

Libros de **Cátedra**

Historiografías del arte

Debates y perspectivas teóricas

Rubén Ángel Hitz, Federico Luis Ruvituso
y Juan Cruz Pedroni (coordinadores)

FACULTAD DE
Bellas Artes

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

HISTORIOGRAFÍAS DEL ARTE

DEBATES Y PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Rubén Ángel Hitz
Federico Luis Ruvituso
Juan Cruz Pedroni
(coordinadores)

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Índice

Introducción _____	5
<i>Rubén Ángel Hitz, Federico Luis Ruvituso, Juan Cruz Pedroni</i>	

PRIMERA PARTE

Fundaciones. Rescates, conmemoraciones y gestos

Capítulo 1

El modelo biográfico en historia del arte. Vasari y sus continuadores _____	9
<i>Rubén Ángel Hitz y Juan Cruz Pedroni</i>	

Capítulo 2

En el nombre de Winckelmann: inscripciones de una figura fundacional _____	26
<i>Juan Cruz Pedroni</i>	

Capítulo 3

La institucionalización de la historia del arte durante el siglo XIX _____	42
<i>Juan Cruz Pedroni</i>	

SEGUNDA PARTE

Metodologías. Voluntades, supervivencias y continuaciones

Capítulo 4

Un historiador sin gusto. Riegl y la historia del arte marginal _____	62
<i>Rubén Ángel Hitz y Federico Luis Ruvituso</i>	

Capítulo 5

Tensiones y supervivencias. Apuntes sobre la iconología de Aby Warburg _____	78
<i>Federico Luis Ruvituso</i>	

Capítulo 6

Iconología y anacronismo. (Dis) continuaciones del método warburgiano _____	110
<i>Federico Luis Ruvituso</i>	

TERCERA PARTE

Refundaciones. Programas estéticos y políticas de la identidad

Capítulo 7

Eduardo Schiaffino y la construcción erudita de la historia del arte _____ 134
Natacha Valentina Segovia

Capítulo 8

El *Renacimiento argentino* en las ideas histórico-estéticas de Pagano _____ 149
Natacha Valentina Segovia y María Silvia Cobas Cagnolati

Capítulo 9

Ricardo Rojas: hacia una estética de la argentinidad _____ 162
Natacha Valentina Segovia y María Silvia Cobas Cagnolati

Los autores _____ 176

Introducción

La Historia del Arte se funda como un *rescate*. Giorgio Vasari, aquel florentino que decidió escribir sobre las vidas de los más ilustres arquitectos, pintores y escultores de su tiempo inició, sin saberlo, un discurso incesante que cada vez con mayor entusiasmo moldeó las formas de pensar las obras de arte dentro de la historia. Decía Vasari: “Deseo, en la medida de mis fuerzas, rescatar del olvido los nombres de los escultores, pintores y arquitectos que desde Cimabue hasta nuestra época se distinguieron en Italia, y que este trabajo resulte al mismo tiempo útil y agradable” (Vasari, 1945, p. 20).

Para el siglo XVIII este tipo de literatura artística volvería a refundarse, esta vez, bajo los términos de una *rememoración*. Johannes Joachim Winckelmann y su *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) lograron convertir el rescate de Vasari en historiografía dando un lugar tan gencial a la historia de los artistas mientras se proponía tratar la *esencia* misma del arte a partir de su evolución:

El objeto de una Historia del Arte razonada consiste, sobre todo, en remontarse hasta los orígenes, seguir sus progresos y variaciones hasta su perfección: marcar su decadencia y caída hasta su desaparición y dar a conocer los diferentes estilos y características del arte de los distintos pueblos, épocas y artistas (Winckelmann, 1955, p. 96).

Con este exordio, Winckelmann inscribía Historia del Arte como una disciplina ilustrada que con fuerza notable inspiraría por más de un siglo infinidad de investigaciones.

Hasta aquí, el *doble mito fundacional* de la Historia del Arte moderna bajo el amparo de sus primeros padres: Vasari y Winckelmann. Un mito que retrospectivamente se consolidó en una serie de *paternidades* que, iniciando con estos *héroes intocables*, configuró durante el siglo XIX el modelo institucional de la disciplina. A esos efectos, en 1873, Rudolf Eitelberger iniciaba el primer congreso de Historia del Arte con estas palabras:

Solía decirse, y con mucha razón, que la Historia del Arte era todavía una ceni-cienta entre sus hermanas. La pequeña grey que se ha reunido bajo su estandar-te ha sido industriosa. A lo largo de las dos últimas décadas esta joven cien-cia ha tenido que trepar una escalera que transformó a los intelectuales y este-tas diletantes en una sociedad filológica (Eitelberger en Rampley, 2011, p. 73)

Sobre todo en Alemania y Francia, esa lenta pero contundente grey de historiadores consolidó las primeras escuelas de Historia del Arte y propagó lentamente por Europa diversas perspectivas epistemológicas. La escuela de Bonn, Basilea y Viena fueron por mucho tiempo las más renombradas. En aquellas instituciones, los nombres de Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin y Julius von Schlosser entre muchos otros, resonaron en las disputas disciplinares que llevarían a la consolidación cada vez más determinada de una anhelada disciplina de rigor. Estos y otros hombres ilustres con el tiempo se volverían nuevos *héroes* acompañando a aquellos padres fundadores.

