CAPÍTULO 1
Teoría de la Historia
El tiempo, la imagen y el archivo[1]

Natalia Giglietti, Elena Sedán

Teoría de la Historia es una cátedra del tercer año de la Licenciatura y del Profesorado en Historia del Arte. Orientación Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes. Propicia un recorrido por los diferentes presupuestos teóricos de la historia, haciendo especial énfasis en sus aportes al campo disciplinar de la historia del arte a fin de considerar las permanencias y los cambios que conforman la disciplina en la actualidad. De este modo, uno de los objetivos principales de la asignatura es proporcionar a los estudiantes una selección de contenidos que atienda tanto a la coyuntura internacional, como a la nacional y latinoamericana. La propuesta se sostiene en la conceptualización de las diferentes categorías de análisis en relación al conocimiento histórico. Las nociones de tiempo, espacio, coyuntura, estructura, cambio y duración, entre otras, se presentan en permanente articulación con casos concretos de la historia del arte.

El comienzo de la asignatura lo configura la concepción idealista y materialista de la historia. A partir de ello, se trabaja en torno a los desarrollos teóricos que manifiestan cambios significativos respecto de la indagación de nuevos problemas, metodologías y objetos de estudio en la corriente de la historia cultural, los estudios de género y los estudios visuales. Por último, se abordan autores que refieren a la complejidad del saber histórico, la dimensión temporal, el relato, la interpretación y la presunta veracidad de los hechos históricos a través de un concepto fundamental, en nuestra contemporaneidad, como es la cuestión del archivo.

La secuencia señalada, no se constituye en una estructura estanca que contempla de una vez, y para siempre, la exposición y las formulaciones teóricas. Esta se moldea y se modifica, año a año, de acuerdo a las diferentes dinámicas que se establecen con y entre los diversos grupos de estudiantes. A su vez, los contenidos se disponen sobre la base de eludir la linealidad histórica en su visión progresiva.

---

[1] Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID–UNLP). Período: 2020-2022. B016. En la redacción se intentó dejar de lado la utilización del género masculino como universal. En los casos en que esto no ha sido posible, se ha optado por este por razones académicas. Es pertinente aclarar que cada vez que utilizamos el los, estamos diciendo las y les, para incluir todas las identidades de género existentes.

Las unidades integradas por núcleos conceptuales se enuncian en el programa de la materia junto con la delimitación de bibliografía específica y complementaria. Lo expresado en la planificación y su organización se plantea a modo de hipótesis, de selección y de una respuesta posible, entre muchas otras. En definitiva, la puesta en acto se constituye, principalmente, en la consideración de los futuros profesionales.

La modificación del plan de estudios de la carrera de Historia del Arte. Orientación Artes Visuales, en el 2008, no solo significó un aumento cuantitativo de la carga horaria destinada a la carrera, sino el aspecto cualitativo más importante, además de brindar nuevos espacios de formación, se dio con la decisión de dotar de mayor identidad y especificidad a la titulación. Por este motivo, podemos identificar que quienes cursan Teoría de la Historia pueden efectuar lecturas analíticas de textos académicos de diferentes grados de dificultad. Los alumnos realizan, asiduamente, producciones escritas y presentan distintos trayectos como autores, en lo que hace a publicaciones de escritos y ponencias, en jornadas organizadas para los estudiantes desde la Facultad (JEIDAP), o como coautores, en trabajos realizados en colaboración con docentes de distintas cátedras.

Estos jóvenes, cuentan con un bagaje de imágenes y de formulaciones teórico-prácticas que construyen desde el primer año de la facultad. A su vez, no debemos olvidar que, también, sus imaginarios visuales son elaborados desde fuera del aula, mucho antes de su vida universitaria. El contacto con la imagen, con el campo de lo visual y con las más variadas producciones artísticas es permanente, cuestión que favorece el trabajo en clase al presentar un enfoque alternativo a, por ejemplo, la periodización tradicional característica del estudio histórico.

La metodología que se adopta entiende la investigación, la enseñanza y la práctica de la historia del arte como una puesta en cuestión de categorías y objetos, en base a preguntas e hipótesis formuladas a partir de ejes problematizadores. Ejercitar un pensamiento situado, desde nuestro contexto de producción específico, resulta una manera de cuestionar los modelos teóricos hegemónicos. La teoría del arte que se pretende configurar responde a revisar concepciones tradicionales de la historia del arte para generar la posibilidad de construir marcos propios de reflexión de acuerdo a las particularidades y necesidades de nuestro contexto. De esta manera, se articulan las visiones culturales de la Argentina y de Latinoamérica en los debates y en las confrontaciones entre proyectos históricos de diferentes latitudes y temporalidades.

Siendo conscientes que nos adentramos en una tarea compleja en la que los tiempos pueden resultar escasos y la tentación de enseñar todo a todos, en ocasiones, se vuelve muy patente, resulta indispensable ejercer la capacidad de síntesis. Las explicaciones teóricas y los aportes bibliográficos se circunscriben a los fines de la materia mediante el diseño de estrategias que contemplan lo central de cada línea teórica. Las guías de lectura puntualizan ciertas áreas significativas de los diferentes textos y permiten que los estudiantes, de manera gradual, se aproximen a categorías analíticas más complejas. Con la misma intención, en las clases se habilitan situaciones donde el aprendizaje individual se conjuga con el colectivo, al confrontar sus conclusiones entre sí y con los diferentes autores trabajados.

La importancia dada al estudio de la imagen se reafirma en la elaboración de trabajos de producción que pretenden, desde un anclaje formal, establecer relaciones y contraponer las corrientes teóricas con lo que la imagen instaura, desde su propia presencia y materialidad. Los sucesivos planteos de estas actividades facilitan la superación de problemas ante aquellos análisis que se remiten, exclusivamente, a la cuestión histórica, contextual o de significado de la obra. Esta vuelta a la imagen, desde lo específico, brinda el equilibrio entre forma y contexto, a su vez, posibilita distinguir el desborde de los límites de la teoría y la imposibilidad de reducir la imagen al texto. El enfoque adoptado para comprender los contenidos de la cátedra, se propone como una reconsideración de aquellas obras y textos que son o serán trabajados en otras asignaturas, sin que signifique la reproducción de su tratamiento.

El trabajo final integra la totalidad de lo revisado en la materia: cada grupo, de acuerdo, a su objeto de investigación elabora sus propias articulaciones con lo transitado en las diferentes clases y, reflexivamente, adoptan aquellas metodologías y conceptos que mejor se adapten a lo estudiado. Esta etapa, se articula con tutorías periódicas e instancias de pre-entregas, para el correcto seguimiento, evaluación y apoyo de cada grupo.

A los aprendizajes vinculados a la escritura y a la confrontación de imágenes, autores y contextos, se le asocian las prácticas, que producirán experiencias concretas para la construcción de su propio conocimiento. Esta instancia pretende una integración de los contenidos propuestos, representada por el trabajo de la historia y de la historia del arte con los archivos. Para ello, se reflexiona sobre los nuevos usos de los archivos y las poéticas y las políticas que se construyen desde la historia del arte como alternativa de relectura.

