., *Pintura moderna*, Poseidón, 1942.
- Payró, Julio E., *Tintoretto*, Buenos Aires, Poseidón, 1942.
- Pellicer, A. C., *Resumen de historia del arte y de los estilos*, Barcelona, Almatea, 1942.

- Peña Lillo, Arturo, *Los encantadores de serpientes: mundo y submundo del libro*, Buenos Aires, Arturo Peña Lillo, 1965.
- Pérez-Dolz, Francisco, *La procesión de los "ismos": el momento actual del arte. Sobre los géneros de pintura*, Barcelona, E. Meseguer, 1945.
- Pijoán, José, *Historia del arte*, Barcelona, Salvat, 1914.
- Pla, Roger, *La pintura pompeyana*, Rosario, Rosario, 1947.
- Prack, Enrique, *Compendio de la historia del arte en la Antigüedad: adaptado al programa del Colegio Nacional de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía, 1916.
- República Argentina, *Los 3000 libros más pedidos en la Biblioteca Nacional: y algunas indicaciones útiles*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1938.
- Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista: informe sobre educación*, La Plata, UNIPE, 2010.
- Romero Brest, Jorge, *¿Qué es una obra de arte?*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- Romero Brest, Jorge, "Prólogo", en *Artes Plásticas: arqueología clásica*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1964.
- Romero Brest, Jorge, *El arte abstracto: cartas a una discípula*, Buenos Aires, Columba.
- Romero Brest, Jorge, *Escritos I (1928-1929)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004.
- Romero Brest, Jorge, *Escritos II (1940)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004.
- Romero Brest, Jorge, *Historia de las artes plásticas*, Buenos Aires, Poseidón, 1945-1958.
- Romero Brest, Jorge, *La pintura europea contemporánea [1900-1950]*, Buenos Aires, FCE, 1952.
- Romero Brest, Jorge, *Lorenzo Domínguez*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- Romero Brest, Jorge, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- Schlosser, Julius von, *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte* (trad. Antonio Bonet Correa), Barcelona, Cátedra, 1976.
- Schnaase, Carl, *Geschichte der bildenden Künste*. Düsseldorf–Stuttgart, Buddeus–Ebner & Seubert, 1843-1879. Consultado en <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnaase1843ga>>.
- Schnaase, Karl, *Niederländische Briefe*, Stuttgart–Tübingen, Cotta'schen Buchhandlung, 1834. Consultado en <http://portal.getty.edu/books/gri_9924276050001551>.

- Serrano Plaja, Arturo, *España en la Edad de Oro*, Buenos Aires, Atlántida, 1944.
- Severino, Jorge Enrique y Santucho, Jorge Alberto, *Roberto J. Payró: crítico de arte*, Buenos Aires, Dunken, 2020.
- Soto, Lucio R., *El arte gótico*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- Springer, Anton, *Handbuch der Kunstgeschichte zum Gebrauche für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise*, Stuttgart, A. Benedict, 1855.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Historia del arte en la antigüedad* (Trad. Manuel Benito Tamayo), Madrid, Aguilar, 1955.
- Woermann, Karl, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1900.
- Wölfflin, Enrique, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- Worringer, Wilhelm, “Problemas actuales del arte” en *El arte y sus interrogantes* (Trad. Elsa Tabernig), Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, pp. 81-99.

Bibliografía teórico-metodológica y fuentes secundarias

- Abraham, Carlos, *Tor: medio siglo de libros populares*, Buenos Aires, Tren en movimiento, 2012.
- Agamben, Giorgio, “Creación y salvación”, en *Desnudez* (trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, pp. 5-16.
- Agamben, Giorgio, *Gusto* (trad. Rodrigo Molina-Zavalía), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.
- Aldouri, Hamman, “Search for a method: a reassessment of Hegel’s dialectic in art history”, *Journal of Art Historiography*, núm. 20 (2018). Consultado en <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/05/aldouri.pdf>>.
- Andrada, Juan Cruz y Fara, Catalina, “Julio E. Payró: el camino hacia la profesionalización de la historia del arte”, en Sandra Szir y Marta Penhos (comps.), *Una historia para el arte en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, EUDEBA, 2020.
- Andrada, Juan Cruz y Fara, Catalina, “La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como *gestor de lo visual*”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.),

- Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 255-277.
- Antelo, Raúl, “La potencialidad del archivo” (Trad. de Delfina Cabrera para el libro en preparación *El archivo como política de lectura*), mimeo, 2015, s. p.
- Arfuch, Leonor, *Identidades, sujetos, subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2002.
- Artières, Philippe, “Pour une histoire sociale de l’écriture: histoire et génétique textuelle”, en *Genesis*, núm. 30 (2010), pp. 185-189. Consultado en <<https://doi.org/10.4000/genesis.137>>.
- Artières, Philippe, *La experiencia escrita: estudios sobre la cultura escrita contemporánea (1871-1981)* (trad. Estela Consigli), Buenos Aires, Ampersand, 2019.
- Artundo, Patricia, “Jorge Romero Brest o la reescritura autobiográfica”, en *Arte y Documento. Fundación Espigas 1993 – 2003*, Buenos Aires, Malba / Fundación Constantini, 2003, pp. 31-33.
- Artundo, Patricia, *La biblioteca de Oliverio Girondo*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, 2008.
- Barthes, Roland, *Lo neutro: curso del Collège de France, 1978* (trad. Patricia Willson), México, Siglo XXI, 2004.
- Barthes, Roland, “Cómo está hecho este libro”, en *Fragments de un discurso amoroso* (trad. Eduardo Molina), Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 13-18.
- Barthes, Roland, “De la obra al texto”, en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 9, núm. 4 (52) (1973), pp. 5-8.
- Barthes, Roland, “El discurso de la historia” (trad. Ana María Nethol), en *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, CEAL, 1971, pp. 9-28.
- Barthes, Roland, “El mito, hoy”, en *Mitologías* (trad. Héctor Schmucler), Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 199-256.
- Barthes, Roland, “La Sorcière”, en *Ensayos críticos* (trad. Carlos Pujol), Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 149-165.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida* (trad. Joaquim Sala-Sanahuja), Barcelona, Paidós, 2009.
- Barthes, Roland, *Michelet* (trad. Jorge Ferreiro), México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, París, Gallimard, 1968.
- Bazin, Germain, *Histoire de l’histoire de l’art: de Vasari à nos jours*, París, Albin Michel, 1988.

- Benjamin, Walter, “Exhumar y recordar” (trad. Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata). Consultado en <<https://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>>.
- Benjamin, Walter, “Rigorous study of art. On the first volume of the *Kunstwissenschaftliche Forschungen*”, *October*, vol. 47 (1988), pp. 84-90.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes* (ed. Rolf Tiedemann), Madrid, Akal, 2005.
- Benjamin, Walter, Tesis de filosofía de la historia, en *Angelus Novus* (trad. H. A. Murena), Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 77-89
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad* (trad. Silvia Zuleta), Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- Bermejo, Talía, “El juicio del ojo y el poder de la palabra: los escritos de Jorge Romero Brest en 1940”, en Jorge Romero Brest, *Escritos II (1940)*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 13-22.
- Bermejo, Talía, “Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)”, *Cuadernos del Sur*, núm. 42 (2013). Consultado en <<https://revistas.uns.edu.ar/csh/article/view/1502/905>>.
- Beyer, Andreas, “En quelle langue parler? : sur la koinè scientifique de l'histoire de l'art”; en Lena Bader *et al.*, *Sprechen über Bilder - Sprechen in Bildern*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2015, pp. 87-103.
- Blanchot, Maurice, *El espacio literario* (trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis), Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Borges, Jorge Luis, “Del culto de los libros”, en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960.
- Bottaro, Raúl, *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Troquel, 1964.
- Bredenkamp, Horst, “Franz Kugler and the concept of world art history”, en Peter N. Miller (ed.), *Cultural Histories of the Material World*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2013, pp. 249-262.
- Buck-Morss, Susan, *Hegel y Haití: la dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria* (trad. Fermín Rodríguez), Buenos Aires, Norma, 2005.
- Buonocore, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires: esbozo para una historia del libro argentino*, Buenos Aires, Bowker, 1974.

- Burke, Peter, *Formas de historia cultural* (trad. Belén Urrutia), Madrid, Alianza, 2006.
- Cámpora, Magdalena, “Una tradición para el lector argentino. Ediciones populares de clásicos franceses, décadas del treinta y del cuarenta”, *El taco en la brea*, vol. 1, núm. 5 (2017), pp. 322-344. Consultado en <<https://doi.org/10.14409/tb.v1i5.6632>>.
- Carotti, Carlo y Andriani, Giacinto (cur.), *La fabbrì dei Fratelli Fabbri*. Milán, Franco Angeli, 2010.
- Carrier, David, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1991.
- Catelli, Nora, *Desplazamientos necesarios: lecturas de literatura argentina*, Paraná, EDUNER, 2020.
- Chartier, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas: conversaciones de Roger Chartier* (ed. Alberto Cue), México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Chartier, Roger, *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII* (trad. Viviana Ackerman), Barcelona, Gedisa, 2000.
- Chartier, Roger, *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin* (trad. Horacio Pons), Buenos Aires, Manantial, 2000.
- Chartier, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita* (trad. Alberto Luis Bixio), Barcelona, Gedisa, 2018.
- Chateau, Dominique, “Plastique, arts plastiques, ‘bildenden Künste’”, en *Vocabulaire Européen des Philosophies*, documento en línea. Consultado en: <https://vep.lerobert.com/Accueil_BEaute.html>.
- Codell, Julie, “‘Second Hand Images’: On Art’s Surrogate Means and Media—Introduction”, en *Visual Resources*, núm. 26, pp. 214-25 (2010). Consultado en <<https://doi.org/10.1080/01973762.2010.499644>>.
- Costa, María Eugenia y Garone Gravier, Marina, “Reflexiones sobre la noción de catálogo y colección editorial: dispositivos y estrategias para la producción de sentidos en el mundo del libro”, *Palabra Clave*, vol. 9, núm. 2 (2020). Consultado en <<https://doi.org/10.24215/18539912e082>>.
- Costa, María Eugenia, “Luis Seoane y el arte de editar. Rescate de 'Botella al Mar’”, ponencia presentada en el III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas

