

EDITORIAL

«Si continúa —coraggio!— ricominciamo la lettura. Un modo de decir que la historia del arte, en cada época, y hasta en cada instante debe ser releída, debe volver a comenzar.»

Georges Didi-Huberman (2013)

Georges Didi-Huberman termina su extenso ensayo sobre Aby Warburg (1866-1929) con estas palabras que, entre otras cosas, señalan el carácter procesual de una disciplina como la historia del arte, siempre atenta a los cambios y a las variaciones.

A principios del siglo XX, el mismo Warburg había decidido desligar la unilateral concepción estética de los estudios del arte y arriesgaba comparaciones antropológicas para ubicar a la historia del arte dentro de la historia de la cultura. Ambos autores, deudores de Johan Joachim Winckelmann, aprendieron a desconfiar de su gran formulación: el arte es mimesis idealizada y en eso los antiguos griegos eran insuperables. A su vez, Winckelmann tenía una deuda con Vasari, el florentino que había otorgado la divinidad a Miguel Ángel y con él, a todos los genios del arte.

La tradicional historiografía del arte habla sobre las ideas de estos hombres y de muchos otros, sobre aquellos intelectuales que dedicaron su vida a pensar el devenir de la escultura, de la pintura y la arquitectura como formas de arte a lo largo del tiempo. Quizás, los aros metálicos que giran en torno a un centro en la esfera *Armiliar* puedan servirnos para ilustrar la naturaleza de estas teorías, ya que todas ellas analizan imágenes del arte a partir de diferentes aspectos, en distintas direcciones y bajo diversos presupuestos. Pero el centro siempre es el mismo y los anillos siempre giran a su alrededor.

Para explicar los giros de sus anillos, estos y muchos otros intelectuales recurrieron, a veces, a formas artísticas más allá de las mencionadas, por ejemplo, a la música, al diseño, al cine o al teatro. Por su parte, también estas disciplinas poseían su propia historia y sus propias teorías que funcionaban de la misma manera, pese a que giraban alrededor de otros centros. Consecuentemente, otros acercamientos intentaron aunar estas esferas separadas: la sociología del arte, la semiótica, la historia cultural y los estudios visuales, por nombrar algunos, intentaron (e intentan) reunir en sus análisis todos estos centros bajo consideraciones más abiertas. Un esfuerzo que muchas veces ha sido criticado desde las artes, celosas de sus grados de experticia y de sus consideraciones especiales.

Pese a que estas diferencias y estas afinidades parecen saneadas por los mencionados estudios interdisciplinarios, las necesidades de poner en diálogo una historiografía del arte con una de la música, la literatura o el cine, es una apuesta que ha comenzado pero que dista mucho de haber terminado. Por ejemplo, en los campos educativos, la segmentación y la especialización contemporáneas producen perfiles profesionales que desconocen, fuera de sus especialidades, los pormenores de disciplinas muy afines que hoy son manipuladas artísticamente muchas veces por un mismo operador y sin tantas consideraciones limitantes.

En ese sentido, el segundo número de *Armiliar* sugiere una modesta aproximación a esos campos a los que tradicionalmente la historiografía del arte solo había recurrido para establecer comparaciones con más o menos rigor. Este, nuestro intento, se nos representó como una desarticulación, como si desarmásemos las esferas armiliares que giran en torno a la historiografía de la música, del cine, de la pintura, de la literatura y del diseño y las volviésemos a ensamblar juntas, arriesgando otro tipo de organización hacia dentro y hacia afuera de sí mismas.

En ese sentido, nuestro ensayo interdisciplinar se concreta, aquí, únicamente gracias a la amabilidad con la que colegas de otras disciplinas brindaron sus investigaciones a la revista con trabajos que se suman a otros provenientes de la historia y de la historiografía del arte. A ellos, nuestro más sincero agradecimiento por su predisposición y por el riesgo de ese gesto, puesto que la interdisciplinariedad siempre implica la mirada del otro sobre principios metodológicos diferentes, y no siempre estamos dispuestos a renunciar a los propios. Por fortuna, estas diferencias fueron enriquecedoras y no condicionaron el armazón de nuestra nueva esfera.