Esto se lleva a cabo a través de Prácticas de archivo las cuales funcionan como bisagra entre lo que se desarrolla desde las clases y el ejercicio de investigación. Uno de los objetivos de esta iniciativa, es acortar las distancias que suponen el trayecto universitario y la actividad profesional. Los estudiantes asisten a diferentes repositorios en los que deben trabajar con documentos y enfrentarse a problemáticas propias de la actividad profesional como historiadores del arte. Esta recuperación de la experiencia garantiza un aprendizaje significativo y una formación integral.[2] La reflexión sobre el trabajo con los archivos se materializa en artículos que cuentan con la posibilidad de ser publicados en la revista *NIMIO. Revista de la cátedra de Teoría de la Historia.*

Intentamos, entonces, que el trayecto que inician los estudiantes se prolongue en nuevos relatos, inquietudes y discusiones que den cuenta, una vez más, del proceso dinámico que implica todo trabajo de investigación y de enseñanza-aprendizaje, así como de todo intento de escritura y reescritura de múltiples historias del arte en la Argentina.

[2] En el capítulo 2 de esta compilación se describe el proceso de formación e investigación que involucran las prácticas de archivo.

El recorrido que materializa la propuesta

El tema fundamental de la primera unidad concierne al tiempo y al espacio, dos conceptos inherentes a la historia, a la historia del arte y, por supuesto, al arte. Resulta indiscutible que el tiempo ha estado siempre presente en la reflexión histórica y que, en los últimos años, se convirtió en una categoría de análisis prioritaria en el estudio de las artes visuales y en la revisión de los modelos hegemónicos de concebir y de estructurar las temporalidades en relación con los acontecimientos históricos y las prácticas artísticas.

La articulación entre las nociones de tiempo y espacio empleadas tradicionalmente en la historia y el tratamiento específico que presenta la producción artística ha sido una actividad poco frecuente en la práctica de los historiadores del arte. Como consecuencia, la escritura de la historia del arte, en general, se ha encontrado más cercana a los paradigmas dominantes recibidos de la historia que a los modos en los que las obras resisten, perturban y desordenan los relatos preestablecidos. La tarea que prevalece, entonces, es la de indagar sobre las formas del tiempo histórico, cómo ha sido categorizado y bajo qué presupuestos para volver a las imágenes y al tiempo que proponen y, desde allí, es decir, desde su propia materialidad y configuración, analizar las maneras en las que las prácticas artísticas se han organizado, periodizado y explicado al interior del campo disciplinar de la historia del arte.

Para ello, es imprescindible realizar una selección que pueda brindarles a los estudiantes un panorama fructífero que fortalezca el desplazamiento permanente entre estos tres aspectos. El punto de partida, lo configura la concepción idealista de la historia a través de las reflexiones de George Wilhelm Fiedrich Hegel [1833] (2005), especialmente, su concepción de la dialéctica como lógica del desarrollo histórico que conlleva en sí misma, entre muchas otras cuestiones, las ideas de devenir, necesidad, negación, superación y finalidad. La interpretación de Hegel sobre el progresivo despliegue de la historia habilita, además de facilitar la comprensión de la concepción materialista, y de las sucesivas adaptaciones y renovaciones, algunas vías posibles para la discusión de los ejes temáticos propuestos, ¿tiene un sentido lineal, causal y teleológico la historia?¿Es posible pensar las prácticas artísticas con una lógica de desarrollo similar?¿Qué es lo que han propuesto las tradiciones historiográficas del arte con la peculiaridad de su objeto de estudio?¿Sobre qué concepciones espacio-temporales se ha configurado la historia del arte latinoamericano?

Mientras que la historia del arte aceptó, en gran medida, la filosofía hegeliana de la historia, por ejemplo, en la identificación del automovimiento del *espíritu* con el concepto de estilo, como sostiene Keith Moxey (2016, p. 61), las contribuciones del materialismo, tras las ópticas abiertas por Karl Marx y Friedrich Engels, han tratado de escapar de este modelo, insistiendo en la condición de hecho social a partir de la cual se constituye el arte.

Contra el idealismo precedente, Marx opone su concepción de la historia como la historia de los propios hombres envueltos en una situación histórica determinada. La producción material de la vida humana será el primer hecho histórico y el origen del movimiento de la historia. No son ni el concepto ni cualquier otro ser trascendente; son los hombres los que hacen la

historia y establecen entre sí determinadas relaciones, establecidas por la manera en la que producen su vida. Por su condición de pensador dialéctico retomará términos comunes como la necesidad y la negatividad entendida como fuerza motora que provoca el avance de la historia. Pero, mientras que en Hegel la superación niega y conserva, Marx concibe a los antagonismos como irreconciliables, pues la historia es comprendida como oposición y lucha de clases (Marx y Engels, 2012 [1859]).

La elasticidad del pensamiento materialista en la historia del arte y en la práctica artística, que se reclaman de él, dio lugar al desarrollo de un abundante corpus teórico y estético del que se asumen diversas y, hasta opuestas, interpretaciones extendidas a lo largo del siglo XX. Como se mencionó más arriba, la contradicción entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, la lucha de clases, explica el movimiento y el sentido de la historia en el materialismo. Una de las derivaciones, sino la más frecuente de esta concepción en el campo teórico del arte, resultó en la expresión del reflejo artístico de ese antagonismo y en las interminables polémicas entre forma y contenido. En otras palabras, la idea simplista de que el arte está determinado por la infraestructura. Como así también, el despliegue progresivo de la historia implicó una forzada correlación entre período histórico y producción artística. Sin embargo, esta concepción histórica del arte deja entrever la complejidad para explicar, aún para el propio Marx, el poder que siguen ejerciendo las obras por fuera de sus condiciones de producción.

> (…) ¿Acaso el canto, el poema épico, la Musa, no desaparecen necesariamente ante la regla del tipógrafo, acaso no se desvanecen las condiciones necesarias de la poesía épica? Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén vinculados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en que ambos nos procuran todavía un placer estético (Marx y Engels, 2012 [1859], p. 80).

Si bien se plantea en términos de gusto, este pasaje habilita la pregunta acerca de los postulados recibidos de la historia social del arte y la sociología del arte.