- Contemporáneas, 8, 9 y 10 de octubre de 2014, La Plata, Argentina. Consultado en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7440/ev.7440.pdf>.
- Cragolini, Mónica, *Derrida, un pensador del resto*, Buenos Aires, La cebra, 2012.
- Curtius, Ernst, *Literatura europea y Edad Media Latina: tomo 1* (trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Da Silva Fernandes, Cássio, “As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848)”, *Revista Brasileira de História*, vol. 25, núm. 49 (2005), pp. 99-124. Consultado en <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882005000100006>>.
- Darnton, Robert, “¿Qué es la historia del libro?”, *Prismas*, vol. 12, núm. 12 (2008), pp. 135-155. Consultado en <https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/1950/Prismas12_argumentos_01.pdf>.
- De Certeau, Michel, *La escritura de la historia* (trad. Jorge López Moctezuma), México ITESO / Universidad Iberoamericana, 2006.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano* (trad. Alejandro Pescador), México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- De Diego, José Luis (ed.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- De Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, Madrid, Lumen, 1990.
- De Oto, Alejandro, “Esta antorcha no es la mía”, *Boba*, núm. 5, Geopolítica conquistadora ¡a la licuadora!, pp. 15-18.
- Debray, Régis, “La espiral sin fin de la historia”, en *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente* (trad. Ramón Hervás), Buenos Aires, Paidós, 1994, pp. 127-142.
- Décultot, Élizabéth, “Présentation. Histoire croisée du discours sur l’art: enquête sur la genèse franco-allemande d’une discipline”, en *Revue germanique internationale*, núm. 13 (2012). Consultado en <<https://doi.org/10.4000/rgi.765>>.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, “Entrevista sobre El Antiedipo con Raymond Bellour”, en Gilles Deleuze, *Cartas y otros textos* (trad. Pablo Ires y Sebastián Puente), Buenos Aires, Cactus, 2016, pp. 215-263.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas* (trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta), Valencia, Pre-textos, 2012.
- Deleuze, Gilles, ¿Qué es un dispositivo?, en AAVV, *Michel Foucault filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990, pp. 155-163.

- Deleuze, Gilles, “La escritura inflama la pintura”, en *Dos regímenes de locos* (ed. David Lapoujade; trad. José Luis Pardo), Valencia, Pre-textos, 2008. pp. 169-172.
- Déotte, Jean-Louis, *El hombre de vidrio: estéticas benjaminianas* (trad. Mónica Cristina Padró), Buenos Aires, Prometeo, 2015.
- Derrida, Jacques, *La verdad en pintura* (trad. María Cecilia González y Dardo Scavino), Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Derrida, Jacques, “Desvíos de Babel” (trad. Jorge Panesi), mimeo.
- Derrida, Jacques, “Edmond Jabès y la cuestión del libro”, en *La escritura y la diferencia* (trad. Patricio Peñalver), Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 90-106.
- Derrida, Jacques, “El libro por venir”, en *Papel Máquina: la cinta de máquina de escribir y otras respuestas* (trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte), Madrid, Trotta, 2003.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología* (trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti), México, Siglo XXI, 2012.
- Descombes, Vincent, *Lo mismo y lo otro: cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)* (trad. Elena Benarroch), Madrid, Cátedra, 1988.
- Díaz, Esther, “Para leer Rizoma”, en *Entre la tecnociencia y el deseo*, Buenos Aires, Biblos, 2007, pp. 89-108.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (trad. Françoise Mallier), Murcia, CENDEAC, 2010.
- Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (trad. Juan Calatrava), Madrid, Abada, 2013.
- Dilly, Heinrich, “Kunsthistorische Studien, „weniger mit der Schreibfeder als mit dem Zeichenstifte gemacht“”, en Michel Espagne, Bénédicte Savoy and Céline Trautmann-Waller (eds.), *Franz Theodor Kugler: Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlín, Akademie Verlag, 2010, pp. 45-68.
- Dolinko, Silvia, “El rescate de una cultura ‘universal’. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*”, en Patricia Artundo (ed.), *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008, pp. 131-165.
- Dolinko, Silvia, “Imágenes y palabras entre dos tierras: De Mar a Mar y *Correo Literario*”, en Verónica Delgado y Geraldine Rogers (eds.), *Tiempos de papel: publicaciones*

- periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 242-262.
- Dolinko, Silvia, “Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia”, en *Figuraciones*, núm. 10 (2012), s. p. Consultado en <https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RIDUNA_96b074189296a7b135e03c5858e4c2a1>.
- Dosse, François, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Dosse, François, *La marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual* (Trad. Rafael F. Tomás), Valencia, Universitat de Valencia, 2007.
- Doyon, Carol, *Les histoires générales de l'art: quelle histoire !*, Québec, Trois, 1991.
- Durand, Jacques, “Retórica del número”, en Jean Cohen, Tzvetan Todorov, Jean Simeray, Claude Bremond, Groupe µ, Jacques Durand, Lidia Lonzi, Pierre Kuentz y Gérard Genette, *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Buenos Aires, 1982, pp. 155-165.
- Elkins, James, *Our Beautiful, Dry and Distant Texts: Art History as Writing*, London, Routledge, 2000.
- Elkins, James, *Stories of Art*, London / New York, Routledge, 2002.
- Escarpit, Robert, *La revolución del libro*, Madrid, Alianza / Unesco, 1968.
- Espagne, Michel *et al.* (ed.), *Franz Theodor Kugler: Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin, Akademie Verlag, 2010.
- Espagne, Michel, *L'histoire de l'art comme transfert culturel: l'itinéraire d'Anton Springer*, París, Belín, 2009.
- Ferrari, Federico y Nancy, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, París, Galilée, 2005.
- Fèvre, Fermín, “La crítica” en Damián Bayón (rel.), *América latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974, pp. 45-71.
- Foster, Hal, “The Archive without Museums”, *October*, vol. 77 (Summer, 1996), pp. 97-119.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso* (Trad. Alberto González Troyano), Barcelona, Tusquets, 1999.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber* (Trad. Aurelio Garzón del Camino), Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- Garberson, Eric, “Art History in the university: Toelken – Hotho – Kugler”, *Journal of Art Historiography*, núm. 5 (2011). Consultado en <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/garberson-toelken-kugler1.pdf>>.

- García Fuentes, Raquel, “*Editorial Códex (1945-1978)*”, Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2018. Consultado en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0931456>>.
- García López, David, “Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna: en busca de un modelo para las vidas de artistas españoles”, *Goya: Revista de arte*, núm. 342 (2013), pp. 18-43.
- García Maidana, María Soledad, *Boîte-en-valise ou de l'histoire de l'art latino-américain en réproduction* (tesis de doctorado), París, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2015.
- García, Eustasio Antonio, *Desarrollo de la industria editorial argentina*, Buenos Aires, Fundación Interamericana de Bibliotecología Franklin, 1965.
- García, María Amalia, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40”, en Patricia Artundo (ed.), *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 167-195.
- García, María Amalia, “Entre Mário de Andrade y Mário Pedrosa. Romero Brest y la crítica de arte en Brasil”, en *Figuraciones*, núm 10, (2012), s. p.
- Gerhardt, Federico, “Temas y autores argentinos y latinoamericanos en proyectos editoriales de los exiliados gallegos en la Argentina durante la década del ‘40”, *Kamchatka: revista de análisis cultural*, núm. 7 (2016), pp. 73-96. Consultado en <<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7241>>.
- Ginzburg, Carlo, “Descripción y cita”, en *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio* (trad. Luciano Padilla López), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 19-54.
- Giuliani, Alejandra, *Editores y política: entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*, Buenos Aires, Tren en Movimiento, 2018.
- Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (comps.), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Giunta, Andrea, “Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America”, *Art Journal*, vol. 64, núm. 4 (2005), pp. 89-91. Consultado en <<https://doi.org/10.2307/20068424>>.

- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Goldchluk, Graciela y Pené, Monica (comps.), *Palabras de archivo*, Santa Fe, UNL, 2013.
- Goldchluk, Graciela, “El archivo como política necesaria de lectura”, ponencia presentada en el Colóquio Internacional Tradução, Arquivos e Políticas, 16 y 17 de octubre de 2017, Niterói, Brasil. Consultado en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/112312>>.
- Goldchluk, Graciela, “*Rizoma* (1976) y su relación con el estudio de manuscritos modernos” (apunte de cátedra), La Plata, Universidad Nacional de La Plata, s.d.
- Gombrich, Ernst, “Padre de la historia del arte”, en *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones* (trad. Alfonso Montielongo), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 53-71.
- Gonçalves Magalhães, Ana, “Bernard Berenson, Margherita Sarfatti e o ambiente artístico portenho do segundo pós-guerra”, *Modos*, vol. 4, núm. 1 (2020), pp. 226-239. Consultado en <<http://dx.doi.org/10.24978/mod.v4i1.4536>>.
- Grafton, Anthony, *Los orígenes trágicos de la erudición: breve tratado sobre la nota al pie de página* (trad. Daniel Zadunaisky), México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Grave, Johannes; Locher, Hubert y Wegner, Reinhard, “Der versehrte Körper der Kunst”, en Grave, Johannes; Locher, Hubert y Wegner, Reinhard (Hrsg.), *Der Körper der Kunst: Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, pp. 7-12.
- Grésillon, Almuth, “Glosario de crítica genética” (trad. Aurore Baltasar), en *Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo xx*, París, CRLA-Archivos, 2005, pp. 289–297.
- Gustavino, Berenice, *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta: la crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana* (tesis de doctorado), La Plata / Rennes, UNLP / Université Rennes 2, 2014.
- Haskell, Francis, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven & London, Yale University Press, 1995.
- Haslam, Andrew, *Creación, diseño y producción de libros*, Barcelona, Blume, 2013.
- Herzovich, Guido, *La desigualdad como tarea: crítica literaria y masificación editorial en Argentina (1950-60)* (tesis de doctorado), New York, Columbia University, 2016.