Un siglo después, a principios del siglo XX, con una historia del arte ya consolidada, Alois Riegl y Aby Warburg revitalizarían el formalismo y la iconología respectivamente sentando nuevas bases para una disciplina que, desde Vasari, había cambiado considerablemente. Las metodologías de ambos animarían nuevos proyectos influenciando el modo de pensar la disciplina hasta la actualidad.

Por los mismos años, en Argentina, Eduardo Schiaffino publicaría *La pintura y la escultura en Argentina. (1783- 1894)* considerada una de las primeras obras de la Historia del Arte del país. Ciertamente, el espíritu de una joven nación en vías de desarrollo insuflaba este proyecto de no pocos elogios a la sociedad moderna, al progreso y la des-barbarización. Un proceso de consolidación que volvía necesitar de *héroes* inmortales. Mas tarde, y desde otra perspectiva, también José León Pagano contribuiría a estos objetivos con *El Arte de los argentinos* (1937).

En líneas muy generales hemos atravesado un vasto continente de perspectivas que van desde el siglo XVI hasta mediados principios del siglo XX. Con omisiones más que fundamentales nombramos también algunos autores que marcaron hitos en la *Historia de la Historia del Arte* tanto por la originalidad de sus ideas como por el eco que tuvieron a lo largo del tiempo. De la consolidación, y desarrollo crítico de este relato se encarga la historiografía del arte, una disciplina atenta al estudio bibliográfico sobre los textos escritos sobre arte, sus fuentes, sus fundadores y sus héroes.

En ese sentido, el objetivo de este libro es brindar algunas herramientas para abordar críticamente esta genealogía propuesta y para pensar el porvenir de una disciplina a partir de sus principales exponentes y perspectivas.

Por otro lado, la historiografía del arte es un campo que necesita una urgente renovación, no sólo en lo que respecta a la consideración de perspectivas olvidadas sino al replanteo de las formas de pensar aquellas conocidas que parecen completamente superadas. La *monumentalización* de figuras como la de Winckelmann, Riegl o Warburg se justifica sin duda en la importancia de sus propuestas superadoras; sin embargo, esta cuestión también suele llevar al equívoco habitual de reducir las ideas de estos autores a máximas generales. Una consideración que si bien traza un panorama coherente suele inducir, por ejemplo, a condenas apresuradas. Así, Winckelmann es condenado por su grecofilia, Riegl por su antihistoricismo y Warburg por su anti-esteticismo y su locura. Estas cuestiones, observadas detenidamente, no hacen más que oscurecer bajo simplificaciones peligrosas las obras de grandes pensadores modernos. Por ello, una historiografía crítica no sólo debería encargarse de *des-monumentalizar* las figu-

ras del pasado sino también de revisar las interpretaciones posteriores que, en muchos casos, encubren prejuicios y problemas teóricos que aún no fueron del todo zanjados.

En ese sentido, la primera parte del libro “Fundaciones. Rescates, conmemoraciones y gestos”, revisa los ecos vasarianos y sus continuaciones directas (1), la figura de Winckelmann como héroe fundador de la historia del arte (2), y el proceso de institucionalización de la disciplina a principios del siglo XIX (3). A estos efectos, el estudio sobre la recepción de los dos grandes fundadores de la Historia del Arte demuestra como la construcción paternalista de este campo del saber se complejiza al considerar los procesos sociales y políticos que influyeron en su consolidación como disciplina académica, entramado de textos y prácticas culturales.

La segunda parte “Metodologías. Voluntades, supervivencias y continuaciones” rescata, otra vez, dos autores clave para la disciplina en el cambio de siglo: Alois Riegl y Aby Warburg. Precisamente, esta segunda parte, revisa la construcción formalista riegluiana que, renegando en gran parte de la herencia de Winckelmann y de Vasari, sienta las bases de una nueva Historia del Arte (4). Por otra parte, recorre la obra de Aby Warburg (5), figura fundacional de la iconología para, finalmente, cerrar esta segunda instancia con un derrotero por las principales interpretaciones que el método warburguiano tuvo a lo largo del siglo XX y XXI (6). Estas exégesis acerca de Warburg sirven aquí para señalar como ciertas lecturas pueden influir en la recepción apresurada de estos autores historiográficos.

Finalmente, la tercera y última parte “Refundaciones. Programas estéticos y políticas de la identidad” revisa tres figuras fundamentales dentro de la Historia del Arte en Argentina que son, otra vez, *fundadores* de un discurso sobre el arte. En el primer capítulo se profundiza en la obra de Eduardo Schiaffino, considerado el primer historiador del arte nacional (7); en el segundo, las ideas crocianas de José León Pagano (8) y, en el tercero, las perspectivas de Ricardo Rojas que, más entrado el siglo XX, propuso un giro estético a partir del indigenismo latinoamericano (9).

