

ARTÍCULOS

¿HAY LUGAR PARA LO VISUAL?

Tecnologías narrativas en historia del arte

IS THERE ROOM FOR THE VISUAL?

Narrative technologies in art history

Marina Panfili / marinapanfili@gmail.com

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 01/03/2022

Aceptado: 27/05/2022

RESUMEN

La historia del arte ha revisado y redefinido su objeto de estudio gracias a las críticas desplegadas desde distintos marcos teóricos y militancias, que fueron señalando las exclusiones del relato canónico. Si bien resulta claro el desafío de las historias del arte críticas a nivel conceptual, no siempre se hace evidente la necesidad de inventar tecnologías narrativas que contemplen nuevas materialidades y modos de funcionamiento de las visualidades. En este artículo se revisan algunas operaciones sobre y con las imágenes en libros que narran historias del arte.

PALABRAS CLAVE

Historia del arte, crítica, narración, imagen, libro

ABSTRACT

Art history has reviewed and redefined its object of study thanks to the criticisms developed from different theoretical frameworks and militancies, which pointed out the exclusions of the canonical narrative. Although the challenge of critical art histories at the conceptual level is clear, the need to invent narrative technologies that include new materialities and modes of operation of visualities is not always evident. This article reviews some operations on and with images in books that narrate art histories.

KEYWORDS

Art history, critic, narrative, image, book



El principal desafío de la historia del arte¹ en el siglo XXI es la desintegración de su objeto de estudio. Desde que la definición de arte dejó de ser algo claro y distinto, la historia del arte acompañó ese movimiento. Cualquiera que quiera producir en este campo de conocimiento sabe que debe tomar decisiones con respecto al enfoque y las definiciones que se pongan en consideración. Sin embargo, lo que no resulta tan evidente es que ese estallido de la noción de arte conlleva la necesidad de inventar nuevos dispositivos para narrar. Con esto me refiero no solo a los aspectos que hacen a la producción de un texto —la elección de un género discursivo, la construcción de un lugar de enunciación, la elaboración conceptual, la selección léxica, el tono, etcétera— sino también al diseño visual del texto y a su materialización en artefactos que incluyen más que palabras.

La inquietud por el dispositivo nos podría conducir por caminos de lo más diversos puesto que la historia del arte produce en formatos tan disímiles como las exhibiciones o las ponencias en jornadas y congresos. De todos modos, aquí voy a restringir la reflexión al dispositivo que la disciplina heredó de su génesis ilustrada y enciclopédica: el libro.

REENCUADRES, DESENCUADRES, DESENFUQUES

La historia del arte ha revisado y redefinido su objeto de estudio gracias a las críticas desplegadas desde distintos marcos teóricos y militancias, tales como los estudios visuales, la crítica feminista, la perspectiva decolonial, las epistemologías del sur, por mencionar algunas. Desde diferentes enfoques se fueron señalando las operaciones de inclusión y exclusión del relato canónico y hoy no es posible hacer historia del arte sin atender a esas redefiniciones.

La crítica feminista, por ejemplo, puso en perspectiva no solo la desigualdad de género presente en el campo artístico y en las narraciones de la historia del arte, sino también la raíz patriarcal del concepto de arte. Así, la misma noción moderna de artista encerraba la imposibilidad de que accedieran a ella quienes no se ajustaran a la identidad de varón cis, blanco, europeo, y la noción de bellas artes dejaba afuera las producciones simbólicas de las clases populares y

¹Cuando digo historia del arte me refiero exclusivamente a la historia de las artes visuales, lo que evidencia la desigualdad entre disciplinas artísticas a la hora de nombrarlas.

de los sectores feminizados o infantilizados, que *caían* dentro del saco de la artesanía. En el ámbito local, esa crítica ha sido elaborada desde distintos ángulos tanto por artistas, curadoras y teóricas del arte, como por el activismo feminista y de las disidencias sexuales. Como señala Noel Correbo en otro número de esta revista:

el desafío de reescribir una HAV para mí ya lo vienen haciendo dos militancias del no disciplinamiento ni fabricación capitalista de las identidades/existencias. Una, como movimiento contracultural, por ser propuestas de personas o de colectivos del activismo artístico (por fuera de todo margen instituido como norma); otra, como política pública, por ser una ley que instituye otras formas de habitar identidades en el aula: la Ley de Educación Sexual Integral (Correbo, 2019, pp. 4-5).