- Ionescu, Vlad, “The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer”, en *Art Historiography Journal*, núm. 8 (2013), pp. 1-24. Consultado en <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/ionescu.pdf>>
- Jackson, H. J., *Marginalia: readers writing in books*, New Haven–London, Yale University Press, 2001.
- Jäger, George; Ernst Fischer, Stephan Füssel (eds.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert: Volumen 2, Teil 1*, München, Saur, 2007.
- Karge, Henrik, “Franz Kugler und Karl Schnaase – Zwei Projekte zur Etablierung der ‘Allgemeine Kunstgeschichte’”, en Michel Espagne (ed.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlín, Akademie, 2010, pp. 83-104.
- Karge, Henrik, “Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Franz Kugler, Karl Schnaase and Gottfried Semper”, *Journal of Art Historiography*, núm. 9 (2013). Consultado en <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/karge.pdf>>.
- Karlholm, Dan, *The Art of Illusion: the representation of Art History in Nineteenth Century German and Beyond*, Bern, Peter Lang, 2006.
- Lago, Catalina, “Julio Payró. Las obras y los días”, *Estudios e investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, núm. 4, 1991, p. 25.
- Lapoujade, David, *Deleuze: los movimientos aberrantes* (trad. Pablo Ires), Buenos Aires, Cactus, 2016.
- Larraz, Fernando, “La edad de oro de la edición argentina y los españoles en Buenos Aires (1939-1952): Exilio e industria cultural”, ponencia presentada en el III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 8, 9 y 10 de octubre de 2014, La Plata, Argentina. Consultado en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7438/ev.7438.pdf>
- Locher, Hubert, Das „Handbuch der Kunstgeschichte“: Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil. En W. Reinink y J. Stumpel (eds.), *Memory & Oblivion*, Springer, Dordrecht, 1999, pp. 69-87.
- Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750-1950*, München, Fink, 2010.
- Lois, Élica, *Génesis de escritura y estudios culturales: introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001.

- Malraux, André, *Las voces del silencio* (trad. Damián Bayón y Elva de Lóizaga), Buenos Aires, Emecé, 1956.
- Mansfield, Elizabeth (ed.), *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*, London & New York, Routledge.
- Martínez de Sousa, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Gijón, Trea, 2004.
- Maurer, Kathrin, *Visualizing the Past: the Power of the Image in German Historicism*, Berlín–Boston, De Gruyter, 2013.
- Medail, Camila y Pedroni, Juan Cruz, “Itinerarios poéticos de Córdoba Iturburu. Cultura escrita, anacronismo y política a través de *El viento en la bandera* (1945)”, en María Agustina Bertone y María Amelia García (comps.), *Actas de las VI Jornadas Internacionales y IX Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2019, pp. 566-583. Consultado en <<http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/actas/jinhap2018.pdf>>.
- Melot, Michel, “El libro como forma simbólica”, en *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, tecnología y conocimiento*, vol. 5, núm. 3 (2008), pp. 131-142. Consultado en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82350308>>.
- Metz, Christian, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? (trad. Beatriz Dorriots), en Roland Barthes, Marie-Claire Boons, Olivier Burgelin, Gerard Genette, Jules Gritti, Julia Kristeva, Christian Metz, Violette Morin y Tzvetan Todorov, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 17-30.
- Michaud, Éric, *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte* (trad. Antonio Oviedo), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017.
- Milanesio, Natalia, *Cuando los trabajadores salieron de compra: nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2019.
- Mollier, Jean-Yves, *La lectura y sus públicos en la Edad Contemporánea: ensayos de historia cultural en Francia* (trad. Víctor Goldstein; ed. Ana Mosqueda), Buenos Aires, Ampersand, 2013.
- Moxey, Keith, *The Practice of Persuasion. Paradox & Power in Art History*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2001.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

- Ortega y Gasset, José, “Arte de este mundo y del otro”, en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985, pp. 91-115.
- Ortega y Gasset, José, “Hegel y América”, en *El espectador VII-VIII*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 3-24.
- Pacheco, Marcelo, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013.
- Pageard, Camille, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art* (tesis de doctorado), Rennes, Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne, 2011.
- Parada, Alejandro, “El libro y sus ámbitos”, *Nueva historia de la nación argentina: tomo X*, Buenos Aires, Planeta, 2003, pp. 137-163.
- Parada, Alejandro, “La cultura impresa en los avisos publicitarios de la prensa gráfica en la Argentina durante el siglo XX. Alcances y proyecciones (PRIG 2016-2018)”, *Información, cultura y sociedad*, núm. 37 (2017), pp. 153-170. Consultado en <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/3880>>.
- Passini, Michela, *L'oeil et l'archive: une histoire de l'histoire de l'art*, París, La Découverte, 2017.
- Pedroni, Juan Cruz, “Historias del arte argentino en el siglo XX: cultura escrita e historia disciplinar”, *Arte e investigación*, núm. 13, pp. 193-203 (2017). Consultado en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64716>>.
- Pedroni, Juan Cruz, “La institucionalización de la historia del arte durante el siglo XIX”, en Rubén Hitz, Federico Ruvituso y Juan Cruz Pedroni (coords.), *Historiografías del arte: debates y perspectivas teóricas*, La Plata, EDULP, 2019, pp. 42-60.
- Pedroni, Juan Cruz, “Lecturas de Riegl. Apropiaciones y usos de *El arte industrial tardorromano*”, ponencia presentada en las VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, 5 y 6 de junio de 2014, La Plata, Argentina. Consultado en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/48782>>.
- Pedroni, Juan Cruz, “Pinacoteca de los genios: una arqueología”, *Artefacto visual*, vol. 4, núm. 7 (2019), pp. 8-36. Consultado en <https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_458241eb1e4344dfa77fb7247bf86f92.pdf>.

- Pedroni, Juan Cruz, *Argos (Buenos Aires, 1944-1960)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019. Consultado en <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/argos-buenos-aires-1944-1960-semblanza-946404/>>.
- Petrucci, Armando, *La escritura: ideología y representación*, Buenos Aires, Ampersand, 2013.
- Pfisterer, Ulrich, “Altamira - oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft”, en Martin Mosebach (Hrsg.), *Die Gärten von Capri*, Berlin, Akademie, 2007, pp. 13-80.
- Podro, Michael, *Los historiadores del arte críticos* (trad. Rafael Guardiola), Madrid, Machado Libros, 2001.
- Pomian, Krzysztof, “Historia cultural, historia de los semióforos”, en Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli (dir.), *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999.
- Potel, Horacio, “El resto y la totalidad. Digresiones sobre Derrida y la desconstrucción”, en *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, núm. 12 (2013), pp. 153-168.
- Prange, Regine, *Die Geburt der Kunstgeschichte: philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln, Dubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2004.
- Príamo, Luis, “El joven Coppola”, en Horacio Coppola, *Horacio Coppola: Los viajes*, Buenos Aires, Jorge Mara-La Ruche, 2009.
- Raabe, Paul, “Einige Anmerkungen über Franz Kuglers Anteil an der Geschichte der Buchillustration”, en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 57, núm. 3 (1994), pp. 474-479. Consultado en <<https://doi.org/10.2307/1482775>>.
- Rampley, Matthew, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2013.
- Rancière, Jacques, “El espacio del libro”, en *Los nombres de la historia: una poética del saber*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, pp. 95-108.
- Rancière, Jacques, *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial, 2013.
- Rancière, Jacques, *Figuras de la historia*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013.
- Rasic, María Eugenia, *La poesía de Arturo Carrera: un archivo en obra* (tesis de doctorado), La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2018. Consultado en <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1654/te.1654.pdf>>.
- Rivera, Jorge B., *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998.

- Romero, Luis Alberto, “Una empresa cultural: los libros baratos”, en Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, siglo XXI, 2007, pp. 47-70.
- Rößler, Johannes, *Poetik der Kunstgeschichte. Poetik der Kunstgeschichte : Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Berlin, Akademie Verlag, 2012.
- Sarlo, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *América: cahiers du CRICCAL*, núms. 9-10 (1992), *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, pp. 9-16.
- Schwarzer, Mitchell, “Origins of the Art History Survey Text”, *Art Journal*, vol. 54, núm. 3 (1995), pp. 24-29. Consultado en < <https://doi.org/10.2307/777579> >.
- Sorá, Gustavo, *Editar desde la izquierda en América Latina: la agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.
- Soussloff, Catherine, “Art History and its Publishers”, en *Art Journal*, vol. 65, núm. 4 (2006), pp. 41-50.
- Soussloff, Catherine, “Publishing Paradigms in Art History”, en *Art Journal*, vol. 65, núm. 4 (2006), pp. 36-40.
- Steimberg, Oscar, *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- Stewart, Susan, *El ansia: narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección* (trad. Adriana Astutti), Rosario, Beatriz Viterbo, 2013.
- Suárez Guerrini, Florencia, “Operaciones de la crítica para la construcción de un arte americano: el caso de *Correo Literario*”, *América. Territorio de transferencias. Cuartas. Jornadas de Historia del Arte* (Valparaíso), Santiago de Chile, RIL Editores, 2008, pp. 275-285. Consultado en <https://www.academia.edu/14443307/Operaciones_de_la_crítica_para_la_construcción_de_un_arte_americano_el_caso_de_Correo_Literario>.
- Tarcus, Horacio, “Las colecciones de cultura marxista en la Argentina: un mapeo de las estrategias políticas y las prácticas editoriales entre 1893 y 1976” , conferencia presentada en el II Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 21 al 23 de septiembre de 2016, Córdoba, Argentina.

- Tello D'Elia, Cecilia, "Jorge Romero Brest en Uruguay: la disciplina de la historia del arte y reflexión artística en Uruguay", en Ana Schwartzman (ed.), *Centro Argentino de Investigadores de Arte – C.A.I.A. III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte – CAIA, 2018, pp. 203-208. Consultado en <<http://www.caia.org.ar/CAIAJovenes2018.pdf>>.
- Traversa, Oscar, "Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo", *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, núm. 5 (2009). Consultado en <<http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/477>>.
- Traversa, Oscar, *Cuerpos de papel: figuraciones del cuerpo en la prensa, 1918-1940*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Van Alphen, Ernst, "¿Qué historia; la historia de quién; historia con qué propósito? Nociones de historia en historia del arte y en estudios de cultura visual", *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 3 (2006), pp. 80-97.
- Van Tuinen, Sjoerd y Zepken, Stephen, "Introduction: Art History after Deleuze and Guattari", en Sjoerd Van Tuinen y Stephen Zepken (eds.), *Art History after Deleuze and Guattari*, Leuven, Leuven University Press, 2018, pp. 7-20.
- Venturi, Lionello, *Historia de la crítica de arte* (trad. Rossend Arqués), Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Vermeulen, Ingrid R., *Picturing Art History: the Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.
- Verón, Eliseo, *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 1996.
- Verón, Eliseo, "De la imagen semiológica a las discursividades", en Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 47-70.
- Verón, Eliseo, *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- White, Hayden, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (trad. Stella Mastrangelo), Buenos Aires, FCE, 1992.
- Zemon Davis, Natalie, "Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France (The Prothero Lecture)", en *Transactions of the Royal Historical Society*, núm. 33 (1983), pp. 69-88. Consultado en <<https://doi.org/10.2307/3678990>>.