Estas tres partes constituyen el presente primer volumen que aguarda una pronta continuación a partir de otros aportes historiográficos que aquí han quedado únicamente sugeridos o a la espera de profundización.

En términos más prosaicos, el presente volumen reúne los mencionados nueve ensayos historiográficos con un objetivo menos ambicioso: generar insumos didácticos para las cátedras de Historiografía del Arte (I, II, III), materias que comprenden parte de la formación de los alumnos de Historia del Arte (FBA-UNLP). Una tarea que, esperamos, continúe avanzando en futuras publicaciones. El libro se compone del esfuerzo compartido por todos los miembros de las cátedras de historiografía quienes, a partir de sus temas de investigación, concibieron el proyecto pensando en lecturas posibles para acompañar el abordaje de las fuentes que suelen conformar el grueso de los programas en las materias historiográficas. A esos efectos, esperamos que el presente compendio sea de utilidad y aliente lecturas críticas sobre la historiografía del arte, sus principales debates y su perspectivas teóricas.

*Rubén Ángel Hitz
Federico Luis Ruvituso
Juan Cruz Pedroni*

PRIMERA PARTE

**Fundaciones.
Rescates, conmemoraciones y gestos**

CAPÍTULO 1

El modelo biográfico en historia del arte: Vasari y sus continuadores

Rubén Ángel Hitz y Juan Cruz Pedroni

Giorgio Vasari y las colecciones biográficas

Las *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, aparecidas en 1550, reúnen materiales textuales y actitudes estéticas, sociales e históricas de carácter heterogéneo. El programa histórico-artístico tiene por lo menos una doble intención: si la representación ciceroniana de la Historia como *maestra de la humanidad*, extendida durante el Renacimiento, alcanza también el texto de Giorgio Vasari, la energía que alimenta su *rescate* de la memoria es también la de querellas todavía resonantes, que habían pujado por la dignidad del pintor y del escultor en la jerarquía social de las profesiones. Las actitudes divergentes ante la palabra y la imagen marcan una visión histórica oscilante: junto con *écfrasis* o descripciones de obras surgidas de la observación directa o a través de dibujos recopilados con este objetivo, un repertorio de anécdotas, *exempla* y lugares comunes sobre las artes y los artistas acusan una gravitación por momentos dominante de las fuentes escritas y de la tradición medieval. El esfuerzo por caracterizar la singularidad de cada artista coexiste con la repetición de los mismos *clichés* en distintas biografías, que se inscriben menos por su verdad histórica en un sentido moderno que por el significado simbólico que conllevan. Y mientras que la valorización renacentista del individuo gana el primer lugar y fija un nuevo sistema de valores, verificamos por otra parte un intento incipiente por clasificar las *manieras* o estilos históricos más allá de las personalidades individuales. En esta textura discursiva, complicada por la diversidad de los ámbitos que entrelaza la escritura y por la tensión entre momentos históricos, el papel crucial que Vasari asigna al género biográfico como método representa un principio constructivo y ordenador, que tendrá consecuencias duraderas a partir de su obra. En este capítulo abordaremos la obra historiográfica de Giorgio Vasari. Nos referiremos para ello a sus antecesores en la escritura histórica sobre arte y muy especialmente a los textos de sus continuadores inmediatos, quienes respondieron a sus escritos o adoptaron el modelo de la biografía de artista que Vasari contribuyó a estabilizar.

Las *vidas de artistas* estaban lejos de carecer de antecedentes en la tradición escrita local de Florencia. Como nos cuentan Julius von Schlosser (1976), Moshe Barasch (1994) y en nuestro ámbito Nilda Guglielmi (1984) la inclusión de los artistas en los elencos de hombres

ilustres se convirtió en una práctica habitual en Florencia desde finales del Trecento. En la obra escrita por Filippo Villani en exaltación de las glorias de su ciudad, el *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, de finales del siglo XIV, los nombres de Giotto y de Cimabue ya aparecen ensalzados en pie de igualdad con los de físicos, poetas y retóricos. En 1457, Bartolomeo Facio destina una sección de su colección de biografías ejemplares *De viris illustribus* a los pintores y escultores. En ella, son incluidos Donatello, Lorenzo Ghiberti y Gentile da Fabriano pero también los flamencos Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. Aparte de Ghiberti y de sus *Comentarios* histórico-artísticos, entre los predecesores de Vasari podría mencionarse también a Cristóforo Landino, al que se le debe “una especie de catálogo razonado de artistas florentinos eminentes” (Yvars, 2004, p. 137) que se publicó en 1481. Si exceptuamos los modelos de la Antigüedad¹, es en esta tradición panegírica de Florencia, amplificada por la existencia de colecciones de retratos y por representaciones de la memoria cívica en el espacio urbano, donde encontramos las condiciones productivas de las *Vidas* y del formato de colectánea biográfica que adoptaría.