Comprometidas con la vinculación del arte con su realidad histórica, estas áreas de conocimiento se encargaron de ampliar el horizonte de reflexión. La función política del arte, el compromiso del artista, el rol de las instituciones, el mercado y la recepción de las obras, son algunas de estas cuestiones. Sin desdeñar la importancia de estas contribuciones, el problema central que tienen, aún en la actualidad, es la pérdida de vista de la especificidad de las obras y la incapacidad de afrontar las propuestas y los cambios producidos en la práctica artística de su tiempo. Sería injusto, por ejemplo, no mencionar las interpretaciones estéticas y teóricas adoptadas por las vanguardias rusas, que también se reclamaron marxistas, y que van a contramano de las exigencias asociadas con la noción del reflejo directo, como la ruptura con la naturalización del vínculo entre la realidad y su representación pictórica en conjunto con la aparición de nuevos procedimientos, técnicas y artefactos. ¿Ha aprovechado la historia del arte estos quiebres para replantearse las categorías con las que trabaja? ¿Qué tipo de intervención histórica requieren las obras? Hasta aquí podemos decir que, en cierta medida, es la

historia la que gana o la que siempre llega tarde, es decir, la historia del arte se acopla con sus matices a un orden lógico, a una lectura progresiva y a una certeza que presiona las obras hacia una dirección y un esquema determinados.

Tales son los aportes de Walter Benjamin [1934] (2009), Theodor Adorno [1962] (2003) y, en general, de la Escuela de Frankfurt[3]. Sobre todo, en lo que refiere a nuestra disciplina, dado que se inaugura una nueva concepción del tiempo histórico que parece emerger desde la singularidad de la producción artística. Tal vez, se pueda pensar que son las obras las que sugieren una nueva mirada acerca de la temporalidad de la historia y las que le demandan al historiador del arte un abordaje más cercano con lo que proponen antes que con las categorías de la historia. Las tesis *Sobre el concepto de historia* que escribe Benjamin [1940] (2009a) dejan de lado toda lectura progresiva de la historia. Su cuestionamiento, y el de Adorno en *La dialéctica negativa* [1966] (2005) es, ante todo, al progreso dialéctico. No hay conciliación, no hay síntesis final. Contra la concepción histórica cuantitativa del tiempo histórico como acumulación, Benjamin (2009) esboza su visión discontinua e imprevisible. En la tesis VII, plantea una fórmula que será compartida con Adorno y Max Horkheimer [1944] (2007): *cepillar la historia a contrapelo,* como una manera de ir en contra de la versión oficial de la historia, de la continuidad histórica de las clases dominantes para enfocar la historia hacia atrás más que hacia adelante.

Estas nociones, atribuidas en particular en el caso de Benjamin (2009a) a la influencia del romanticismo alemán, el mesianismo judío y el materialismo histórico, y en Adorno (2003), relacionadas con su análisis sobre los materiales de la música; señalan una proximidad entre estas nuevas formas de concebir el tiempo histórico y el tiempo propio que presenta el arte: curvar, irrumpir, desautomatizar, suspender, solapar, son algunos de los modos en los que se materializa. Distinguir estas condiciones, y muchas otras, pondría en discusión la reiteración de ciertos esquemas predeterminados y formas de secuenciación histórica, pretendidamente universales, que han limitado su interpretación. En definitiva, se trata de reconocer las implicaciones de las distintas teorías de la historia europea moderna para el replanteo, la escritura y la producción de conocimiento de la historia y el arte locales.

La teoría crítica de los pensadores de la Escuela de Frankfurt con su actualidad, la puesta en duda y no aceptación inocente de lo existente, nos permite emprender la reflexión sobre una de las disciplinas que representa una relación dinámica, conflictiva y de intercambios con la teoría del arte y su historia, como es la historia cultural. Los conceptos de cultura, arte, historia, teoría, imagen y representación son claves para revisar los aportes de esta corriente, su relación con la historia del arte y la importancia de la imagen en la escritura de la historia. Para el caso específico de la historia cultural, el foco está puesto en la preocupación por lo simbólico y su interpretación.

La nueva historia que se consolida, en la segunda mitad del siglo XX, fue heredera de la intención de historizar cualquier actividad humana, cuyo objetivo era alcanzar una historia total. Tarea que fracasó por resultar imposible e intimidante para los historiadores quienes, sin

[3] Incluso, las perspectivas más recientes de George Didi–Huberman (2008) y Keith Moxey (2016).

embargo, se valieron de la amplitud de temas y de fuentes para el estudio del pasado. Esta iniciativa se opuso a la concepción de sentido común de la historia, es decir, conocer los hechos *como sucedieron realmente* y a la visión teleológica que conlleva la concepción lineal del progreso histórico. El relato positivista y la objetividad ante la comprensión de los hechos pasados se vieron sacudidos en un momento en que se presentaba una profunda crisis de las ciencias sociales junto al derrumbe de sus paradigmas tradicionales. Los autores que se tratan, en esta unidad, plantean que lo decisivo no es reemplazar lo precedente por un nuevo modelo social general, sino efectuar una revisión completa de los instrumentos de investigación utilizados y de los modos de acceso al conocimiento histórico (Levi, 2003, p. 122).

Se asiste a la época de los *giros* –lingüístico, antropológico, pictórico o iconográfico– a partir de los cuales se produce la renovación y la problematización de las periodizaciones canónicas de la historia, la concepción de verdad histórica y la relación sujeto/objeto del conocimiento. La historia cultural pone en discusión, a través del concepto de cultura, el origen y la finalidad de la historia; permite el ingreso de la cultura popular y su estudio profesional se enriquece con el trabajo interdisciplinario donde la antropología cumple un rol fundamental. Rivaliza con la historia de las mentalidades o del imaginario social por mantener invariables aquellas categorías que se construyen en la discontinuidad de las trayectorias históricas.

Roger Chartier (1994) entiende que esta historia se fundamenta en una historia social de usos e interpretaciones que se relacionan, en sus determinaciones recíprocas, con las prácticas específicas que los producen. Indaga sobre las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia. Entonces, nos preguntamos, ¿qué rol viene a ocupar la historia del arte en la consideración de que las prácticas artísticas son constructoras de lo social? ¿De qué modo se propone abordar sus objetos y cuál es la importancia del análisis de sus diferentes apropiaciones y significados?

Estos interrogantes resultan significativos para trabajar, junto con los estudiantes, las potencialidades y las limitaciones de un enfoque cultural de la historia del arte, de su escritura y de su teoría. En el tránsito de una historia social de la cultura a una historia cultural de lo social, el trabajo del historiador del arte colabora con otras disciplinas y sale del aislamiento al que la historia lo tenía confinado. Como una primera aproximación, se puede advertir que la ampliación de fuentes y de documentos para el análisis histórico, aportados por la nueva historia o la historia cultural, posicionó a las imágenes, y a las obras, en un espacio que, hasta ese entonces, les había sido vedado por considerarse al estudio histórico del arte como periférico e inauténtico en relación con la historia política y económica social tradicional.

La imagen comienza a ser utilizada como fuente y documento histórico adquiriendo el mismo valor de *veracidad* que los documentos tradicionales –escritos, archivos oficiales provenientes de la actividad estatal–. Aquí, lo que se puede inferir como una revalorización de lo artístico, en varias ocasiones, resulta para la historia y la teoría del arte en una limitación que desdibuja lo específico de la disciplina.