Zerner, Henry, "El arte", en Jacques Le Goff y Pierre Nora (dirs.), *Hacer la Historia: vol. II: Nuevos enfoques*, Barcelona, Laia, 1985, pp. 191-209.

ANEXO DE IMÁGENES



Fig. 1. Láminas incluidas en *Denkmäler der Kunst*, de 1851 (izq.) y en el tercer tomo de la *Historia de las artes plásticas*, de 1946 (der.)

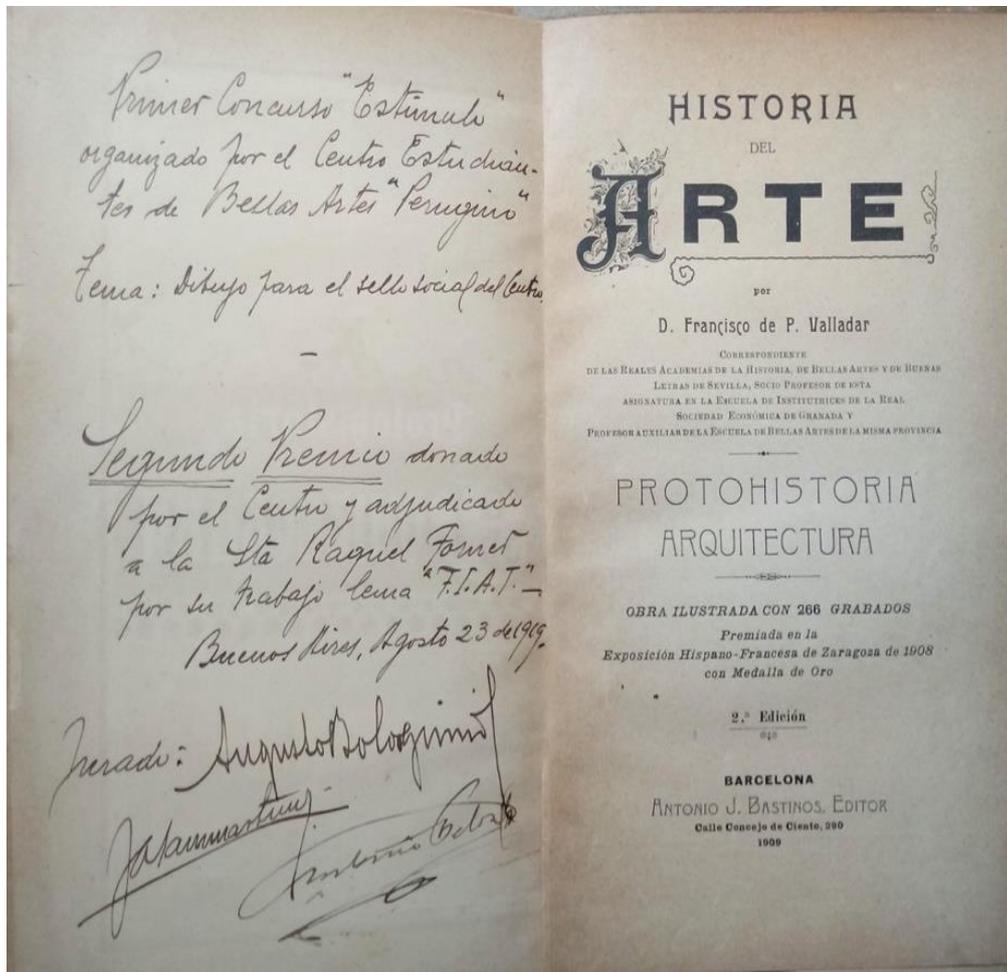


Fig. 2. Ejemplar de la *Historia del arte* de Francisco de P. Valladar con una dedicatoria manuscrita a Raquel Forner, conservado en la biblioteca particular de la artista.

HISTORIA DEL ARTE.

101 -

ORIENTACION GENERAL DE LA ENSEÑANZA.

1. **SUMARIOS DETALLADOS:** Para cada tema se entregará a cada alumno un sumario detallado del mismo para que sirva de guía durante la explicación del mismo y para que el alumno pueda reconstruirlo después en la carpeta.
2. **TEXTOS:** Historia de los estilos artísticos de von Hartmann (Col. Labor Apolo de S. Reinach.
3. **LECTURA COMPLEMENTARIAS:**
 - a. **Obras de carácter general:**
 1. Historia del Mundo. Espasa-Calpe.
 2. Historia del Arte. J. Pijoan.
 3. Historia del Arte. Colección Labor.
 4. Historia del Arte. E. Faure.
 5. Histoire Générale de l'Art, bajo la dirección de M. G. Huisman.
 - b. **Obras de carácter especial:** Las indicará el profesor para cada tema
 - c. **Necesidad de formar cooperativas de lectura.**
4. **CARPETA DE HISTORIA DEL ARTE:**
 - a. **Cuadros cronológicos y sincrónicos** con los principales acontecimientos de orden político-social y cultural de cada época.
 - b. **Mapas de las regiones afectadas** señalando los focos de producción.
 - c. **Síntesis del tema,** según los sumarios repartidos por el profesor y la consulta bibliográfica realizada por cada alumno.
 - d. **Dibujos y recortes de figuras** que ilustren el tema.

Fig. 3. Programa del curso de Historia del Arte dictado por Jorge Romero Brest en el Colegio Nacional de La Plata, con una lista de las obras de carácter general recomendadas como lecturas complementarias. Legajo Romero Brest, Archivo del Colegio Nacional "Rafael Hernández", UNLP.

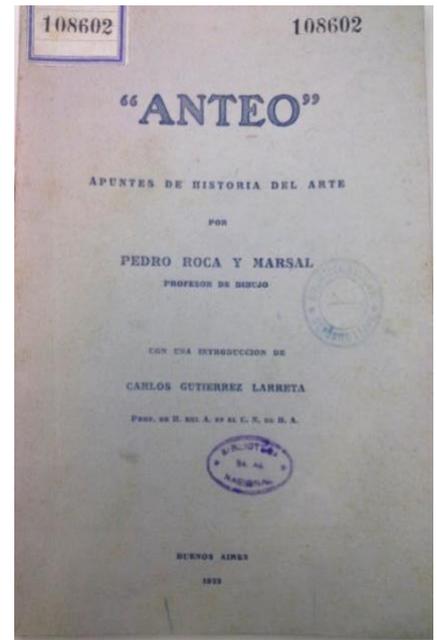
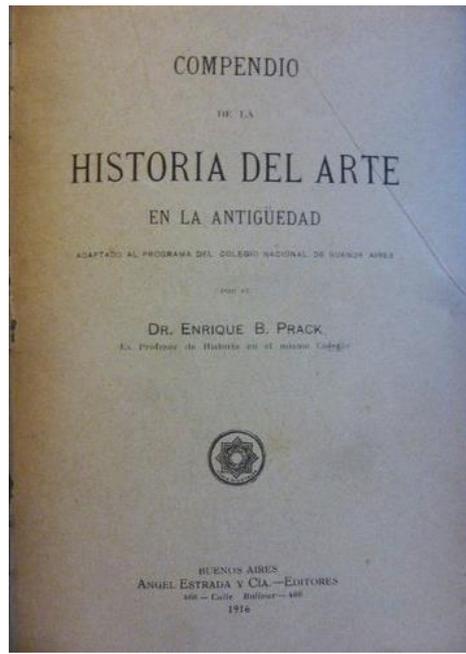


Fig. 4. Portadas de tres opúsculos sobre historia general del arte escritos y publicados en Argentina

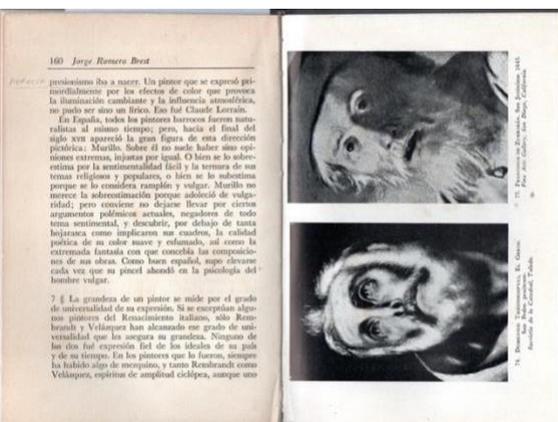
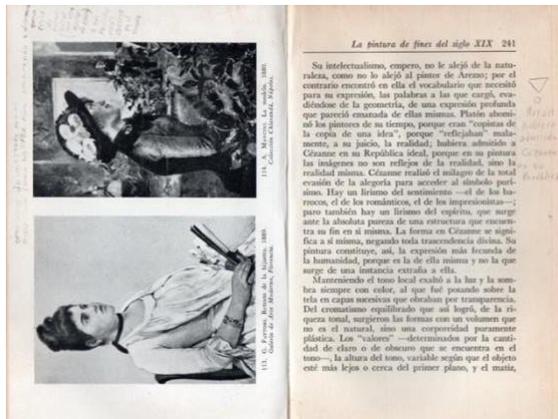


Fig. 5. Ejemplos del uso comparativo de la puesta en página de las imágenes en la *Historia de las artes plásticas* de Poseidón

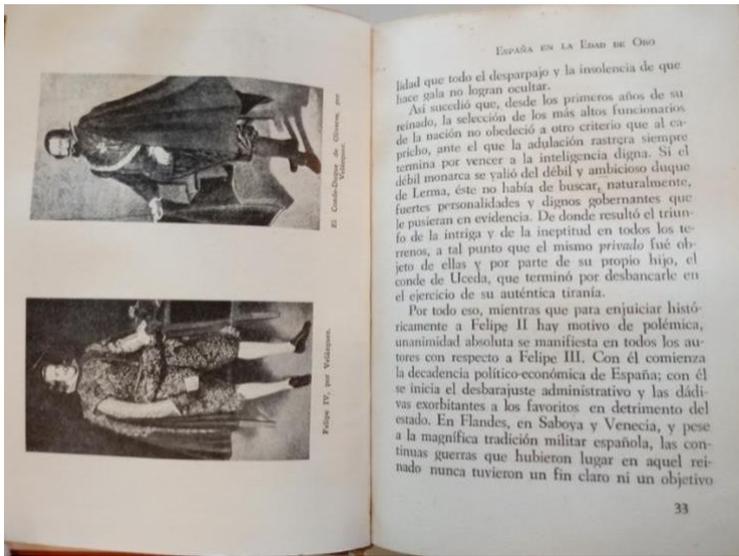


Fig. 6. Ejemplo del modo de colocación de imágenes en un volumen de la colección Oro de editorial Atlántida