Filippo Villani (1325-1405) y los *uomini illustri*

Filippo Villani es quien realiza por primera vez una relación de los principales artistas florentinos trecentistas, caracterizándolos individualmente, a partir de Cimabue y considerando al Giotto como la “culminación de un peculiar desarrollo” (Montijano García, 2002, p. 50). Es también quien postula la imitación de la naturaleza como esencia del arte, un principio derivado de la literatura antigua pero que Villani podía haber encontrado en Giovanni Boccaccio. En efecto, al igual que Dante y Petrarca, Boccaccio dejó testimonio de sus ideas sobre las artes figurativas² y es uno de los primeros en aplicar a ellas el principio de *mimesis* como criterio de valoración, repetido desde entonces en la literatura sobre arte. La idea de que el gran arte de la Antigüedad se había perdido con el transcurso de los siglos y que, por lo tanto, los artistas florentinos, en particular Giotto, habían hecho que retornase a través del estudio de la Naturaleza aparece también con Boccaccio. La importancia acordada por Villani a los pintores florentinos

¹ Svetlana Alpers (1960) resume la estructura de las *Vidas* como la combinación de cuatro maneras de escribir sobre arte, todas ellas con antecedentes entre los autores de la Antigüedad. Estas tradiciones son: 1) las vidas en sí mismas, que siguen el modelo de las biografías de Plutarco, 2) la descripción de obras o *écfrasis*, que remontándose hasta a Homero, encuentra su principal representante en Filóstrato, 3) las introducciones que consideran el estilo de forma parecida a la que lo hacían los antiguos retóricos y por último 4) los prefacios técnicos, hechos en la tradición de Vitruvio.

² En los tres pilares literarios del Trecento encontramos referencias a las artes figurativas. Dante Alighieri dedicó tres versos del Infierno a Giotto y a su maestro Cimabue: “Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura” (*Inf.*, XI, 94-96). La referencia a la fama de Cimabue oscurecida por la del Giotto, acusa una concepción progresiva en la historia de la pintura que estructurará también las *Vidas* de Vasari. Por su parte, Petrarca dedicó los sonetos 77 y 78 de su *Canzoniere* al pintor Simone Martini, en los que aparecen referencias a Policeto y al mito de Pígalión. Boccaccio, por último, incluyó a Giotto como personaje de un relato en su *Decamerón*. En este apólogo, el escritor comenta la fealdad del Giotto: es una variante del tópico sobre la grandeza humana que se esconde bajo las peores apariencias, destinado a convertirse en un lugar común en las biografías posteriores del artista. Es en este mismo relato que Boccaccio sostiene la idea de *mimesis* o imitación de la naturaleza como parámetro del buen arte.

se basa en esta misma interpretación que posicionaba a los artistas toscanos como herederos de la grandeza de Roma. Con Villani se cristaliza, por último, la representación de la gloria como principal aspiración del artista, una idea que contradice el ideal religioso de humildad predominante hasta entonces y que habilita el discurso celebratorio de Vasari.

Los Comentarios de Lorenzo Ghiberti (1378-1455)

Los artistas que empezaban, en este momento, a separarse de la masa de artesanos se contaban al mismo tiempo entre los más interesados por cuestiones científicas y técnicas. Entre ellos podemos situar al escultor Lorenzo Ghiberti, autor de los *Comentarios*, un libro elaborado probablemente hacia 1452-1455. En esta obra, Ghiberti se proponía exponer la base teórica del arte con sus reglas y leyes, acentuando de forma constante su importancia de acuerdo con el nuevo ideario racionalista. Como afirma Frederick Antal

el propósito principal del libro era contribuir a elevar la posición social y la educación del artista, procurando sobre todo hacer accesible a sus colegas su conocimiento científico en el terreno de la óptica, la perspectiva, la anatomía y la teoría de la proporción (Antal, 1987, p. 294)

Para la redacción de sus *Comentarios*, Ghiberti recurrió a la retórica de Quintiliano y al tratado de óptica del árabe Alhazen. Fueron clave, además, dos fuentes de la Antigüedad: el texto íntegro de Vitruvio, descubierto por Poggio Bracciolini en 1416 y el de Plinio el viejo, al que tenía acceso a través del manuscrito adquirido por Cosme de Medici.

Respecto a la circulación prevista para su texto, la elección del idioma es un dato revelador. Aunque Ghiberti sabía latín (Vitruvio y Plinio aún no habían sido traducidos cuando los leyó) decidió escribir su texto en italiano, la lengua que estaba en uso en los talleres de los artistas. En términos genéricos, la obra de Ghiberti puede ser vinculada con la literatura florentina de los recuerdos, que consistía en una narración cronológica sobre la propia vida. Pero por otra parte presenta secuencias textuales de carácter historiográfico. En este sentido, tienen especial importancia las noticias sobre pintores antiguos, que Ghiberti recoge de Plinio y ofrece en el primero de los *Comentarios* y la genealogía de los pintores trecentistas, desplegada en el comienzo del *secondo commento*.