Ya sea como una confirmación antropológica, etnográfica o histórica, las imágenes y, sobre todo, las imágenes fotográficas y sus productores suelen presentarse como testigos oculares para la historia. Para el caso de las pinturas, al análisis estilístico, iconográfico e iconológico se le suma la preocupación por determinar el significado cultural al momento de producción y de recepción inicial de esas obras. Si la imagen es documento, ¿documento de qué? ¿Hasta qué punto y de qué forma ofrecen las imágenes un testimonio fiable del pasado?¿Qué sucede con la historia del arte? No es nuestro interés dar respuestas generales ni acabadas a estas cuestiones. La atención estará puesta en plantear los diferentes acercamientos a la imagen y su relación con lo específicamente artístico[4].

Las alternativas a la producción del significado, se encuentran en aquellos historiadores que comprenden las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social a partir del concepto de representación, otorgándole al arte un carácter móvil, inestable y conflictivo en las prácticas de los agentes históricos.

A su vez, la salida de la identificación de la imagen con el texto, en respuesta a una creciente semiosis de la imagen, es aportada por Louis Marin (1992) en sus investigaciones sobre la doble dimensión de la representación, el poder y la eficacia de la imagen. Advierte la necesidad de no confundir las lógicas de la imagen y de la escritura; los casos que aborda son específicos en las configuraciones del saber y el poder puestos en relación con lo visible. El estudio político de la representación, alejado del dominio textual, permite localizar, históricamente, las prácticas de poder de la imagen y, así, correr el velo de opacidad en la discontinuidad de los funcionamientos simbólicos.

Para la historia del arte latinoamericano, los aportes de la historia cultural fueron fundamentales en el desarrollo de investigaciones históricas que se inscriben en las particularidades locales y se reconocen como productoras de conocimiento. Los estudios de Gabriela Siracusano (2008) ponen en primer plano la cuestión material y los modos de apropiación y de circulación de las prácticas artísticas en un relato que, desde Latinoamérica, atraviesa las representaciones, desde el siglo XVII hasta nuestros días. Su análisis relacional confluye en un entramado original que vincula la eficacia de la imagen desde un minucioso trabajo con los dispositivos materiales en la construcción del sentido.

> Eficacia, de eso se trata. Una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no solo acompaña sino también construye sentido. Si, como

[4] Un caso que se repite para el arte argentino es el de Cándido López (1840-1902). Gran cantidad de trabajos que analizan sus obras consideran que su tarea más importante como artista fue retratar los hechos históricos que se sucedieron durante la guerra de Paraguay (1865-1870), en la que López participó como cronista y soldado. La necesidad de imponer un significado único a las obras y el uso exclusivo de un acercamiento iconográfico e iconológico para la interpretación de sus pinturas, si bien permiten reconocer la importancia de la producción simbólica provoca un aislamiento del objeto artístico como tal. Se desdibuja el formato, la escala y la materia de la obra y se la ubica en el orden corriente de la historia. De esta manera, Cándido López es considerado, usualmente, como un testigo de su época y las consideraciones sobre su trabajo redundan, en muchos casos, en su papel como documentalista, combatiente o en la virtuosidad de su trabajo al haber perdido su brazo derecho en el campo de batalla.

> ha insistido Michel Foucault, ningún enunciado puede darse sin la presencia de una voz, de una superficie, sin hacerse cuerpo en un elemento sensible y sin dejar rastro en un espacio o –aunque más no sea– en una memoria podemos entonces advertir la importancia de esta dimensión material en el lenguaje plástico (p, 8).

Natalia Majluf (2010) aborda la transformación visual y su expresión material a través del estudio de la representación de lo político en el período de las luchas independentistas de Latinoamérica. Su interés no está puesto en el contenido de los símbolos, sino en la «figuración misma de lo político» (p. 75), en las formas y en los materiales por los que se construye todo un sistema de visualidad del poder del Estado. La escritura de la historia del arte latinoamericano se presenta a través de nuevos vínculos entre imagen, poder e independencia desde una mirada regional.

Las clases que comprenden estos temas y las contribuciones de la historia cultural se consideran desde nuestro presente. Se trata de interpretar cómo se pone en juego la distinción entre objeto y sujeto cuando ésta deja de ser convincente, siendo conscientes que la primacía del lenguaje y del significado continúan, en ciertas circunstancias, marcando el eje de importancia de los estudios de la imagen y de la historia del arte. En respuesta a ello, se indaga sobre la cultura visual y el reclamo a una vuelta a la experiencia del objeto, en una vía de doble sentido entre aquel que mira y su mirada es devuelta por la imagen.

En contraste con la historia cultural, uno de los orígenes de la aparición de los estudios visuales nació en el interior de la historia del arte. Por un lado, provino de las investigaciones de historiadores sociales del arte como Svetlana Alpers [1983] (2016), Michael Baxandall [1972] (2017) y Jonathan Crary [1990] (2007). Por el otro, surgió de las críticas al formalismo del arte moderno. La revisión que, tanto los estudios visuales como los estudios de género, efectuaron sobre el pensamiento moderno es de vital importancia en tanto se articula, en las clases, con el trabajo de nudos problemáticos concretos que ponen en escena la necesidad de un cambio de actitud teórica frente al arte y a la historia de América Latina.

Redefinir los paradigmas de la modernidad supuso el cuestionamiento del tiempo, el espacio, las jerarquías y las nociones a través de las cuales se erigió la historia del arte moderno y, en buena medida, la historia del arte en general. La idea de que el arte progresa –que a cada transformación del lenguaje le sucede otra que resuelve los problemas que dejó pendiente la anterior hasta conducir, para el caso del relato moderno, a la abstracción– (Giunta, 2014, p. 9) se fue contrarrestando, sobre todo, a partir de los años setenta, por una idea de arte formulada por múltiples historias y tiempos simultáneos. A su vez, el corrimiento del orden espacial moderno –que no dejaba dudas de la hegemonía que París-Berlín y, luego, Nueva York ejercían como centros de concentración del arte y la cultura– trajo como consecuencia el interés en otras ciudades como Buenos Aires, San Pablo, Shanghái, Nueva Delhi, Hong Kong, Tokio, El Cairo, Tel Aviv, entre otras.

En su propuesta de refutar la centralidad del arte y de ampliar los objetos de investigación, los estudios visuales intentan superar las distinciones nítidas entre las imágenes producidas por la alta cultura y la cultura de masas, al afirmar que la cultura visual no comprende, exclusivamente, a las prácticas artísticas. La desestabilización de las jerarquías tradicionales y el replanteo sobre el valor

estético y la autonomía del arte perturbaron los pilares de la disciplina. Desde otra perspectiva, los estudios de género reconocieron que la historia del arte era una construcción excluyente fundada alrededor de premisas sexistas como la noción de genio. Las intervenciones feministas revelaron el sistema de valores subyacente de las Bellas Artes y apuntaron tanto a la incorporación de las artistas apartadas de los relatos como a la reconsideración de una disciplina que privilegiara los factores sociales y de clase (Pollock, 2013). Más allá de las distintas líneas de investigación, hacia finales del siglo pasado, era recurrente que ya no podía pensarse solo en la referencia a un modelo de desarrollo cronológico, de sucesión de estilos, realizado por *grandes maestros,* ni *puramente* desvinculado de la realidad social.