La revista inicia con un artículo que propone desnaturalizar las convenciones de la crítica de arte a partir de una peculiar genealogía del uso de la fotografía al servicio de la historia del arte. En el trabajo de Ana Lía Gabrieloni resuenan Aby Warburg y André Malraux tanto como Kenneth Clark y John Berger, junto con otros teóricos y operadores de imágenes que vieron sus prácticas disciplinares transformadas por las técnicas de la fotografía, primero, y del cine, después. La técnica fotográfica, que fue capaz de transformar la historia del arte de principios de siglo XX, y el montaje cinematográfico, que logró, en manos hábiles, construir nuevos discursos críticos —siempre a partir de imágenes y de sonidos—, se presentan en el trabajo a partir de una sutil asociación de fuentes que devela la importancia y la transformación de la técnica en la construcción de los discursos sobre arte. A partir de este punto, resulta interesante advertir cómo las posibilidades que propone la manipulación contemporánea de imágenes hacen posibles confrontaciones disciplinares nuevas, antes impensables, mediante operatorias teóricas (y técnicas) innovadoras.

Esta consideración nos lleva al segundo artículo, donde Aníbal Biglieri teje un montaje a partir de una serie de cuadros sobre

la pampa argentina pintados entre las décadas del cincuenta y del ochenta. En su análisis, reaparece, junto con autores contemporáneos, la teoría del centro que el psicólogo Rudolf Arheim (1904-2007) popularizó en la década del ochenta y que le sirve a Biglieri para señalar un recorrido que va de la pintura a la literatura hilvanando su argumento a partir de una secuencia de imágenes. En cierto sentido, el artículo es deudor de las posibilidades de la técnica mencionadas por Gabrieloni tanto como de las nuevas teorías sobre el montaje.

Si bien el trabajo de Martín Eckmeyer sobre los tópicos positivistas en la musicología no parece guardar demasiada relación con los artículos precedentes —ambos dedicados al estudio de la imagen y la literatura—, el autor comparte la propuesta ensayística de Gabrieloni y de Biglieri, ya que apela a una propuesta alternativa para contrarrestar esta supervivencia del positivismo y para atacar las nociones tradicionales de obra/objeto y de estilo, todos conceptos de análisis compartidos por la historia del arte y por el análisis literario. De acuerdo con el texto de Eckmeyer, estas diferenciaciones no están apoyadas en cuestiones simplemente metodológicas sino que su hegemonía descansa en consideraciones ideológicas ocultas. Se trata de un análisis conceptual que bien podría servir para casi todos los anillos de nuestra esfera.

Esta entrada a los problemas de la historiografía de la música introduce una segunda propuesta y un cuarto artículo, a cargo de María Paula Cannova, en el que la autora indaga sobre el eterno problema de la dependencia cultural de la música latinoamericana y su relación con las asociaciones promotoras de música en la actualidad. Una problemática que se remonta al siglo XIX y en la que, a simple vista, la música comparte con las otras artes latinoamericanas los problemas vinculados a la existencia de centros y de periferias artísticas. Cannova introduce consideraciones institucionales fundamentales para entender cómo se consolidan los discursos sobre el arte y relaciona esto con la pretendida universalidad de la música y su contraparte, la autoafirmación cultural en un territorio a partir de los localismos. Según sostiene la autora, estas consideraciones pertenecen tanto al pasado como al presente y se asientan en un problema historiográfico tanto como influyen profundamente en las concepciones disciplinares y en la valoración de la música latinoamericana en la actualidad.

En este mismo sentido, el artículo final de la primera sección, escrito por Luciano Passarella agrega, a nuestra re-armada esfera armiliar, un anillo dedicado a la historia del diseño, un campo en el que precisamente confluyen, sin tantos pruritos disciplinares, influencias y contextos alrededor de objetos otrora tangenciales para la historiografía del arte y que hoy parecen condicionar gran parte de la cultura visual contemporánea. En ese sentido, Passarella advierte sobre la necesidad de que las universidades de arte proporcionen a sus estudiantes una formación en historia del diseño (entendida como otra historia del arte). Una consideración

que supone la revalorización del contenido historiográfico como una parte fundamental en la formación y en la concepción del perfil profesional de los futuros diseñadores. Asimismo, el enfoque señala cómo las consideraciones teóricas representan también problemas curriculares fundamentales para el futuro de las disciplinas, cuestión que deja abiertas las posibilidades de cruce entre la Historia del Diseño y la historia del arte dentro de la universidad.