Fig. 7. Páginas de la *Historia del arte* de Élie Faure editada por Poseidón

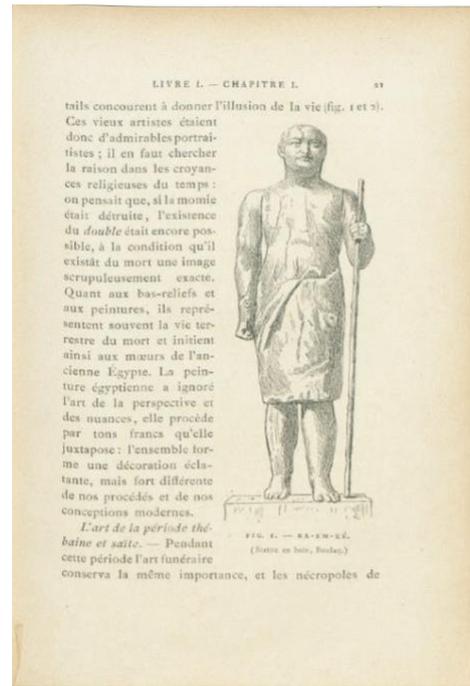
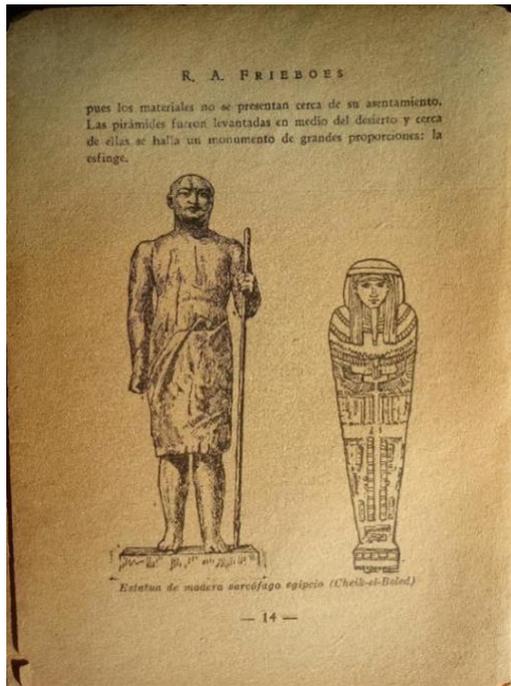


Fig. 8. Izq.: Ricardo Frieboes, *Historia popular del arte*, La Plata, Calomino, 1947, p. 14. Der.: Charles Bayet, *Précis d'Histoire de l'art*, París, Quantin, 1886, p. 21.

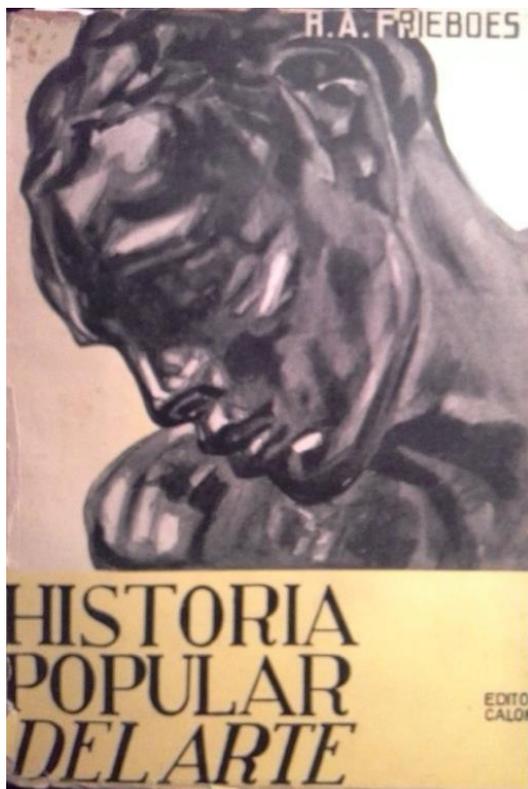


Fig. 9. Cubierta de la *Historia popular del arte* de Ricardo Frieboes, La Plata, Calomino, 1947



Fig. 10. Cubierta posterior, lomo y cubierta anterior del primer tomo de la *Historia gráfica del arte universal*

- 1 -

(De la Prehistoria al op-art)

ENCICLOPEDIA DE LA HISTORIA DEL ARTE

El "collage", el "assemblage", los "happenings"

El procedimiento del "collage", esto es, del "pegote" en español, es decir, de la incorporación de elementos ajenos a los materiales pictóricos tradicionales, tiene antecedentes que se remontan al Renacimiento. Pero el creador del "collage" actual es Pablo Picasso a quien siguieron, en ese rumbo, otros cubistas y luego los dadaístas y los surrealistas, para dar lugar, finalmente, en los realizadores de los movimientos más recientes. (1) Se inspiró este

(1) Ver "De la prehistoria al op-art", de Córdova Iturburu. Ed. Atlántida. Buenos Aires. 1966.

procedimiento en el propósito de comenzar a poner fin a la representación del mundo en el arte e iniciar la incorporación de la realidad a la obra o la creación, directamente, de una nueva realidad. Se mezclaron inicialmente en los cuadros la pintura con trozos de papel, pequeñas tablas, planchas metálicas, arena y aserrín para prescindir luego, casi totalmente, de la pintura, y organizar conjuntos artísticos formados por los más dispares elementos. En muchos casos se destruyó la dimensionalidad de la obra, es decir, su solución plástica en las dos dimensiones del cuadro tradicional para afrontar la tridimensionalidad, es decir, la invasión de la tercera dimensión con obras que son especies de bajorrelieves o altorrelieves. En estas obras se incorporaron, a menudo, los objetos más diversos. El pintor francés Jean Dubuffet lanzó, en 1955, la expresión "assemblage" - en español sería "ensamble" o "ensabladura" - para designar este tipo de obras y sugirió que se mantuviera el nombre de "collages" para las realizaciones de los movimientos anteriores que nunca habían destruido, en su totalidad, la bidimensionalidad del cuadro.

La inicial incorporación de elementos no tradicionales a la pintura condujo - ya en tiempos de los mismos cubistas - a la creación de "objetos" hechos con elementos que el arte no había utilizado hasta entonces. Con trozos de los materiales más diversos - papeles, metales, hilos, alambres, tejidos, cartones - se crearon "objetos" futuristas, dadaístas, surrealistas, que son los antecedentes directos de la obra realizada por los actuales creadores de "objetos". En 1916 el dadaísta francés Marcel Duchamp (n. en 1887), desde Estados Unidos, y el alemán Kurt Schwitters (1887-1965), desde Hannover, iniciaron la creación de "objetos" con desechos y la presentación incluso, como obras de arte, de manufacturas

Fig. 11. Folio de un borrador redaccional de *De la Prehistoria al "Op-Art"*. CeDInCI Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Documento 272(1).

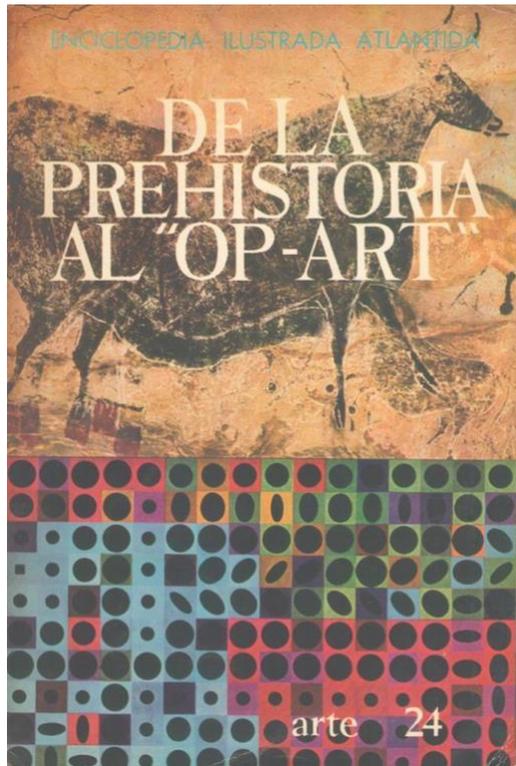
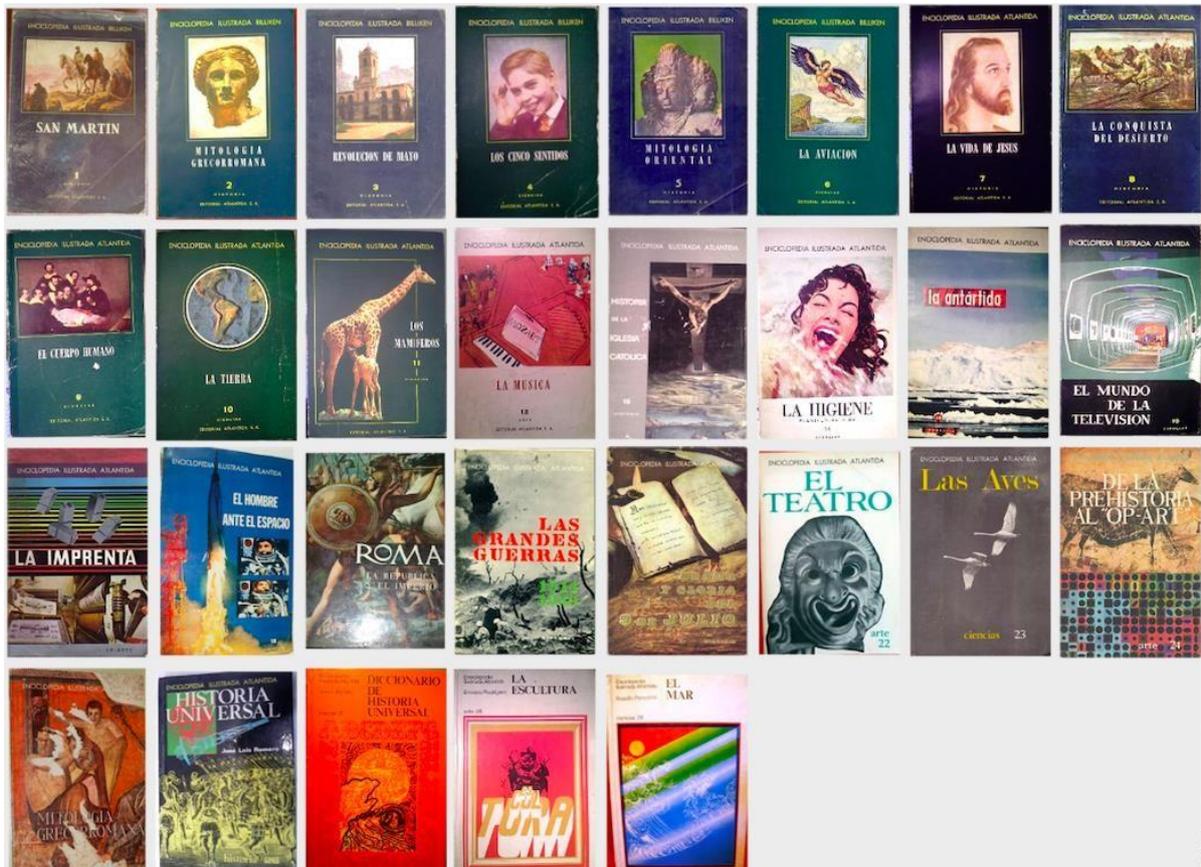


Fig. 12. Cubierta del opúsculo *De la Prehistoria al "Op-Art"* y de los restantes títulos de las colecciones Biblioteca Básica Billiken y Enciclopedia Ilustrada Atlántida.