Esta reescritura insiste en señalar las zonas invisibilizadas por la historia del arte y pone en escena las subjetividades y las corporalidades que dislocan su canon cisheteronormado. Noel Correbo nos invita a pensar modos de «desplazar los códigos visuales que históricamente sirvieron para designar lo normal o lo abyecto» (Correbo, 2019, p. 5) y en esa invitación quiero leer también un intento de interrogar las visualidades y las materialidades que se ponen en marcha para narrar.

Si bien el relato colonial y patriarcal sobre el arte supuso una serie de prácticas excluidas habitando un fuera de campo que se vio obligado a poner en escena en la medida que las críticas evidenciaron las limitaciones del encuadre original, el desafío de las historias del arte descentradas del canon fue y sigue siendo más profundo: reinventar las categorías y las estrategias mediante las cuales narrar, diseñar nuevas tecnologías de escritura y construir nuevos dispositivos narrativos. En otras palabras, encontrar desde dónde y cómo narrar las historias del arte *otras*.

NUEVAS TECNOLOGÍAS NARRATIVAS

La tradición enciclopédica de la historia del arte le dio al libro un lugar central como dispositivo para materializar sus narraciones. Junto con el museo de arte, se constituyó como un soporte privilegiado donde plasmar relatos con pretensiones universales y omnicomprensivas. El formato más difundido es el libro impreso que pone en relación

un texto lingüístico, que despliega los argumentos centrales, con las reproducciones visuales de obras que ilustran la palabra escrita. Estas reproducciones de obras, a su vez, tienen la particularidad de ocultar todo lo que se encuentra por fuera de su campo plástico.

A pesar de las críticas y reescrituras de la historia del arte, este esquema no ha perdido vigencia. Una de las operaciones derivadas de las redefiniciones de lo artístico ha sido la incorporación de nuevas páginas al volumen: a la manera de María Gimeno en su performance *Queridas viejas* (2014-2020), a través de un procedimiento de montaje se han sumado a la *Historia del arte* de Ernst Gombrich las páginas faltantes, haciendo lugar a artistas y obras excluidas. El cuerpo del libro sufrió escisiones e incrustaciones, pero la relación entre texto e imagen se mantuvo intacta. Y aunque la intención fue recuperar el «fuera de campo» de las bellas artes, las imágenes no modificaron su encuadre.



Figura 1. *Queridas viejas* (2020), María Gimeno. Filmoteca de Cantabria, Santander. Consejería de cultura. © Ana Martín.

En otros casos, directamente se hizo estallar el relato canónico, por lo que no bastó con engordar el corpus de obras y artistas, sino que se requirió una verdadera reescritura, una reinención de las estrategias narrativas. Las historias del arte descentradas abandonaron las pretensiones de universalidad y apelaron con frecuencia a la microhistoria, a las historias locales o de la vida privada, a los relatos fragmentarios y polifónicos. Pese a estas dislocaciones, la función ilustrativa de las imágenes siguió vigente y muchas veces también el encuadre, que reproduce el de las figuritas que recortaban el interior de los marcos o por encima de los pedestales en las enciclopedias de arte de antaño.

Sin embargo, revisando mi biblioteca empecé a reconocer algunos procedimientos que, en diferentes grados, proponen otros lugares para lo visual en los libros de historia del arte. Sin pretensión de exhaustividad, a continuación quisiera poner bajo la lupa algunas operaciones realizadas sobre y con las imágenes en una selección de libros impresos de producción nacional.