Lejos de la semiótica o del estructuralismo, los estudios visuales conciben la singularidad de la imagen en sus diferencias con el lenguaje verbal. Tal vez, la radicalidad de esta consideración condujo al debilitamiento de los procesos de decodificación de los llamados *signos* visuales, de los análisis entre significante y significado e, incluso, de los métodos tradicionales propuestos por la iconografía y la iconología. De ahí que la pregunta recaiga en los modos de producción y en los espacios de circulación y de recepción; en el cruce de las imágenes con otras representaciones visuales; en los usos y en las funciones de la cultura visual y en las modalidades de construcción de imaginarios y de experiencias visuales.

La apertura de semejantes asuntos, en lo que refiere a nuestra práctica, reclama tanto el rechazo del canon, del occidente europeo y de los Estados Unidos, como el pasaje de la discusión a la acción. En la reescritura de una historia del arte local que (se) permita dar visibilidad a su producción artística desde la complejidad, la opacidad y la diferencia que la caracteriza. Quizás, esta perspectiva:

> (…) haya sido inaugurada por tres autores latinoamericanos: Adolfo Colombres (argentino), Juan Acha (peruano) y Ticio Escobar (paraguayo). En su libro *Hacia una teoría americana del arte* (1991), y asumiendo el atraso de la teoría respecto de la propia práctica artística del continente, se propone resignificar el pensamiento estético para dar cabida a la producción artística de este lado del mundo, especialmente, a aquella que quedó –y que aún queda– en los márgenes de la esfera del arte, sin traspasarlos (Ciafardo, 2016, p. 24).

La celebración de los ineludibles aportes de los estudios visuales no debería hacernos perder de vista que la nivelación entre las imágenes artísticas y no artísticas, como así también, entre los campos de conocimiento, implica, en la mayoría de los casos, un terreno equivalente que no admite diferencias ni especificidades. Por lo tanto, siguiendo la pregunta de Simón Marchán Fiz (2005) «¿No sería oportuno reivindicar la existencia de *diferentes grados en la visualidad*?» (p. 88). También, se plantea esta cuestión cuando otras disciplinas –en particular, la sociología y la antropología cultural– proporcionan criterios para el estudio de las imágenes. En esta confusión de los límites disciplinares, la cultura visual corre el riesgo de caer en las nociones, no tan superadas, del marxismo vulgar. En este sentido, ¿no sería conveniente, a su vez, el reclamo de una especificidad renovada que, por supuesto, tenga en cuenta las contribuciones de otros campos de conocimiento, pero que también dispute los propios?¿Por qué no reivindicar, sin prescindir de

las intervenciones estratégicas de los estudios visuales, el análisis de los rasgos formales, las materialidades, las operaciones y los procedimientos mediante los cuales las imágenes se constituyen como tales? De manera que, «la Cultura visual no pueda ser tomada como una construcción social de lo visual, como reflejo, sino como una construcción visual de lo social, es decir, instauradora de mundos específicos» (Marchán Fiz, 2005, p. 90).

En el desborde que acoge acríticamente estas aperturas debemos advertir no sólo la falacia de la democratización[5], sino también, la de la *posmodernidad* que propaga la fragmentación, la pérdida de la totalidad y el excesivo regionalismo, descartando la inscripción internacional y sus relaciones recíprocas con lo local.

Laten, en el fondo de estos debates, los enfrentamientos entre modernidad y posmodernidad. Por ello, es necesario percatarse de las trampas de esta marea en la que *todo vale* –y vale lo mismo– cuando, por ejemplo, asistimos cotidianamente a la contundencia de ciertos hechos que nos que ratifican que ni Europa ni EEUU dejaron de irradiar su poder y sus criterios de valoración y de legitimación; ni la teoría del arte de América Latina escapó completamente de su colonialismo conceptual; ni los axiomas de la modernidad se diluyeron en el flujo de imágenes. Estos síntomas son, como se viera más arriba, los presupuestos que nos conducen a la reincorporación de ciertas nociones, como la autonomía[6], que antes de ser abandonadas deberían ser relocalizadas. Contra cualquier nostalgia modernista, se vuelve necesario distinguir entre aquellas imágenes que recurren a ciertos esquematismos uniformes, previsibles y carentes de todo conflicto; de aquellas otras que -en su infinita variedad de soportes, usos, ámbitos de circulación, alcances- producen incertidumbres, extrañan y *repolitizan* la mirada (Richard, 2007).

Los festejos del Bicentenario (2010), en particular el desfile de carrozas y el *mapping* en el Cabildo, nos ofrecen la oportunidad de profundizar estos dilemas junto a los estudiantes a partir del análisis de las operaciones y recursos puestos en juego *en* los espectáculos. La escena de las Madres de Plaza de Mayo bajo la lluvia iluminadas por los pañuelos; el desplome y el apagón de las guirnaldas de lamparitas en el Cabildo de 1930 o la escena del primer peronismo organizada alrededor de líneas oblicuas y de colores primarios que salen y entran del campo visual, son algunos breves y, parciales, ejemplos de cómo estas producciones construyen un relato de la historia nacional –en este caso desde el proyecto político kirchernista– sin apelar a una representación folclórica ni al señalamiento exclusivo de personajes protagónicos. Se trata de escenas que interceptan la literalidad –y la cronología de acontecimientos– mediante una condensación visual que apela a lo no dicho en un lenguaje contemporáneo y popular.

---

[5] En este sentido, W.J.T Mitchell (2003) incluye otros mitos de la Cultura visual, entre ellos, el del giro visual caracterizado por la idea de que la supremacía visual se presenta sólo en nuestro tiempo o en el período flexible de lo que llamamos modernidad. Así, la idea de la visión como un sentido hegemónico se vuelve una noción estéril, por ejemplo, al pensar el cine o en la televisión.

[6] Una autonomía estratégica, diría Hal Foster (1996), desde la cual preguntarse cómo es la diferencia que les otorga a algunas realizaciones visuales una complejidad y una negatividad –en el sentido frankfurtiano–que otras no tienen. Un cómo que puede tener que ver, reiteramos, con las formas, las materialidades, las operaciones, etcétera que se presentan en las imágenes y que, en el intento de su descripción e interpretación, por momentos, se nos vuelve inefable.