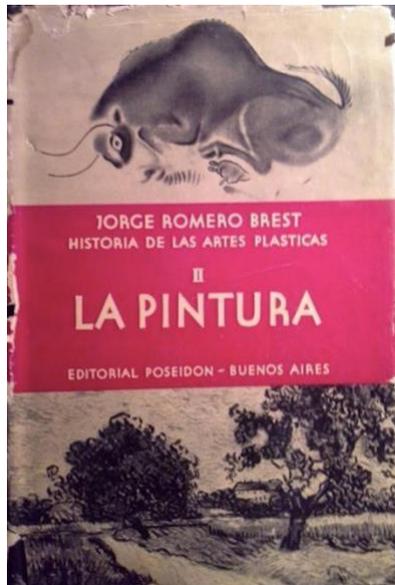
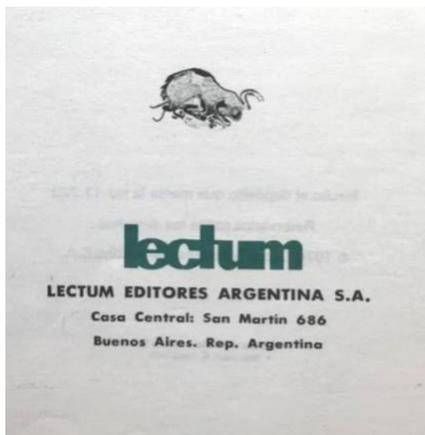
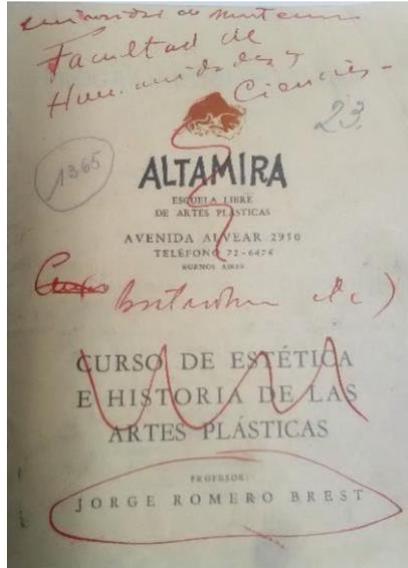
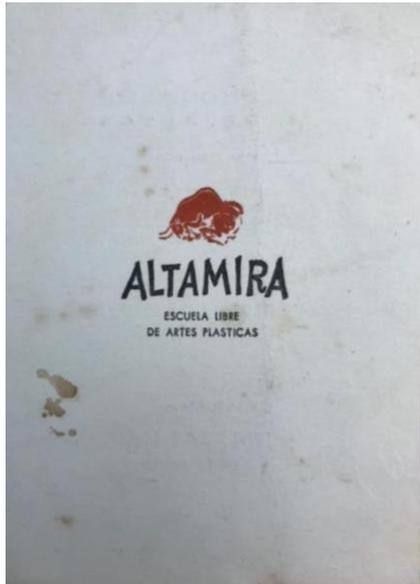


Fig. 13. Arriba, izq.: Bisonte saltando en el reverso de pieza gráfica producida en la Escuela de Arte Altamira (The Getty Research Institute, Research Library, Madi Ephemera). Arriba, der.: Programa del curso de Estética e Historia de las Artes Plásticas en la Escuela Altamira. Ejemplar con intervenciones manuscritas, archivo FHCE-UDELAR, Montevideo. Abajo, izq.: Bisonte saltando en la portada de la *Historia ilustrada del arte universal*, 1971. Abajo, der.: Sobrecubierta del segundo tomo de la *Historia de las artes plásticas*, 1945.

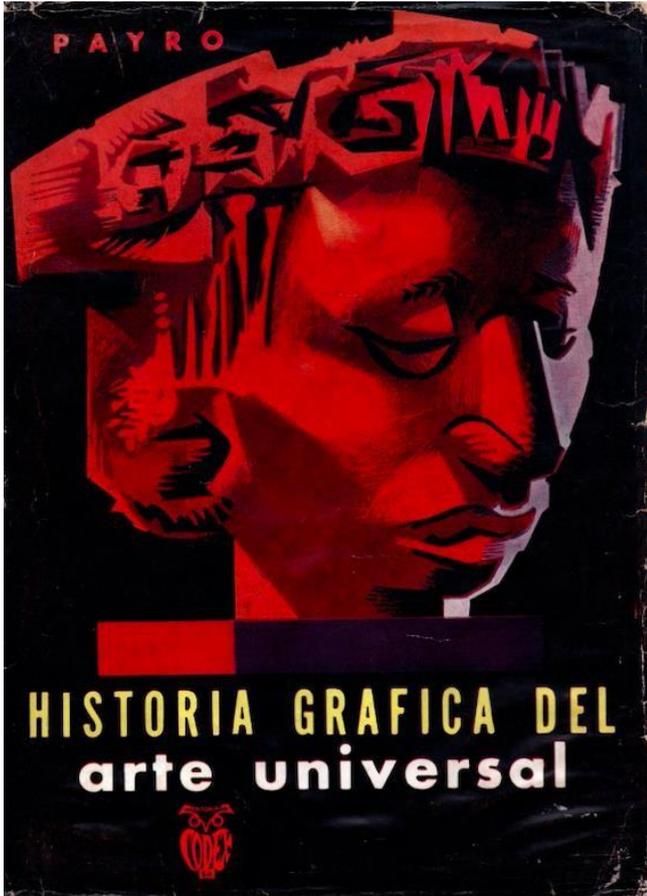
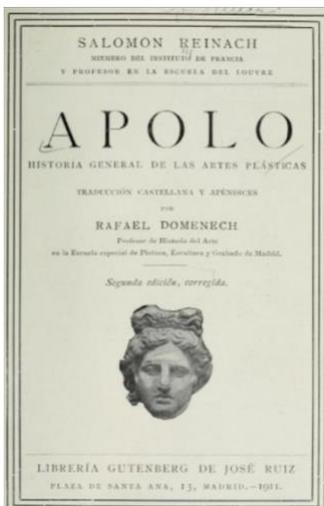


Fig. 14. Arriba, izq.: Sobrecubierta de la *Historia gráfica del arte universal*. Arriba, der.: reproducción incluida en la *Historia gráfica del arte universal*, tomo II, con el pie de imagen 1631: “Dios del maíz, procedente de Copán (siglo VI). Cambridge, Mass, Museo Peabody”. Abajo: portada de una edición española de *Apolo* y de la *Histoire générale de l’Art* publicada por la casa Flammarion en 1950.



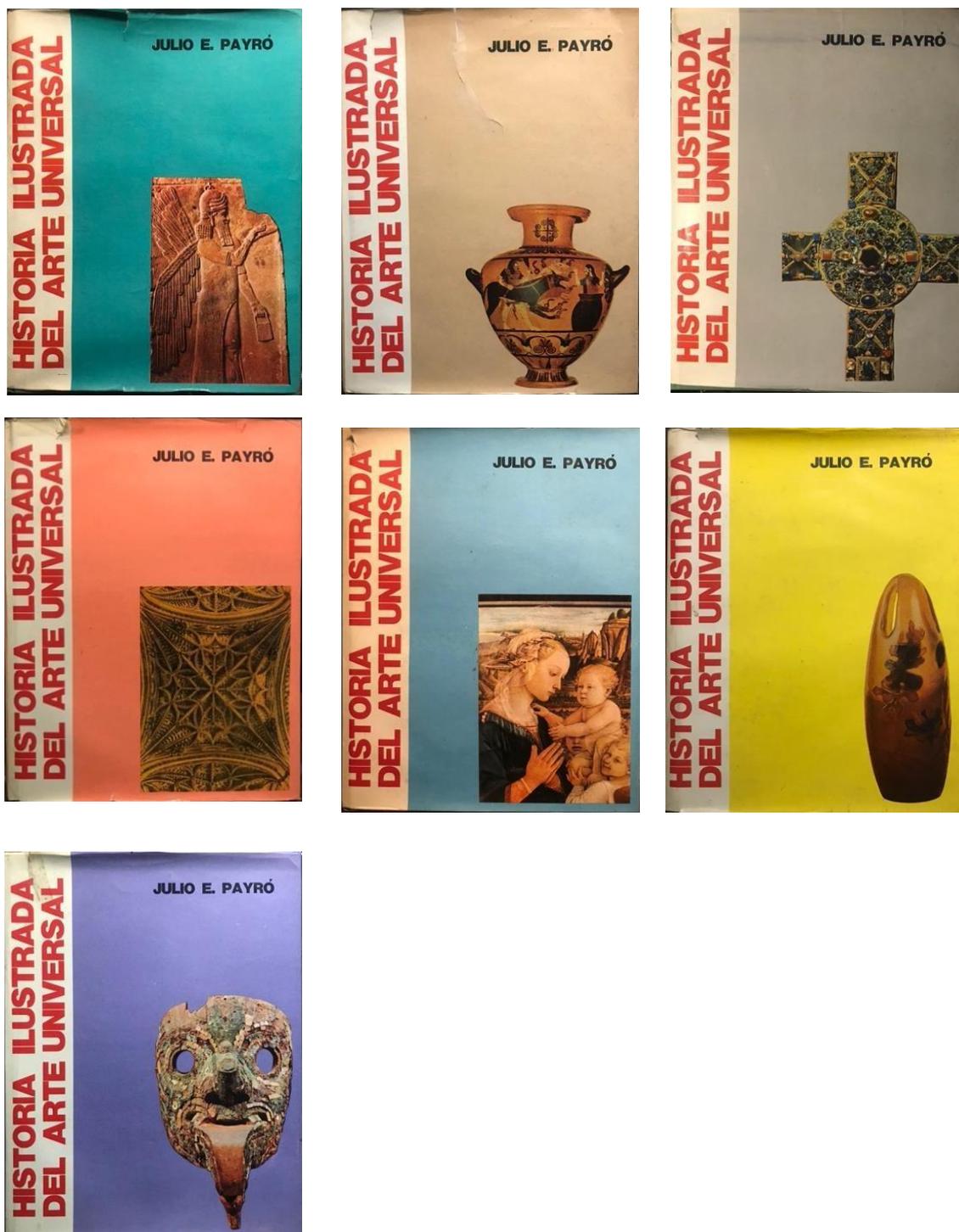


Fig. 15. Sobrecubiertas de la *Historia ilustrada del arte universal* publicada por Lectum en 1970