1. ABRIR EL PLANO, RECUPERAR EL FUERA DE CAMPO

Uno de los problemas en el uso de la imagen es el encuadre. Muchas veces el texto alude a situaciones o fenómenos sociales que no se pueden reconstruir a partir de un plano cerrado sobre *la obra*. Es posible rastrear algunas líneas de fuga en trabajos donde la incorporación de nuevos objetos de estudio llevó a abrir el plano de las fotografías, ya sea porque las mismas propuestas artísticas plantearon la necesidad de considerar otros elementos como parte de las obras —el entorno, la interacción de lxs espectadorxs, el devenir de la obra en el tiempo— o porque el interés se desplazó desde la obra hacia sus instancias de producción, circulación y consumo.

La emergencia de la figura del curador, por ejemplo, impulsó la escritura de una historia del arte —sobre todo, del arte contemporáneo— como una historia de las exposiciones (Guasch, 2000; Herrera, 2009). Las exposiciones comenzaron a pensarse como los manifiestos de la era posmoderna y el relato curatorial disputó lugares a la crítica y a la historia del arte académica. Los libros de historia del arte entendida como historia de las exposiciones son un muy buen ejemplo de la modificación del encuadre de las fotografías, que al abrir el plano

descubrieron parte del fuera de campo. Basta con hojear libros como *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia* (Herrera, 2009) para detectar esa operación.

Otros ejemplos son las historias que narran las prácticas de los activismos artísticos. En esos casos los registros muestran la calle porque es ahí donde esas acciones se despliegan y cobran sentido. Tengo entre mis manos *Habitar/Confabular/Crear: activismo artístico en La Plata*, de Magdalena Pérez Balbi (2020), que si bien no incluye demasiadas imágenes, presenta ejemplos de este uso en el capítulo en el que desarrolla el análisis sobre los escraches de HIJOS en La Plata. Ese libro se inscribe en una tradición reciente de estudios sobre activismos artísticos y prácticas poético-políticas, desarrollados en el continente por la Red Conceptualismos del Sur. Una referencia en ese sentido es el catálogo de la exhibición *Perder la forma humana* (2014). Ese volumen no solo incluye imágenes de acciones en contexto sino también imágenes de textos: manifiestos, volantes, carteles, etc. Una historia del arte cuya visualidad se basa en archivos presenta la heterogeneidad —y muchas veces también la precariedad— de esas fuentes. La inclusión de material heterogéneo adelanta la siguiente estrategia.

2. MONTAJES Y DIAGRAMAS

Herederas del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, otra operación posible es el montaje de visualidades heterogéneas. Ya no se trata de modificar el encuadre sino de apelar a un uso no ilustrativo de las imágenes, sin abandonar el dispositivo libro o alterándolo a través de algunas inserciones.

El libro *Imágenes de lo posible. Una genealogía discontinua de intervenciones lésbicas y feministas en Argentina 1986-2013* de Laura Gutiérrez (2021), con «manipulación de imágenes y diseño de afiches» de Fernanda Guaglianone, es el resultado de asumir ese desafío. Ellas incorporan en el libro una serie de afiches en los que, a través del collage, yuxtaponen textos e imágenes de archivos de artistas y colectivos de militancia lésbica. De ese modo, hacen convivir experiencias más o menos distantes en el tiempo y el espacio, y

materialidades de distintas procedencias. Impresos con tecnologías digitales, los afiches emulan las técnicas de impresión de bajo costo de los afiches y volantes habituales entre los grupos militantes. En ese libro las imágenes no funcionan como acompañamiento del texto lingüístico sino que construyen un guion propio, que activa otros modos de leer: la superficie descentrada y bidimensional del collage demanda una lectura diferente a la linealidad del relato verbal.

En esa línea, pero desbordando el horizonte del libro, encontramos la serie de fanzines de Bruma editora. Este proyecto editorial tiene entre sus ejes de trabajo «la producción de archivos de arte enfocados en el rescate de narrativas contrahegemónicas» y «la indagación sobre los cruces entre arte y activismos a través de registros que circulan en la web» (Bruma editora, 2021). Si bien la colección *Pequeñas epifanías* es la que se orienta a la reescritura de la historia del arte a través de lo que las editoras entienden como «producción de archivos», me interesa especialmente la colección *Grito*, que hace foco en «acciones colectivas que cruzan lo artístico y lo político en el espacio público» (Bruma editora, 2021). Se trata de ediciones artesanales de baja tirada que plantean una narración visual a partir del montaje de fotografías tomadas de internet. En ellas, la palabra no aparece más que en un lugar secundario y son las imágenes las que *toman posición*. Dentro de esa colección, la serie *Octubre chileno* (Axat, Cisneros y Romero, 2019) consta de tres volúmenes —Cuerpos, Evasión masiva y Fuegos—, en cada uno de los cuales a partir del tema se yuxtaponen, se ensamblan y se fijan visualidades que provienen del magma fluido de internet. De este modo, construyen un relato visual sobre las prácticas poético-políticas desplegadas durante las manifestaciones en Chile en 2019 que no se subordina a una argumentación verbal.