Las Vite de Vasari: génesis y estructura

Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, con una sua utile & necessaria

introduzione a le arti loro se publicó en Florencia, en la imprenta ducal de Lorenzo Torrentino, en 1550 y se reeditó con numerosas modificaciones en la casa Giunti, también florentina, en 1568³. Al momento de emprender la primera redacción, Vasari contaba con un amplio cúmulo de textos que le servían de fuente y modelo para estructurar su obra. A la iniciativa de Ghiberti se sumaban los mencionados catálogos de hombres ilustres y textos monográficos como la vida de Filippo Brunelleschi escrita por Antonio Manetti, que le podían proveer el esquema biográfico. Los estudiosos de las fuentes de Vasari han señalado además la importancia de una compilación manuscrita de biografías realizada entre 1537 y 1542⁴, inscripciones fúnebres e informaciones orales (Schlosser, 1976). Otras fuentes, como los tratados de arquitectura y el *Libro del arte* de Cennino Cennini podían proporcionarle los conocimientos técnicos necesarios⁵. La originalidad de su contribución reside sobre todo en el esfuerzo de articulación -antes que de sistematización- de los abundantes materiales con los que contaba (Yvars, 2004). Al análisis de esta construcción histórica dedicamos la sección siguiente.

Paolo Giovio y la génesis de las *Vite*

Hacia al final de la segunda edición de sus *Vidas*, en un capítulo autobiográfico, Vasari narra las razones que lo llevaron a escribir su libro (Vasari, 1568; Kultermann, 1996). Una tarde, estando en el palacio del cardenal Farnese, la conversación se centró en la colección de retratos de hombres ilustres que poseía Paolo Giovio, coleccionista, escritor y obispo de Nocera.

Giovio habló de la necesidad de hacer una recopilación literaria de los artistas célebres, desde Cimabue hasta su propia contemporaneidad. Los asistentes coincidieron en que fuera el obispo, que era quien había realizado la propuesta, quien escribiera el libro en cuestión. Vasari, que también se encontraba presente, propuso que el obispo contara con alguien de la profesión para auxiliarlo en los detalles técnicos. Fue así que el propio Vasari aceptó colaborar. Más tarde, Paolo Giovio desistió de escribir el libro e insistió para que el propio Vasari fuera quien llevara adelante el proyecto. Giovio adujo que su narración se parecería más a un tratado, realizado en el estilo de Plinio. Es posible conjeturar que aquello que el obispo tenía en mente era

³ La edición de 1568 tuvo un título ligeramente diferente que anunciaba los nuevos alcances dados a la obra: *Le vite de più eccellenti Pittori, Scultori et Architetti, scritte da M. Giorgio Vasari Pittori & Architetto Aretino di nuovo ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de'vivi e de'morti, dall'anno 1550 insino al 1567*. El texto se repartió en tres volúmenes: el primero de ellos incluyó la primera y segunda parte de la obra, mientras que la tercera parte ocupó los volúmenes segundo y tercero.

⁴ El texto se conoce con el nombre de *Anónimo Magliabechiano* y es la ampliación manuscrita de otro texto, del que también se conoce poco, conocido como *Libro de Antonio Billi*. Se conjetura que Vasari no conoció el texto del Magliabechiano sino que ambos recurrieron a una fuente en común que tampoco se conoce, la llamada "fuente K" (por Wolfgang Kallab, quien postuló su existencia).

⁵ El texto de Cennini tiene la forma de un recetario y pertenece a la tradición medieval de la literatura de taller. Sin embargo, es importante también por sus observaciones historiográficas. El motivo de Giotto como figura inaugural y la noción vasariana de *maniera greca* ya están anticipadas en Cennini, quien escribe que "fue Giotto el que hizo evolucionar al arte de pintar de lo griego a lo latino, y por fin a lo moderno" (Cennini, 2009, p. 33).

menos una narración que una recopilación erudita, sistematizada según las pautas de algún principio doctrinario (Barasch, 1994)⁶.

La anécdota sobre la génesis de las *Vidas* trasluce que el conocimiento del oficio era percibido como un saber necesario para escribir sobre artes figurativas, si bien era usual que su tratamiento estuviese a cargo de literatos⁷. Aunque desconocemos la fecha precisa de la reunión germinal, es verosímil pensar en 1546; sabemos que el libro llevó un tiempo para completarse y tenemos noticia, también, de que la publicación era esperada con interés. Es elocuente el dato de que las *Vidas* llegaron a tener repercusión en la teoría contemporánea del arte incluso antes de que hayan sido publicadas⁸.

La primera versión de las *Vidas*, de 1550, fue el producto de años de trabajo, de investigación y de recopilación de datos obtenidos por Vasari en sus viajes por toda Italia. El aretino se hizo incluso de una colección de dibujos a la que hacía referencia como su *Libro de' Disegni*. Esta colección, repartida hoy entre los gabinetes de dibujos de diferentes museos, reunía los estudios realizados por decenas de artistas a partir de obras de arte dispersas en Italia. El material funcionó como un insumo para la redacción que permitió a Vasari reducir la dependencia con respecto la impresión inmediata (Yvars, 2004).