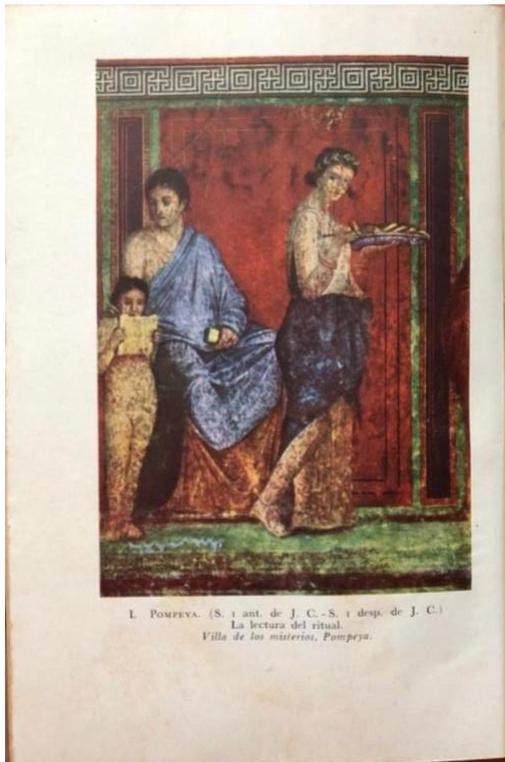


Fig. 16. Frontispicio del segundo tomo de la *Historia de las artes plásticas*



Fig. 17. Página de la *Historia ilustrada del arte universal*

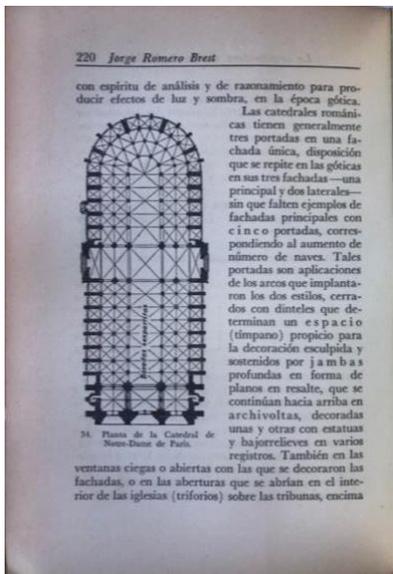
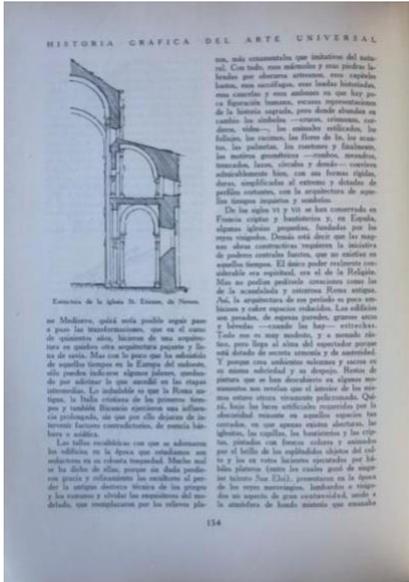


Fig. 18. Distintos tipos de gráficos en la *Historia gráfica del arte universal* (arriba) y en la *Historia de las artes plásticas* (abajo)

Acaban de aparecer
HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS
por JORGE ROMERO BREST

En su "Historia de las Artes Plásticas", el profesor Jorge Romero Brest, orientaría los grandes temas con sabiduría y certeza pedagógica, vinculando en cada uno de ellos la producción artística con los demás factores que la determinan, y luego emitir un juicio medido sobre cada uno de los artistas que han llegado a tener valor universal. De tal modo que en manos del lector —profesional, artista, estudiante— un precioso instrumento de perfeccionamiento espiritual.

Prácticamente se publicarán los 3 volúmenes restantes de esta importante obra, cuyos títulos serán:

VOL. I - INTRODUCCION A LA HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS Contiene 340 páginas de texto y 92 reproducciones en negro y 8 en color impresas aparte. Encuadernado en cuerna \$ 20.-	VOL. III - LA ARQUITECTURA Y LA ESCULTURA. VOL. IV - LAS ARTES DERIVADAS VOL. V - LAS ARTES PLÁSTICAS CONTEMPORÁNEAS.	VOL. II - LA PINTURA Contiene 400 páginas de texto y 114 reproducciones en negro y 8 en color impresas aparte. Encuadernado en cuerna \$ 20.-
--	--	---

LOS SUENOS
por FRANCISCO DE QUEVEDO
Edición de tiraje limitado, ejemplares numerados, lujosa encuadernación, profusamente ilustrado en color con dibujos originales de Luis Sena \$ 25.-

Pida estos libros a las buenas librerías o a la
EDITORIAL POSEIDON
PERU 973 BUENOS AIRES

Fig. 19. Publicidad de la *Historia de las artes plásticas* en revista *Latitud*

vea la historia

La historia enseña... La *Enciclopedia de la Historia*, que Editorial Códex le entregamos en presente, también le mostrará lo que a usted le interesa, con magníficas reproducciones en sepia y en color. Realizada por autores consagrados y rigurosamente al día.

Volumenes publicados:

HISTORIA UNIVERSAL (dos volúmenes) escrita por Charles Diehl, profesor en la Facultad de Letras de la Universidad de París, traducido y completado por Horacio A. Di Turi, con la colaboración de Roberto Frézzani, profesores del Colegio Nacional de Buenos Aires. 1.630 páginas, 1.073 reproducciones en negro, 64 reproducciones en color.

HISTORIA GRÁFICA DEL ARTE UNIVERSAL (dos volúmenes), desde los orígenes hasta nuestros días, precedida por Julio E. Feyta, de la Academia Nacional de Bellas Artes. 1.900 páginas, 128 ilustraciones en color y 2.334 reproducciones en sepia. Anteriormente encuadernados con lomo en cuero italiano y lomo en oro 24 quilates.

Solicite catálogos en:

EDITORIAL CODÉX S. A.

En cómodas cuotas mensuales de

\$ 72

Para solicitar folletos envíe este cupón a la nueva dirección Bolívar 578 - T. E. 30-8177

editorial codex s. a. Nombre

Bolívar 578 Domicilio

Buenos Aires Localidad

..... F. C. N.

TODO LO REGISTRA

la extraordinaria colección que Editorial Códex pone al alcance del estudiante y del que aspira a conocer amablemente los hechos históricos y las manifestaciones artísticas de todos los tiempos.

ENCICLOPEDIA DE LA HISTORIA

3 Tomos de Historia Universal y 2 Tomos de Historia Gráfica del Arte. Obra de gran prestigio, escrita por verdaderas autoridades en la materia. 5.900 reproducciones en negro y 192 páginas a todo color.

Esquema encuadernación a dos colores en lujoso estilo francés y papel de primera calidad. Formato: 27 x 30 cm. Puede adquirirse en cuotas mensuales.

EDITORIAL CODÉX S. A. BOLÍVAR 578 - BUENOS AIRES

Fig. 23. Publicidades de la *Historia gráfica del arte universal* en *La Nación* (izq.) y en la cubierta posterior de la *Enciclopedia Estudiantil Códex* (der.)

6 caba

HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS
por Jorge Romero Brest

Jorge Romero Brest ha tenido el acierto de presentar el panorama total de las artes plásticas, incidendo en los aspectos interpretativos de los fenómenos artísticos fundamentales.

Vol. I. INTRODUCCION A LA HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS. 340 págs. 92 grabados en negro y 8 en color. Enc. tela \$ 24.—

Vol. II. LA PINTURA. 400 páginas. 114 grabados en negro y 8 en color. Enc. tela .. \$ 24.—

Vol. III. LA ARQUITECTURA Y LA ESCULTURA. 496 págs. 130 grabados en negro y 8 en color. Enc. tela \$ 26.—

En prensa:

Vol. IV. LAS ARTES DERIVADAS.

Vol. V. LAS ARTES PLÁSTICAS CONTEMPORÁNEAS.

HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS
por Jorge Romero Brest

Fig. 24. Publicidad de la *Historia de las artes plásticas* en *Cabalgata* tras la aparición del tercer tomo de la obra



Fig. 25. Publicidad de *De la Prehistoria al "Op-Art"* en la revista *Gente*



Fig. 26. Retrato de Jorge Romero Brest publicado en el último número de *Correo literario*, con motivo de la aparición de su *Historia de las artes plásticas*



Fig. 27. Nota publicada en *Clarín* a propósito de la entrega de los premios nacionales; evento en el que Payró es galardonado por la *Historia gráfica del arte universal*

Alonso, 433. Colbert, Jean-Baptiste
Lind 200 Colombe Michel, 314, 317.

11-3-11 v3

Número	Apellido Aclarado	Fecha
70/2278	HERNANDEZ, M. J. V. E.	25 SET 1963
Retorno de préstamo los 3 volúmenes		

Fig. 28. *Ephemera* bibliotecario encontrado en un ejemplar de la *Historia de las Artes Plásticas* en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde se establece el retiro del préstamo de los tres volúmenes que integran la obra.