Fig. 1. *Carroza Madres de Plaza de Mayo (2010), Fuerza Bruta. Festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo. Captura de pantalla de video.* https://www.youtube.com/watch?v=DvGqmSM4mAs

Fig. 2. *Mapping sobre el Cabildo en el marco de los festejos por el Bicentenario de la Revolución de Mayo. Captura de pantalla de video.* https://www.youtube.com/watch?v=eUxurpcHURs

El pensar el pasado desde el presente continúa generando polémicas en aquellos ámbitos, la historia del arte es uno de ellos, donde se presentan quienes, por un lado, afirman la necesidad de establecer continuidades históricas para la producción de sentido en las circunstancias del presente y, por el otro, quienes argumentan que lo histórico y las revisiones del pasado actúan como sujetadores de las prácticas actuales.

Se trata de puntualizar y ordenar estas discusiones en función de lo que implica, para las prácticas artísticas y para la historia del arte, la reflexión que establecen con el pasado y su escritura; relacionándolas, específicamente, con la cuestión del archivo. Esto nos lleva primero y casi, irremediablemente, a pensar en el presente, que según se indicó en líneas anteriores, se configura en un tiempo en el que la imagen tiene un lugar central. En este sitio privilegiado, lo visual se desenvuelve en el mundo actual donde la atrofia de la experiencia se manifiesta a través de un contacto con la realidad poco real, fragmentado, disuelto.

Las distintas muertes del autor, de la historia, del hombre y del arte anunciadas por el intenso y, a la vez, efímero planteo posmoderno, en su propia enunciación, no pudieron predecir los desbordamientos ni las complejidades del presente. Darle el beso de muerte a la historia pretendió poner en suspenso los cursos de situaciones que se quisieron ver disociados, diseminados y fragmentados. Sin ideología, sin pasado y sin compromiso, los postulados posmodernos resultaron siendo funcionales a lo que en un principio se opusieron. Se trata, nuevamente, del debate modernidad-posmodernidad, sabiendo que el mismo está superado, a fin de comprender que el posmodernismo, en su principal argumento, apuntó a señalar el agotamiento del proyecto de la modernidad y de sus grandes relatos. El lenguaje, la deconstrucción, los relatos múltiples, los simulacros y la *transparencia* de la comunicación se vuelven términos claves. Si la historia se difumina en multiplicidad de relatos, la historia del arte hará propio este planteo en las múltiples interpretaciones de la obra, para la cual todo es válido y todo es relativo. El arte como puro concepto fundamenta su teorización, exclusivamente, en características extra artísticas.

El atentado a las Torres Gemelas, en el 2001, marcó la famosa *Zona cero*, el retorno al acontecimiento y a la densidad histórica del hecho trágico. Las políticas imperialistas de la globalización ocultaron las diversidades y pusieron veto a las autonomías relativas. Este acontecimiento histórico-universal representó el regreso de las totalizaciones, ahora sin fines utópicos. El posmodernismo se desterró al aislamiento y ya nadie se atrevió a darle un nombre auspicioso a ésta; nuestra época.[7]

Si la modernidad ponía el acento en las visiones futuras y la posmodernidad representaba el presente absoluto, la preocupación actual y, cada vez mayor, por el pasado y la memoria cultural coloca a la utopía y a la posibilidad de futuro en el recuerdo y la rememoración. Ante la inestabilidad de los modos de pensarnos, diferentes movimientos sociales y las sucesivas revisiones historiográficas imponen asumir el problema del pasado, radicalmente.

[7] Las autoras de este capítulo amplían estas nociones en «El retorno de King Kong. Una activación visual y política del trauma» (2017). Este artículo pretende distinguir el entre de lo visible y lo invisible a partir del análisis de ciertas operaciones visuales que ponen en juego la concepción del pasado, del presente y de la historia.

La estrategia fundamental de la revisión del pasado consistió y consiste en recurrir a las instituciones históricas y culturales, y a sus archivos para desde allí discutir los relatos oficiales, las verdades archivadas y proponer otros modos de abordarlas. Para el arte significa, también, una vuelta al documento por la que empieza a usar el material histórico como material artístico.

Este *giro archivístico o impulso de archivo*[8] que potencia la visibilidad de documentos y obras, ligadas a distintas prácticas artísticas, conduce en el campo de la historia del arte a debatir sobre una serie de cuestiones entre las que se destacan: la autoconciencia de las instituciones sobre la memoria cultural que guardan y exhiben;[9] la diferenciación entre la obra como documento y el documento como obra[10] y las preocupaciones estéticas, políticas y de conocimiento que reviste el trabajo con imágenes y documentos en la conformación de archivos.[11]

Para adentrarnos en las complejidades del archivo y su revisión contemporánea, desde el campo artístico y cultural, se trabaja con los estudiantes aquellas formulaciones que dieron legitimidad teórica a la investigación de las poéticas, prácticas y políticas de archivo. Los aportes de Michel Foucault (1979), Jacques Derrida (1996) y Paul Ricoeur (2004), entre otros, nos permiten aproximarnos a consideraciones generales para, luego, introducirnos en el contexto específico de producción argentino y latinoamericano.

En nuestro país, el creciente interés en la construcción y la consulta de archivos se vinculó a la necesidad de visibilizar lo acontecido y lo que dejó el golpe de Estado de 1976. Esta recuperación

---

[8] Tomamos prestada esta denominación de Hal Foster (2016). Si bien, muchos autores, utilizan ambas enunciaciones como sinónimos, la denominación impulso de archivo nos permite diferenciarnos de la lógica propuesta por el posmodernismo a partir del giro lingüístico y su extensiva aplicación a las obras de arte. Foster fue quien inauguró la reconsideración teórica del uso de los archivos en las prácticas artísticas de los últimos años.

[9] En el artículo El cuerpo y el archivo (1986), el artista y crítico de arte Allan Sekula, uno de los primeros en hacer una conexión entre la práctica archivística y la artística (mediante la fotografía), se refiere a la importancia del archivo en el nacimiento de la fotografía (centrándose en sus primeros usos en la criminología) y, luego, entre los fotógrafos y artistas de la modernidad, como August Sanders o Walker Evans. Desde otra perspectiva, John Tagg (2005) propone pensar al archivo como el contrapunto de la fotografía. En este sentido, advierte que el momento del desarrollo técnico de la fotografía, en el caso británico, sucedió al mismo tiempo en que se producía una diversificación y una extensión de las funciones del Estado. De ahí que para el autor, si se quiere comprender el poder que comenzó a otorgarse a la fotografía, corresponde buscar en los procedimientos de las instituciones que la emplearon. Por último, el historiador mexicano Joaquín Barriendos, en el artículo Museo de arte, políticas de archivo y burocracia (2011), trabaja estos tópicos al cuestionar la distinción entre lo que es una obra de arte, un documento o una evidencia histórica y plantea la importancia de pensar hoy las políticas de archivo en las instituciones culturales.