Por otra parte, nuestra segunda sección, «Apuntes historiográficos», convoca dos trabajos de alumnas realizados para finalizar la cursada de Historiografía del Arte II y III de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Desde diferentes rúbricas, los artículos vuelven a transformar aportes teóricos ya historiográficos en herramientas para pensar nuevos problemas contemporáneos. El primero, de Inés Fernández Harari, profundiza sobre la recepción en Latinoamérica de las ideas de Wilhelm Worringer (1881-1965) —conocido historiador del arte alemán— a partir de las reapropiaciones y de los usos de su obra que Marta Traba y Romualdo Brugetti realizaron en un contexto de intensos debates sobre el lugar del arte latinoamericano en el ámbito internacional. El segundo, de Catalina Poggio, indaga sobre las posibilidades abiertas por una historia del arte en clave *cuir* en un ensayo que advierte las ficciones *somatopolíticas* de la historia del arte hegemónica. A partir de allí, el artículo defiende la posibilidad de fantasear una nueva historia del arte a partir de las disidencias sexuales como un espacio *desterritorializado* y de contrapoder capaz de abrir discontinuidades críticas en el discurso.

Finalmente, la tercera sección, «Entrevistas y reseñas», cierra el número a partir de la revitalización de la memoria de tres personalidades dispares pero igualmente importantes para la historiografía del arte: un historiador y dos artistas. El primero de ellos, mencionado ya en el trabajo de Gabrieloni, no es otro que Aby Warburg que, al igual que Worringer fue resignificado de diversas maneras por las teorías contemporáneas. En esta oportunidad, la reseña crítica de *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, que en 2017 se publicó en español por primera vez, vuelve a abrir la polémica sobre la actualidad del autor y las lecturas que desde el texto de Philippe-Alain Michaud apuntalaron la construcción de esta figura tutelar de la historia del arte. Además, los planteos de Michaud revisados aquí, insisten en la necesidad de un movimiento disciplinar que aúne la antropología, la historia del arte y el análisis cinematográfico, una idea que ya estaba contenida en la obra de Warburg a principios del siglo pasado. En ese sentido, la reseña vuelve a confirmar la importancia de la historiografía tanto como sugiere la antigüedad de una necesidad que deviene contemporánea.

Por su parte, las entrevistas recuperan dos últimas voces para este número, llamadas a formar parte de la historia del arte argentino. La primera, la de Antonio Pujía —escultor italiano radicado en la Argentina—, que relata en sus memorias una vívida impresión de los avatares del mundo del arte y de la escenografía durante las décadas del sesenta y del setenta. Además, Pujía destaca sus influencias y revela aspectos técnicos de su obra para dejar entrever la secreta filiación entre todas las artes y la imposibilidad de desligarlas unas de otras en la experiencia y en el trabajo.

Para terminar, la última entrevista es, quizás, la más valiosa por su carácter irreplicable. Fue grabada hace diez años y se recupera aquí como fuente para la historiografía por venir. Realizada en enero de 1994, la entrevista a Julio Paz realizada por María de los Ángeles de Rueda, a quien agradecemos especialmente el aporte, finaliza el segundo número de *Armiliar* con un doble propósito: recuperar el timbre de voz de este importante pintor y grabador porteño fallecido en 2010 y también, de manera más inadvertida, señalar la vigencia de aquella cita de Didi-Huberman acerca de la historia del arte como un discurso siempre *por comenzar*.

A esos efectos, las formas de hacer historia e historiografía del arte continuarán su camino y esperemos que sus anillos sigan reensamblándose y diversificándose, mientras las voces del pasado esperan expectantes para ser escuchadas y reinterpretadas más allá de su propia época, puesto que, gracias a esa constante *relectura* del tiempo y de las imágenes, siempre llegan a nuestro presente.

A esa tarea, esperamos, pueda acercarnos esta segunda edición y las que vendrán.

Lic. Federico Ruvituso
Asistente editorial de *Armiliar*

Referencia

Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada.