

EDITORIAL

El segundo número de *Armiliar* se centró en una apertura disciplinar hacia la historiografía de la música, el diseño y la literatura. En este, el tercero, aquel primer desplazamiento se amplía con otros al tiempo que recuerda la propia especificidad que la disciplina supo construir. La historia del arte ha cambiado notablemente en los últimos años y, prácticamente, todos sus presupuestos se han visto sacudidos por nuevas perspectivas y por interesantes *revivals*. Las lecturas clásicas disciplinares abandonaron ya hace tiempo a Alöis Riegl, Heinrich Wölfflin o Erwin Panofsky y autores de muy diverso cuño, como Arthur Danto, Gilles Deleuze o Michel Foucault, reemplazaron en gran medida a aquellos *gigantes canonizados* en tanto nuevos *imprescindibles*. A su vez, resulta sintomático de la naturaleza procedimental de estos cambios la manera en la que otros autores que parecían condenados a la historiografía son en la actualidad revisitados y leídos con dedicación, cual *profetas* y defensores de propuestas metodológicas desafiantes y novedosas. El caso del nuevo interés en la obra de Aby Warburg, por ejemplo, se anota en esta última tendencia.

Sin embargo, quien se adentra en la lectura historiográfica, como quien intenta seguir un mapa de rutas antiguo, advierte enseguida que el reemplazo y la caducidad de los caminos teóricos es tan relativo como la aparente novedad que muchas nuevas rutas o tendencias proponen. Así, algún sendero olvidado resuena en un libro nuevo, de igual manera que un libro viejo deviene contemporáneo cuando le quitamos el polvo de encima. Esta posibilidad de constante reinventiva es uno de los principios que la historiografía del arte no comparte con otras disciplinas más positivistas, marcadas aún por un avance que supone, casi siempre, la caducidad de los supuestos anteriores. Las viejas teorías del arte se encuentran plagadas de insospechados hallazgos y fructíferas pesquisas. Por esa razón, todavía hoy *Las Vidas*, de Giorgio Vasari, son capaces de manifestar un punto inadvertido y olvidado que se le escapa a una teoría moderna o un trasnochado concepto de Johannes Winckelmann anima, de pronto, una pintura contemporánea. De acuerdo con Walter Benjamin la historia del arte no se explica genealógicamente como la historia de la humanidad, es decir, por un encadenamiento *extensivo*, sino que se trata de una historia que anuda *intensidades*, esto es, sucesos no conectados específicamente más que por su propia irrupción en la historia. Así, «la historicidad específica de las obras de arte [...] no se revela en la historia del arte, sino sólo en la interpretación» (Benjamin en Vargas, 2014, p. 392).

A esos efectos, la historiografía, *la historia de la historia del arte*, se trata de la presentación para nada notarial de aquellas interpretaciones que a lo largo del tiempo han intentado caracterizar los fenómenos artísticos en estos términos de intensidades



benjaminianas. En ese sentido, los estudios historiográficos permanecen en el corazón de las disciplinas para que estas no olviden los recorridos y los nombres de quienes en otro tiempo dedicaron su vida al estudio de las imágenes. Como el anaquel más alto de la biblioteca que guarda algún olvidado tesoro bibliográfico, el fondo historiográfico del arte siempre está en vías de reanimarse, en vías de revivir, por ejemplo, una actitud estética que parecía extinta, una teoría de la creación ornamental que fue injustamente rechazada o, incluso, el destino crítico de una obra que a los ojos de especialistas decimonónicos resultaba desagradable y que, historiográficamente, nos revela más sobre los prejuicios de estos, que acerca de la propia naturaleza de la obra en cuestión. Vista de este modo, la historiografía puede confeccionar un mapa para desandar el camino ya trazado concienzudamente por la historia del arte, como una brújula para avanzar hacia adelante, aunque el sendero que se atraviesa resulte apenas más claro.

Con todo ello, el número 3 de *Armiliar* recupera ese sentido de la orientación para preguntarse sobre algunos problemas teóricos siempre actuales y algunas pesquisas del pasado que continúan sin respuesta. Así, la primera propuesta que Cecilia Tello D'Elia deja abierta a partir del caso de Jorge Romero Brest y la historia del arte en Uruguay se trata de empezar a desandar una pregunta *mal pensada*. La cuestión central de este primer trabajo profundiza en los motivos por los cuales dos proyectos que el crítico argentino tenía en la década del cincuenta para la creación de la Licenciatura de historia del arte en la Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación (Uruguay) no se llevaron a cabo. Atendiendo a esa pesquisa, la autora propone un doble sendero. Por un lado, el de buscar una respuesta documental, aquel dato maestro que habitualmente clausura la pregunta inicial. Por el otro, el de problematizar el papel de Romero Brest y abrir un juego de dimensiones analíticas que ponen en tensión campos, procesos y decisiones que se alejan de la documentación y se insertan en una problemática mucho más compleja. Así, Deleuze, Guattari, Foucault y Burke le servirán a Tello D'Elia para problematizar la pregunta inicial y abrir una nueva incógnita en la historiografía del arte argentino y uruguayo a partir de la obra del reconocido crítico. Con esa apertura en mente, el camino se inicia buscando liberarnos de preguntas *mal planteadas* en pos de problematizar la propia historiografía y, a través de este caso específico, pensar la naturaleza misma de la investigación.

La segunda propuesta, de Renata Oliveira Caetano y Clarissa Vieira Rocha de Souza, presenta un pequeño problema epistolar a partir del análisis de dos cartas del célebre artista simbolista Jan Toorop (1848-1928). La breve pesquisa sobre estas peculiares piezas se pregunta sobre cómo puede reanimarse una historia del arte ya tradicional con un hallazgo minúsculo pero significativo. En el artículo se destaca de qué manera las cartas de Toorop subvierten las relaciones entre textos e imágenes para desjerarquizar y para

convertir aquella precaria actividad cotidiana —hoy casi extinta— en una extensión de su propio trabajo artístico, en una posibilidad de expresión. Así, un ejercicio de comparación entre las cartas y sus obras revela no pocas sutilezas de su trabajo, al tiempo que agrega una variante interesante para animar la creciente historia del arte postal. De esta manera, la segunda parada del camino evoca aquella apertura disciplinar cercana a los Estudios Visuales que, siendo parte de la historiografía, continúa activa actualmente brindando notables hallazgos.

Continuando nuestro derrotero, el tercer sendero trata de reflexionar sobre los vínculos posibles entre dos grandes teóricos del arte latinoamericanos, como son el argentino Rodolfo Kusch y el paraguayo Ticio Escobar. En su trabajo, Valentina Valli explica que los esfuerzos teóricos de ambos autores tienen que ver con aquel gran intento por *re-dignificar* el arte americano a partir de la construcción de teorías del arte situadas. Así, la estética de lo tenebroso de Kusch resuena en Escobar y permite profundizar en su pensamiento, a la vez que, como en aquellos mencionados *secretos* entre viejos y nuevos libros, la comparación termina actualizando el propio planteo de Kusch. En ese sentido, el esfuerzo de Valli va abocado a no perder de vista una sutil red de vínculos conceptuales que los intelectuales latinoamericanos supieron trazar para reinterpretar las teorías internacionales y situarlas en territorios ajenos a su origen. Sin dudas, el artículo revela que la tarea historiográfica puede ser (y es, casi siempre) una tarea política que permite pensar el eterno problema entre la producción artística, la cultura local y las teorías fabricadas en lejanas geografías que pretenden explicar dichos fenómenos.

Por otra parte, las ideas de Kusch y de Escobar tienen uno de sus legítimos *ancestros* historiográficos en Ricardo Rojas, aquel intelectual argentino que a principios del siglo XX ya se preguntaba sobre la identidad americana. En ese sentido, la cuarta propuesta, de Natacha Segovia y María Cobas Cagnolati, continúa el camino caracterizando las relaciones de transtextualidad presentes en el *Silabario de la decoración americana* (1930), donde Rojas presenta una posible genealogía para su propuesta de *arte euríndico*, a partir de la fusión entre motivos decorativos indígenas y técnicas y herramientas europeas. Revalorizando la cuestión de las artes decorativas, tan caras al siglo XIX, el análisis de la obra de Rojas nos devuelve una visión del arte que, *mutatis mutandi*, anhelaba como en la actualidad convertirse en el canal privilegiado para transformar la conciencia histórica.

Hasta aquí nuestro camino recorre nuevas visiones de viejos maestros cuyo anhelo era cambiar la forma de pensar la historia del arte. A esos efectos, la quinta posta del camino, escrita por Lázaro Olier, indaga sobre algunas obras de Effy Beth (1988-2014) en pos de desandar desde otra rúbrica las narrativas institucionalizadas de la historia del arte. La lectura de Olier profundiza en el modo en el que la artista interpreta las narrativas feministas

institucionalizadas para construir otra genealogía de la historia del arte. De esta manera, sostiene que la propuesta artística de Beth traza con ahínco una genealogía personal de la historia del arte que, a la vez que intenta desmontar la lógica imperante, manifiesta su propia identidad *queer*. Así, el aporte presenta tanto una diatriba para la historiografía del arte feminista más tradicional como una propuesta para construir otra genealogía posible de la historia del arte en general. Otra vez aquí, se trata de mirar el pasado para pensar el porvenir.

En ese sentido, el sexto y anteúltimo trabajo abre una interpolación en el camino para adentrarse en el territorio de la música. En el artículo de Luis Menacho sobre *Canope*, de Claude Debussy, el autor intenta reconstruir una obra musical a partir de la idea de montaje. Así, los cortes y las conexiones en la música de Debussy comienzan a inducir sutiles comparaciones con el cine (con Sergei Eisenstein y, con Andréi Tarkovski) y con la labor artística del montaje como forma de producción en las artes. De esta manera, el análisis pormenorizado de la obra del músico francés, al tiempo que intenta reconstruir el itinerario de producción de una pieza maestra, caracteriza una práctica que traería a principios del siglo XX una gran revolución en las artes: aquella idea de conectar lo diverso, de la que también se sirvió Benjamín para pensar sus ideas, Rojas para unir estilos en su propuesta ornamental y Effy Beth en la construcción de su propia genealogía de la diferencia.

Finalmente, en la última posta del sendero, la búsqueda de la idea de *diferencia* dentro de la historia del arte encuentra un lugar central. El trabajo de Juan P. Sosa y Mariano O. Martínez Atencio indaga sobre dos de aquellos nuevos *imprescindibles* que activaron en la historia del arte enfoques disruptivos: Arthur Danto y Gilles Deleuze. La lectura acompañada de la idea de fin de la historia del arte, por parte del primero, y la noción de *diferencia* como esencia del arte, en el segundo, se tratan del punto fundamental de este último aporte. Las definiciones filosóficas del arte, el historicismo de Danto y la idea de diferencia como elemento fundamental de la configuración artística, se comparan aquí en pos de reflexionar sobre la inevitable idea de progreso que recorre la historia del arte y el problema filosófico que todo ello acarrea. Con estas preguntas, la primera sección toca su fin.

El número 3 de *Armiliar* se completa con dos secciones más. En «Avances de trabajos», se recogen cuatro textos 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). En estas breves colaboraciones resuenan algunos de los temas que la sección anterior dejó abiertos. Así, María Inés Gannon indaga sobre consideraciones sociológicas en las obras

de Arnold Hauser y de Pierre Francastel, mientras Ana Laura Suzzi analiza el arte feminista del *underground* porteño reponiendo una pequeña genealogía de la historia del arte reciente. Por otra parte, Pamela Dubois reflexiona sobre la obra de Aby Warburg y sus potencias actuales y, volviendo a los temas latinoamericanistas, Giuliana Paneiva reconstruye las ideas sobre la identidad artística en la obra de Ángel Guido y del ya mencionado Rodolfo Kusch.

Finalmente, en la última sección, «Entrevistas y reseñas», Manuel González Ponisio entrevista al músico y compositor Diego Schissi para hablar sobre su relación con el tango y activar así el linde que la historiografía del arte tiene con la música. En la entrevista «Esa matriz llamada tango», se indaga sobre los registros musicales, el eterno problema de la tradición en la música, el modernismo y la novedad, cuestiones todas que ya han aparecido en otros lugares de nuestro número.

Para terminar, German Casella realiza una lectura acompasada de dos libros de Cora Roca sobre Rodolfo Franco (1889-1954), quien es considerado el primer coreógrafo argentino. Una investigación que abre los caminos de la historiografía del teatro y, quizás, una puerta a futuros aportes sobre este tema. Por su parte, Luciana Ales reseña el último libro de Andrea Giunta para detenerse nuevamente con rigor historiográfico en aquella genealogía que Olier encontró en la identidad de Effy Beth: el arte feminista de los setenta y los ochenta en Latinoamérica.

De esta manera, se cierra el número 3 de *Armiliar* con la esperanza de continuar el gesto activo que una historiografía del arte crítica debe tener siempre en el horizonte. A partir de los caminos abiertos que se bifurcan y se evocan mutuamente, será tarea del próximo número continuar y ampliar las pesquisas aquí presentadas, por viejos y nuevos caminos.

Lic. Rubén Hitz
Lic. Federico Ruvituso

Referencia

Vargas, S. (2014). La vida después de la vida. El concepto de *Nachleben* en Benjamin y Warburg. *Thémata. Revista de filosofía*, (49), 317-331. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/51385387.pdf>