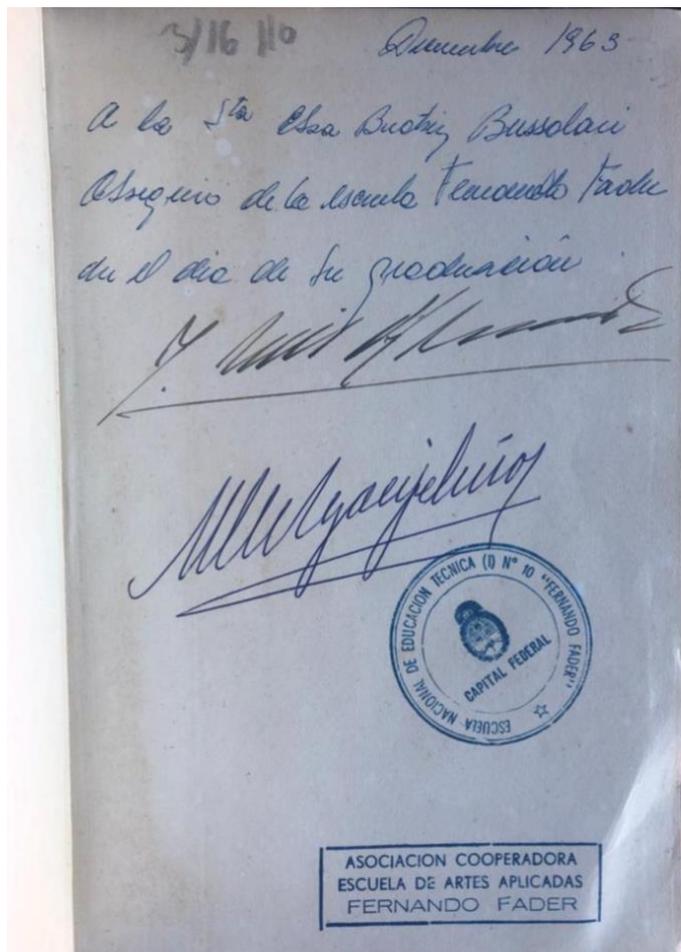


Fig. 29. Ejemplar del tomo cuarto de la *Historia de las artes plásticas –Las artes derivadas–* con dedicatoria manuscrita dirigida a la alumna de una escuela técnica en ocasión de su egreso.

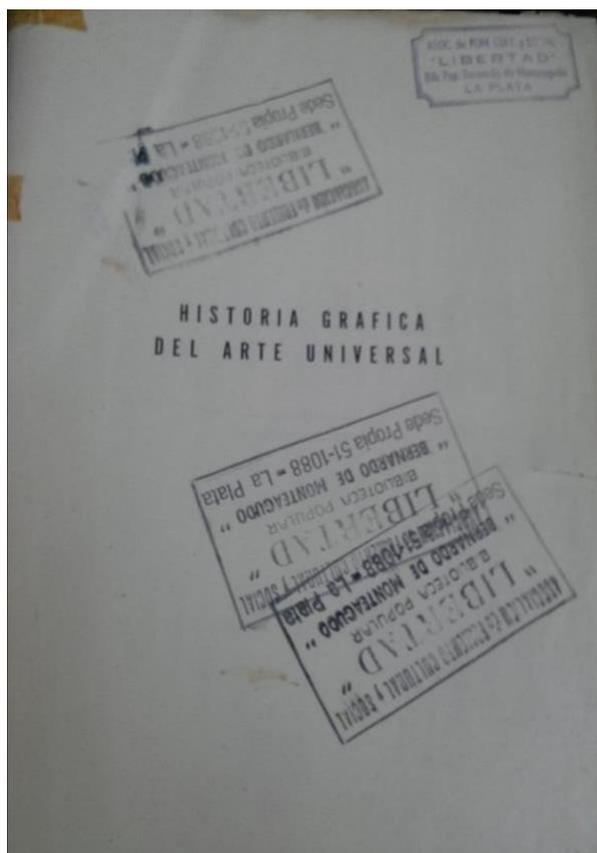
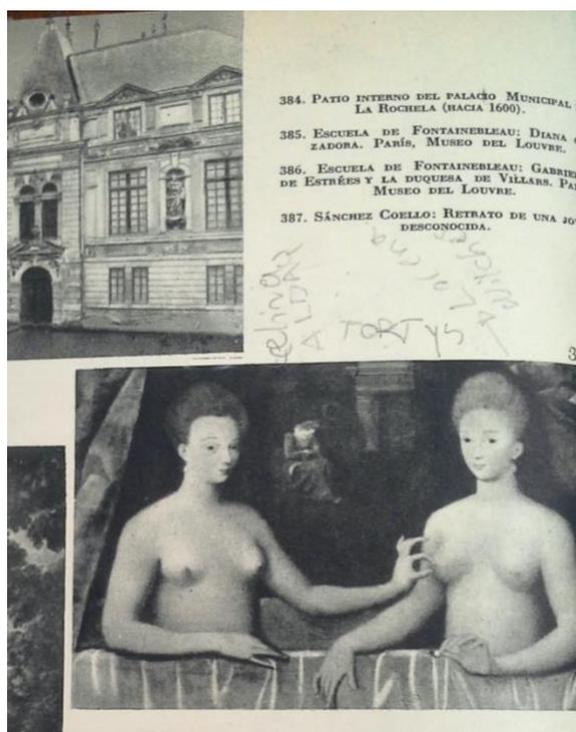


Fig. 30. Marcas de apropiación en distintos ejemplares de la *Historia gráfica del arte universal*. Arriba, izq.: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Arriba, der.: Biblioteca Popular Euforión. Abajo: Biblioteca Popular Monteagudo.

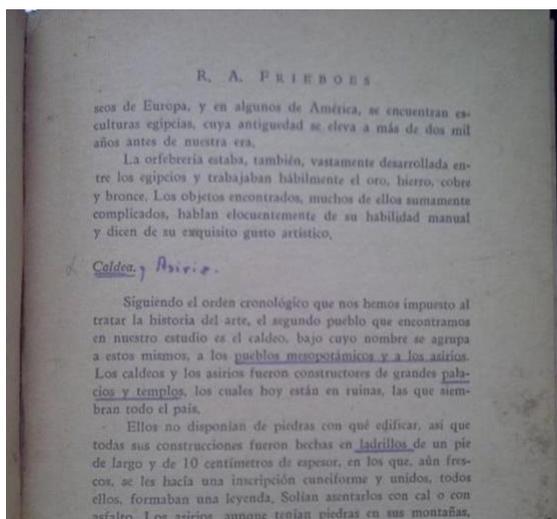


Fig. 31. Subrayados y marginalia en un ejemplar de la *Historia popular del arte* en la Biblioteca Pública y Popular "Enrique Gonino"

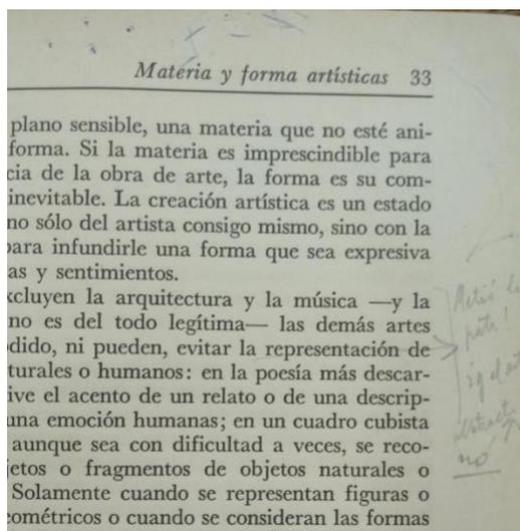


Fig. 32. Marginalia dialógica en un ejemplar de la *Historia de las artes plásticas* en la Biblioteca de la Facultad de Artes de la UNLP

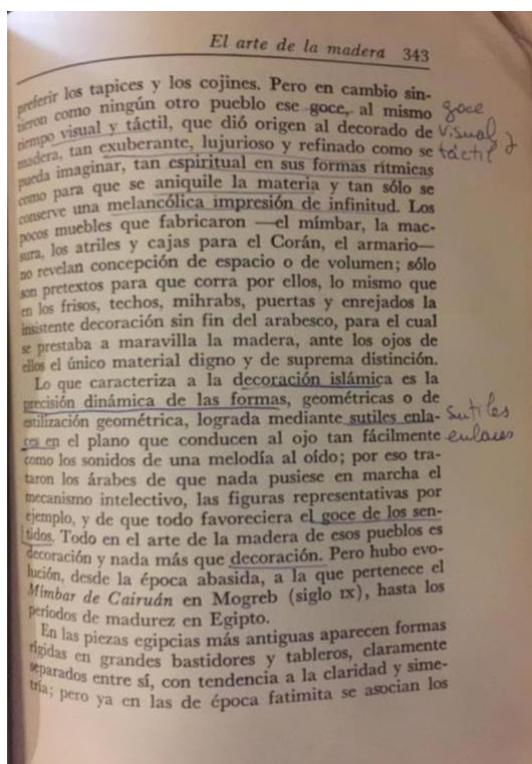
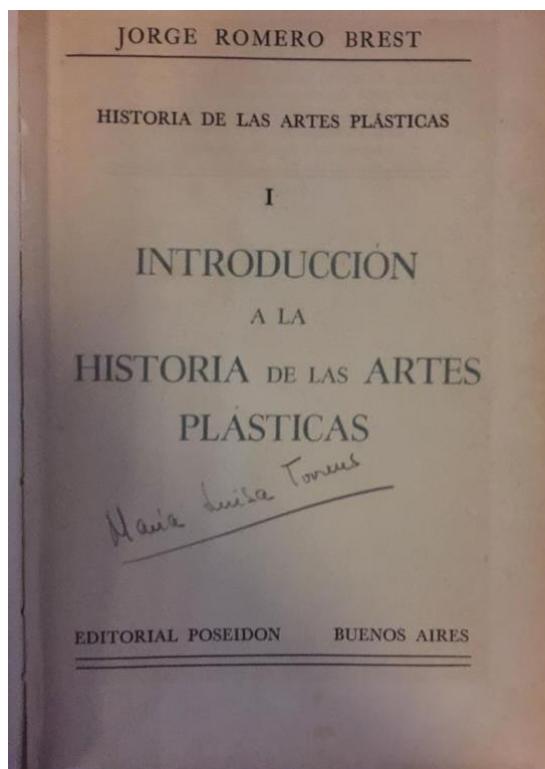


Fig. 33. Marca de propiedad y marginalia en volúmenes de la *Historia de las artes plásticas* que pertenecieron a la crítica de arte María Luisa Torrens. Ejemplares consultados en la librería Linardi y Risso de Montevideo