Quisiera mencionar un último procedimiento: el diagrama. De manera incipiente aparece en el catálogo de *Perder la forma humana* donde, en un afiche que acompaña al libro, se grafica una red de relaciones entre artistas, grupos y experiencias vinculados entre sí y con una línea de tiempo mediante flechas. Más allá de este ejemplo bastante rudimentario, viene a mi memoria el ejercicio gráfico que ha puesto en obra Guillermina Mongan en numerosas exhibiciones. Realizados en tiza sobre pizarras de grandes dimensiones, esos diagramas o ensayos visuales articulan texto lingüístico y visual y le permiten «trabajar

conjuntamente los contenidos, las relaciones entre ellos, el montaje y el proceso de edición, entre otras cosas, todos en una misma capa visual» (Mongan, 2017). Si bien los diagramas de Mongan exceden el dispositivo libro, resulta productivo mencionarlos porque conectan con las preocupaciones en torno a la narración que aquí propongo indagar.

LA FORMA ES CONTENIDO

Si resulta claro el desafío a nivel conceptual de las historias del arte críticas, no siempre se hace evidente la necesidad de nuevas materialidades y modos de funcionamiento de las visualidades en la construcción de sus relatos. Algunas operaciones mínimas —como abrir el plano o modificar el encuadre de las fotografías— y otras más audaces —como no subordinar la imagen al texto verbal— son indicios de una conciencia creciente sobre ese nivel de la construcción de sentido. Más allá del libro, los múltiples soportes, géneros y dispositivos que despliega la historia del arte también merecen una revisión: las exhibiciones y sus catálogos, los congresos y jornadas con sus géneros escritos asociados, las clases y seminarios, las revistas, y podría seguir. Es fundamental reflexionar sobre el lugar de lo visual en la narración de la historia de las artes visuales. Mientras que la crítica no aborde esa dimensión, será difícil que complete su vocación. Es posible encontrar claves para esa tarea en las prácticas artísticas, en las acciones gráficas y performáticas de los activismos, en las ediciones independientes de baja tirada, en las propuestas para las redes sociales y otros modos de ver que inauguró la pandemia. Pienso en la posibilidad de *influencers* de las historias del arte —y tal vez ya existan. Lo que sigue es llevar la reflexión sobre las formas de la narración hasta sus últimas consecuencias.

REFERENCIAS

AA.VV. (2014). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. UNTREF, MNCARS.

Axat, A.; Cisneros, J. y Romero, P. (2019). *Octubre chileno*. Bruma.

Bruma editora (2021). Bruma editora. Recuperado de <https://brumaeditora.tumblr.com/post/647195548952166400/brumaeditora>

Correbo, M. N. (2019). Los cuerpos que no de la historia del arte. O cuando aprendemos solo el relato cisheteronormado. *Octante*, (4), e022. <https://doi.org/10.24215/25250914e022>

Gimeno, M. (2014-2020). *Queridas viejas*. Recuperado de <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PERFORMANCES>

Guasch, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal.

Gutiérrez, L. (2021). *Imágenes de lo posible. Una genealogía discontinua de intervenciones lésbicas y feministas en Argentina 1986-2013*. Asentamiento Fernseh.

Herrera, M. J. (2009). *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. AAMNBA.

Mongan, G. (2017). Corpografías para narrar. *boba*, (4), pp. 26-30.

Pérez Balbi, M. (2020). *Habitar/Confabular/Crear: activismo artístico en La Plata*. EDULP.