[10] Al respecto Jorge Ribalta (2008) ensaya, en su exposición *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica*, sobre la actualidad del documento en relación con la desmaterialización de las tecnologías de archivo visual a través de la digitalización. Sugiere repensar los interrogantes que abre esta nueva situación caracterizada por la espectralización del documento y la ansiedad por la pérdida de la memoria histórica. Por último, es útil señalar la perspectiva bajo la cual se organizan los fondos documentales en el Centro de Estudios y Documentación (CEDOC) del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). En la decisión de catalogar conjuntamente las piezas de la colección de arte y los materiales del archivo, el Centro expresa su voluntad de difuminar la línea divisoria que separa las categorías de obra y documento, una distinción que para la institución se encuentra superada (Dávila, 2011).

[11] En este sentido, Suely Rolnik (2010) manifiesta que el furor por archivar se concentra, en especial, en aquellas prácticas artísticas que surgieron en Latinoamérica, y en otras regiones, durante las décadas de los años sesenta y setenta. En este contexto indaga sobre los modos de inventariar en relación con la capacidad del archivo para activar la poética y la potencia crítica de esas experiencias artísticas en el presente. A su vez, la autora revisa algunas de las categorías que se utilizan frecuentemente para clasificar a estas producciones bajo las cuales se favorece la desactivación de su densidad crítica.

de la historia se enmarca en acciones recientes en lo que hace a la desclasificación,[12] conformación de fondos documentales e investigaciones que se suceden a través de la creación de organismos y de proyectos en los que se articulan diferentes disciplinas. Estas iniciativas, a su vez, permitieron darle legitimidad al concepto de archivo al ampliar su reflexión en las creaciones artísticas, exhibiciones,[13] organizaciones y en los usos y en las políticas de conocimiento de los archivos. Esto produjo una transformación cualitativa para los archivos de arte latinoamericano y para la reescritura de la historia del arte. El campo de lectura de la imagen se expande al *mover* los archivos y, desde allí, al poder cuestionar el canon, las cronologías y las historias construidas. Coincidimos con Andrea Giunta (2010) que, de esta manera, puede considerarse a la historia del arte «como análisis crítico que confronta las obras con las fuentes y los contextos y no solo con los rasgos de estilo»(p. 23). Aquí, radica nuestro interés en preguntarnos por la actualidad de las prácticas de archivo y por el potencial que tienen para la historia del arte contra las interpretaciones estáticas del pasado.

El archivo se presenta como un dispositivo huidizo, polisémico, opaco e incompleto. Su existencia, siempre en peligro, se da a causa de la exclusión de otros documentos o en las distintas tentativas de organización. En su utilización como material artístico[14] puede ser cuestionado en su autoridad, en el sentido físico, histórico u ontológico, como sucede, por ejemplo, en la obra *Historias de aprendizaje* (2014) de la artista chilena Voluspa Jarpa [Figura 3] quien, con la reproducción de 520 archivos desclasificados por la CIA –Central Intelligence Agency– y los servicios secretos de Brasil sobre la dictadura brasileña (1964-1985), produce a través de una nueva materialidad, un dispositivo de representación que exhibe y desarticula los modos en los que funcionaron esos documentos en el momento de su producción –el secreto– y en la situación actual de su reconocimiento –el público– (Giglietti, 2016).

---

[12] Por ejemplo, la desclasificación, en 1992, de *Los archivos del horror* sobre la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay, sirvió como impulso de una creciente y constante desclasificación y organización de archivos y de documentos referidos al Plan Cóndor. Más allá de la destrucción de gran cantidad de fondos documentales en toda Latinoamérica, el Instituto de Políticas Públicas y Derechos Humanos del Mercosur (IPPDH), está armando, desde 2010, el *Acervo Documental Cóndor*, una guía de archivos disponible en línea que difunde y que releva, hasta la fecha, información de 219 fondos documentales provenientes de organismos públicos referidos al período 1960-2015. Otro caso para señalar, es la desclasificación, en Argentina, de los archivos del Caso AMIA (2003 y 2015), del conflicto bélico del Atlántico Sur (Decreto 503/2015) y del atentado a la Embajada de Israel (Decreto 529/2015). En el año 2019 los organismos de inteligencia de Estados Unidos cumplieron con la entrega de 4903 documentos desclasificados con información sobre violaciones de derechos humanos cometidas por la dictadura militar en Argentina en los años setenta y ochenta. Abuelas de Plaza de Mayo, el CELS y Memoria Abierta lanzaron el sitio desclasificados.org.ar para la consulta pública de la documentación.

[13]Hal Foster fue quien inauguró la reconsideración teórica del uso de los archivos en las prácticas artísticas de los últimos años. En el artículo Impulso de archivo [2004] (2016) analiza los conceptos y las características del arte de archivo a través del trabajo de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean y Sam Durant. Este entre otros antecedentes, dan cuenta del intensivo uso de los archivos en el arte contemporáneo a través un amplio espectro de acercamientos a archivos fotográficos y audiovisuales. Por último, es ineludible señalar la investigación de Anna María Guasch (2011) sobre las relaciones entre arte y archivo a lo largo del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI.

[14] Pueden indicarse una numerosa cantidad de artistas contemporáneos latinoamericanos que construyen archivos e indagan en archivos existentes: *Las constructoras* (Paula Massarutti, 2015), *Guilty!* (Marcelo Grosman, 2012), *El hotel* (Azul Blaseotto y Eduardo Molinari, 2011), *Visión de la pintura occidental* (Fernando Bryce, 2002), *Nexo. Los archivos* (Marcelo Brodsky, 2000-2001), *Inmemorial* (Rosângela Rennó, 1994), entre otros.

Fig. 3. *Historias de aprendizaje (2014), Voluspa Jarpa*

Otro uso de los archivos que suscita interesantes debates para analizar es la tendencia a exhibir documentos. En ocasiones, esto se realiza a partir de reconstruir determinadas prácticas artísticas efímeras con la intención de devolverles, por la documentación y los registros conservados, el carácter único y disruptivo que significó en su momento. Por el contrario, otras utilizaciones más críticas en la exhibición de documentos, proponen reconstrucciones que, a partir de la visualización de archivos, reactiven la experiencia de la memoria, insistiendo en su carácter de copia para producir nuevos conocimientos sobre la obra[15].

El conjunto de estas cuestiones invitan a pensar las múltiples relaciones y los nuevos sentidos que se establecen entre el arte y el archivo. En el trabajo de confrontar documentos con obras, imágenes con discursos y tiempos con historias, las producciones de los alumnos habilitan más que respuestas inciertas, preguntas precisas.

¿Cómo investigar a partir de imágenes localizadas en diferentes archivos? ¿Dónde se distingue la interrupción dentro de una serie de imágenes archivadas que permite pensar un uso distinto del archivo?¿Qué sucede con los archivos de arte y de artistas en la reescritura de la historia del arte latinoamericano?