La primera edición de las *Vidas* se caracterizó por su desapego respecto de la escena contemporánea. Escribió sobre artistas ya muertos o cuya obra se consideraba acabada (era el caso de Benedetto da Rovezzano, que se encontraba ciego). La única excepción fue el admirado Miguel Ángel Buonarroti que con setenta y cinco años se encontraba aún en actividad. Esta situación cambia radicalmente dieciocho años más tarde, en la segunda edición, aumentada, donde se incluyen entre artistas vivos y extranjeros, los que estaban en plena vida creativa. Según Schlosser (1976) esta modificación podría haber oscurecido la claridad estructural de la primera edición pero podemos conjeturar que es también la razón por la cual siguió siendo leída por los siglos siguientes.

Los lectores de Vasari

La segunda edición de la obra de Vasari iba prologada por un paratexto epistolar, una dedicatoria “A los artistas del dibujo”. También Alberti había comenzado su tratado de la pintura, en 1435, con una epístola dedicada a un grupo de artistas. Es decir que Vasari no era ajeno a una cierta tradición. Pero de la lectura de las *Vidas* se puede inferir que el lector previsto por su

⁶ La figura de Giovio es importante para comprender otro aspecto de la génesis de las *Vite* como colección de retratos individuales. En su libro *History and its images*, Francis Haskell explica la importancia de la colección de retratos que poseía Giovio y de la utilización de éstos para la ilustración de su libro *Elogia Virorum bellica virtute illustrium*. Vasari tomó el modelo para ilustrar la segunda edición de sus *Vidas* de artistas, anunciada desde la misma portada como una versión ampliada “con i ritratti loro” (con sus retratos). Además, Vasari utilizó los mismo recursos de los que había echado mano Giovio para fundar la pretensiones de veracidad de los retratos, diciendo que procedían de fuentes originales (Haskell, 1995).

⁷ Como veremos más adelante el problema enunciativo acerca de quién está autorizado a escribir sobre las *artes del diseño* reaparecerá en los sucesivos textos consagrados al tema en el Renacimiento.

⁸ En 1548, Paolo Pino, autor y pintor veneciano, ya citaba la obra de Vasari, que todavía estaba pendiente de publicación.

libro no era únicamente aquel habituado a la teoría del arte; vale decir: escribe sobre artistas pero no solamente para ellos (Barasch, 1994). El mismo Vasari, en la mencionada carta a los artistas, consigna su deseo de escribir “para mayor satisfacción de muchos amigos no artistas, pero amantes de las bellas artes” (Vasari, 1945: 10). Vasari configura así un nuevo público lector, los *amici dell’arte*, “aquellos que sin ser artistas, gustan y experimentan placer con las artes” (Montijano García, 2002, p. 64).

Como señala Yvars (2004) no puede atribuirse a Vasari una intencionalidad científica en el sentido moderno. Su interés es menos teórico que práctico y su actitud, más bien pedagógica y moralizante. Julius von Schlosser fue quien sugirió que el modelo vasariano “surge de un compromiso entre la visión pagana de la historia, pesimista, y la visión cristiana, en cuyo marco se podía pensar en un estado de gracia restaurada” (Yvars, 2004, p. 38). Es en este marco de sentido que debe entenderse “su tendencia mitologizante y glorificadora, el énfasis en los aspectos heroicos, en la ejemplaridad de las vidas en conexión con las obras” (Yvars, 2004, p.38), y también las ocasionales inexactitudes que los sucesores criticarían. Sin embargo, aunque no se encuentre explicitado, puede derivarse un modelo teórico de sus *Vidas*.

El género de la biografía

La cultura renacentista estaba familiarizada con el género biográfico por un amplio repertorio que iba desde las vidas de ilustres y de filósofos griegos, escritas por Plutarco y por Diógenes Laercio, pasando por las de emperadores romanos redactadas por Suetonio hasta las hagiografías de los santos cristianos. Vasari conocía también este género a través de fuentes más próximas a su época: las de célebres personajes, e incluso de artistas, narradas por Filippo Villani como continuación de lo escrito por su padre Matteo y su tío Giovanni dentro del género de la crónica. Pero la biografía, para Vasari, no es solamente una forma literaria sino un procedimiento que permite la explicación de procesos históricos que trascienden a los biografiados. Es común encontrar que las técnicas artísticas son presentadas como *invención* de artistas individuales. Duccio di Buoninsegna, por ejemplo, es registrado como el inventor de la pintura al claroscuro sobre mármol. Para Vasari la personalidad individual no es un dato des-
deñable. En muchos casos, la posibilidad de tematizar un desarrollo técnico o estilístico de forma verosímil estaba dada por la posibilidad de atribuirlo a un sujeto individual. Para la cultura histórica de Vasari, en otras palabras, poder explicar un procedimiento artístico implicaba la capacidad de individualizar a su descubridor.

En relación con las anécdotas contenidas en las *Vidas* de Vasari, estas son comparables, según Gotz Pochat (2008) con tópicos antiguos que encontramos en Plinio el Viejo y en la tradición helenística. En ellos se glorifica la personalidad del artista como talento autodidacta y se habla de la competencia entre artistas y la persecución del reconocimiento social. Ese es el horizonte, precisamente, en el que Vasari se refiere al *descubrimiento* del Giotto.