Estos interrogantes nos permiten plantearnos la cuestión central sobre la restitución a la imagen de su densidad histórica. Al confrontar, problematizar, relacionar y discutir los conceptos de archivo, documento-obra y obra-documento se ponen en juego las alternativas teóricas que consideran a la imagen como fuente. A su vez, los estudios de la cultura visual y la relocalización de

[15]Como ejemplo de estas alternativas pueden mencionarse, para el primer caso, la exhibición del archivo *Tucumán Arde*, de Graciela Carnevale en la *Documenta 12* de Kassel, en el 2007. El contrapunto a esta presentación es posible verlo en la muestra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, organizada por el Museo Reina Sofía y comisariada por la Red Conceptualismos del Sur en el MUNTREF, en el año 2014. Si bien se establecen algunas diferenciaciones, no dejamos de celebrar la iniciativa y la importancia que significa para la revisión de la historia del arte latinoamericano el uso de los archivos en ambas exhibiciones.

la autonomía permiten distinguir aquellas imágenes que interrumpen el *continuum* de un relato que inquietan o que cuentan otra historia dentro de una misma serie. Para poner uno, de entre varios ejemplos, la investigación que un grupo de alumnos efectúo a partir del análisis de las fotografías del Juicio a la Juntas Militares (1985), conservadas en la fototeca del archivo de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) articuló por la disrupción de una imagen los diferentes postulados teóricos dentro de un repositorio poco estudiado desde la construcción visual de lo que archiva. Al *cepillar la historia a contrapelo* a partir de la imagen, pudieron contar otra historia posible. Este y otros artículos, sobre los que trabajan los estudiantes, se abocan a la tarea de pensar qué es la imagen; cómo funciona al ser documento; a qué valores se asocia y cómo se articula con otros usos y otros campos de estudio.

Pretendemos apostar por la renovación de nuestros *imaginarios archivísticos*, en el desafío de socavar en su contemporaneidad y, en consecuencia, en el conflicto que implica el vínculo con el pasado: una lucha política *en* y *por* el presente. La revalorización de la disciplina, desde estos postulados, permite volver y detenerse en la imagen, en las obras, en el arte. Nuestra intención es ofrecer un conjunto de estrategias y de herramientas propias de la historia y la teoría del arte que colaboren en la formación de profesionales abocados a la confrontación de postulados teóricos y a un análisis situado, integral y completo de la imagen que se constituya en el principal recurso de sus futuras investigaciones.

Referencias

Adorno, T. [1953] (2003). El artista como lugarteniente. En *Notas sobre literatura* (pp.11-122). Madrid: Akal.

Adorno, T. [1966] (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Obra completa, 6. Madrid: Akal.

Adorno, T. y Horkheimer, M. [1944] (2007). *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa, 3*. Madrid: Akal.

Alpers, S. [1983] (2016). El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.

Alvaro, D. (2009). Archivo, memoria, política. En *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, (6-7), 207-220. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Barriendos, J. (2011). Museos de arte, políticas de archivo y burocracia (posestructuralista). En *Revista Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*, *1* (1), 25-33.

Baxandall, M. [1972] (2017). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.

Benjamin, W. [1934] (2009). El autor como productor. En *Obras. Libro II,* vol. 2 (pp. 297-315). Madrid: Abada.

Benjamin, W. [1940] (2009a). Sobre el concepto de historia . En Oyarzún Robles, P. (trad.). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia* (pp. 37-82). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, (1), 23-33. Recuperado de http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162

Chartier, R. (1994). El mundo como representación. En *El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Barcelona: Gedisa.

Crary, J. [1990] (2007). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.

Dávila, M. (2011). ¿Es una obra o es un documento? El Centro de Estudios y Documentación del MACBA. En G. Picazo, *IMPASSE 10. Libres d'artista, edicions especials, revistes objectuales, projectes editorials, edicions independents, publicacions especials, edicions limitades, auto-edicions, edicions d`artistas, publicacions digitals* (pp. 300-308). Llena: Ajuntament de Lleida, Centre d`Art La Panera.

Derrida, J. (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Didi-huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Foucault, M. (1979). Introducción y capítulo III: El enunciado y el archivo. En *La arqueología del saber* (pp. 131-177). México: Siglo veintiuno editores.

Foster, H. (1996). The Archive without Museums [El archivo sin museos]. *October 77,* 118-119. Recuperado de https://fdocuments.in/document/the-archive-without-museums-hal-foster-october-vol-77-summer-.html

Foster, H. (2016). El impulso de archivo. En *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia,* (3), 82-101. Recuperado de http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/nimio/Nimio-3.pdf.

Giglietti, N. (2016). El jardín de los senderos que se bifurcan. La desclasificación en Voluspa Jarpa. En *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, (2), 53-58. La Plata: Facultad de Bellas Artes.

Giglietti, N. y Sedán, E. (2017). El retorno de King Kong. Una activación visual y política del trauma. En *Arte e Investigación*, (13), 124-133. Recuperado de http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/523.

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. En *ERRATA. Revista de Artes Visuales,* (1). Recuperado de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación ArteBA.

Guasch, A.M. (2011). *Arte y Archivo, 1920 -2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Akal.

Hegel, G.W.F. [1833] (2005). Capítulo II: La idea de historia y su realización. En *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* (pp. 117-208). Madrid: Tecnos.

Levi, G. (2003). Sobre microhistoria. En *Formas de hacer historia* (pp. 119-143). Madrid: Alianza.

Majluf, N. (2010). De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830) (pp. 73---108). Lima: Museo de Arte de Lima.

Marchán Fiz, S. (2005). Las Artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra. En JL. Brea, (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 75-90). Madrid: Akal.

Marin, L. (1992). El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal o de la 'figurabilidad' del absoluto político. En , M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi, (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. T. III (pp.421-447). Madrid: Taurus.

Marx, K. y Engels, F. (2012). Concepción materialista de la historia de la cultura, El arte en la sociedad de clases. En *Sobre literatura y arte* (pp. 47-89). Buenos Aires, Argentina: Claridad.

Mitchell, W.J.T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. En *Estudios Visuales*, (1), 17-40. Recuperado de https://www.academia.edu/42255690/w_j_t_mitchell_mostrando_el_ver_una_critica_de_la_cultura_visual

Moxey, K. (2016). ¿Necesitamos todavía el Renacimiento? En *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (pp. 55-71). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Pollock, G. (2013). Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción. En *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (pp. 19-50). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fiordo.

Richard, N. (2007). "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes". En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (pp. 95-106). Buenos Aires: Siglo XXI.

Ribalta, J. (2008). *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona: MACBA.

Ricoeur, P. (2004). Fase documental. La memoria archivada. El tiempo histórico. En *La memoria, la historia y el olvido* (pp. 198-236). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Revista Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia*, (7), 116-119. Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf.

Sekula, A. (1986). El cuerpo y el archivo. En J. Ribalta y G. Picazo, (ed.). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 133-200). Barcelona: Gustavo Gilli.

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (S. XVII –XIX)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Osde.

Tagg, J. (2005). Prueba, verdad y orden. Los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado. En *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (pp. 81-87). Barcelona: Gustavo Gilli.