Otro recurso tomado de la literatura antigua relacionada con el arte consiste en citar una frase que fue supuestamente pronunciada por un artista. Esta forma fue elegida por Paolo Pino en el *Dialogo di pittura* y por Lodovico Dolce en el *Dialogo della pittura*, cuyos trabajos sirvieron a Vasari para la segunda edición de la parte dedicada al círculo artístico veneciano y, en general, del norte de Italia. Pero a pesar de esto las *Vidas* “no son ya un simple elenco de biografías yuxtapuestas acompañadas por un catálogo de obras” (Yvars, 2004, p.137). Por el contrario, lo que se destaca en la edición de 1550 es la claridad arquitectónica, un ordenamiento interno dotado de una coherencia relativa.

La estructura del libro de Vasari que está anunciada en su prefacio dedicado al arte de la Antigüedad es descrita según el modelo del curso vital: la infancia inexperta y titubeante (Egipto); la juventud llena de fuerza expansiva (Grecia) y la madurez en la que se alcanza la pretendida perfección (Roma) (Yvars, 2004). Tras este desarrollo no cabe esperar sino la decadencia, sugerida en el propio presente desde el que escribe Vasari.

La decadencia de Roma habría dado lugar a un periodo de barbarie dominado por la *maniera tedesca* -el gótico- en Occidente y la *maniera greca vecchia* -bizantina- en Oriente. Solo en el siglo XIV irrumpe la *maniera moderna* con la *rinascità*, una especie de vuelta a la vida, momento a partir del cual se hace posible recuperar el ritmo natural que Vasari atribuye al arte⁹. Este curso vital empieza con una nueva infancia (Cimabue, los Pisanos, Giotto, Arnolfo di Cambio), se sigue de una floreciente juventud (Della Quercia, Masaccio, Donatello, Ghiberti, etc.) a la que caracterizan el estudio y los descubrimientos técnicos (anatomía, óptica, perspectiva), para finalmente, ya en el siglo XVI, desembocar en la que habría de ser la *perfetta maniera*. Esta última está representada por Giorgione, Tiziano, Andrea del Sarto; la culminan la trinidad superior de artistas sobre los que ya había escrito Paolo Giovio: Leonardo, Rafael y Miguel Ángel (Yvars, 2004).

I primi lumi

La primera época (*età*), abarca desde mediados del siglo XIII hasta finales del XIV y es comparable con una *infanzia* del arte. En este momento, el principal objetivo consistió en la persecución de la verosimilitud, la imitación de la naturaleza. La figura central es Giotto que resucitó el arte pictórico (Bocaccio) o realizó una nueva traducción de la pintura del griego al latín y de esa forma, la modernizó (Cennini). Esta tradición del humanismo florentino es la principal fuente de Vasari; admirador de Giotto, el autor nos dice que si tenemos en cuenta el carácter de la época en la que vivió, sus obras nos parecerán no solo bellas sino también milagrosas.

⁹ Erwin Panofsky observa que Vasari sistematiza la terminología referente a la periodización de los estilos, que entonces se presentaba confusa. La *maniera vecchia* es para Vasari la que practicaban los “*Greci vecchi e non antichi*, (griegos del pasado pero no de la Antigüedad)” (Panofsky, 1980, p. 73); equivalente a lo que nosotros llamaríamos bizantino. La expresión *maniera antica* queda reservada para la *buena maniera griega*, que nosotros ubicaríamos en la Antigüedad Clásica. La *maniera tedesca*, por último, representa el equivalente en la arquitectura de la *maniera vecchia*, lo que nosotros llamaríamos arquitectura gótica. El adjetivo *gótico* (siempre según Panofsky) no es utilizado jamás por los escritores italianos del siglo XVI.

Giotto estaba lejos de alcanzar la *perfetta regola dell'arte*. Así y todo, Vasari hace una valoración positiva de la figura por su lugar inaugural. El autor reconoce como algo evidente que si se compara la obra de Giotto con la de sus sucesores esta no puede ser acreedora de ningún tipo de elogio. Pero de todos modos, Giotto fue un pionero y su empresa es valiosa para el historiógrafo, no por los resultados en sí mismos sino por el lugar inicial que ocupan dentro de una secuencia teleológica que llega hasta su contemporaneidad. Vasari entiende que los comienzos son dignos de elogios por su condición de tales. El mérito de los orígenes —por lejos que estén de alcanzar el ideal— se convertirá en un tópico sobre el cual la historiografía del arte volverá en repetidas oportunidades.

Maniera secca

A la época de los descubrimientos sucedió una *età* de consolidación que ocupó todo el siglo XV. Para Vasari, en esta etapa, la producción artística progresa a través de una mayor inventiva, un dibujo más correcto y una terminación más cuidadosa. Vasari define las cualidades colectivas que caracterizan a esta época en términos que la hacen comparable con una *adolescencia* del arte.

Este segundo momento está determinado por la búsqueda de *veracidad* científicamente medida en pintura y escultura. Vasari hace una valoración crítica de este afán. Para él, la segunda *età*, pese a toda su corrección y perfeccionamiento, se caracteriza por una cierta sequedad. El estudio, cuando se dedica a lograr perfección, *re seca* la manera. Fue el caso de Uccello, que a pesar de ser un genio original e imaginativo vio desperdiciado su talento y esfuerzo trabajando en la perspectiva. De los estudios de Uccello, dice nuestro autor que, aunque son meritorios y válidos en sí mismos, aquel que se consagra a ellos sin medida agota su intelecto y debilita la fuerza de su concepción. La frecuencia del estudio puede ser perniciosa si convierte la fertilidad y vivacidad de sus recursos en estériles e ineficaces. En la misma línea, Vasari considera que Piero della Francesca hubiera alcanzado mejores resultados si no hubiera volcado sus esfuerzos exclusivamente a la ciencia. Las obras de los artistas del siglo XV, pese a ser correctas, producen *un efecto que desagrade a la vista*.

Perfetta maniera

Únicamente la *età* moderna, la tercera etapa que comienza con Leonardo da Vinci y llega hasta la época de Vasari, consiguió superar la sequedad. Leonardo añadió a la exactitud de la representación y la fuerza del dibujo una *gracia casi divina*, dotando a las figuras no solo de belleza sino también de vida y de movimiento. Este tercer momento es la culminación de todo el Renacimiento y se caracteriza por una serie de cualidades: los contornos llenos, la gracia y

el movimiento vital (Panofsky, 1980). Giorgione dotó a sus pinturas de fuerza y animación; Rafael pintó figuras de gracia perfecta; Correggio pintaba, especialmente el peinado de sus figuras, con la suavidad y la ligereza de una pluma. Vasari explicaba la corrección de las imperfecciones que todavía achacaban al arte del Quattrocento a través del descubrimiento de obras como el grupo escultórico del *Laocoonte* que habían completado el retorno de los clásicos.

La descripción que Vasari hizo de la evolución del arte renacentista es algo más que una recopilación de hechos y una colección de biografías. Las operaciones valorativas y de periodización corporizan una teoría del arte.

Continuadores del modelo biográfico

La obra de Giorgio Vasari contribuyó a establecer el modelo biográfico como práctica cada vez más extendida en la escritura sobre arte, tanto dentro de Italia como en los demás países de Europa. Las *Vidas* tuvieron circulación antes de que sean dadas a las prensas, en estado de manuscrito. Algunos indicios sugieren incluso que proyectos iniciados en la misma dirección que este libro se vieron interrumpidos cuando sus autores entraron en conocimiento de la empresa que desarrollaba el aretino.

Una vez publicada, la recepción de la obra dio lugar a diferentes formas de apropiación del escrito. Fueron muchos los que leyeron el texto en clave polémica y que tomaron la pluma para discutir tanto la imagen que se daba de los artistas como las nociones que fundamentaban la obra. Otros, en cambio, decidieron imitarla *ex profeso*. Los más, entre los continuadores de Vasari, aceptaron el modelo que su obra proponía y que se instalaba con una popularidad creciente, al tiempo que se consolidaba el prestigio socioprofesional de quienes practicaban las *arti del disegno*.

En torno a Miguel Ángel: Ascanio Condivi y Francisco de Holanda

Entre las respuestas más tempranas y singulares a las *Vidas* de Vasari se cuenta la biografía de Miguel Ángel publicada por Ascanio Condivi (1520-1574) en 1553, tres años después de la primera edición de las *Vidas*. En 1550, la edición príncipe de las *Vite* había acogido una biografía de Miguel Ángel Buonarroti de forma excepcional: se trata del único artista vivo y en actividad incluido en el compendio. En la segunda edición de esta suma biográfica, de 1568, el criterio sería modificado y el número de artistas vivos comprendidos ascendería a más de una treintena. Si focalizamos la arquitectura narrativa de la primera edición de las *Vidas* el *divino* Miguel Ángel ocupa un lugar central en el que aparece como la cúspide insuperable del arte de todos los tiempos.

Condivi escribió su *Vita di Michelagnolo Buonarroti* con una clara intención polémica. El proemio “A’ lettori” con el que comienza el libro, deja patente este lugar de la enunciación: “Ha

habido algunos que, escribiendo sobre este insólito ser, por no haberlo frecuentado (creo) tanto como yo, por una parte han dicho cosas que jamás sucedieron, y por otra no conocieron otras muchas que son dignísimas de saberse” (Condivi, 2007, p. 39). La alusión a Vasari puede reconocerse con rapidez. La obra de Condivi se presentaba, entonces, como una ampliación y una enmienda a la vida miguelangelesca escrita por este último. A lo largo de la obra de Condivi, la proximidad del narrador con el biografiado es utilizada como argumento para convencer acerca de la veracidad de las informaciones vertidas en esta “biografía consentida, sino dirigida por el maestro” (García López, 2007, p. 7). Señalemos que Condivi no era hombre de letras sino pintor entrenado en el taller de Miguel Ángel. En este punto se diferenciaba de Vasari, que además de pintor había recibido una formación humanista. En el citado proemio, el autor consagraba una *captatio benevolentiae* a excusarse por estas carencias.

En el orden de lo temático, la vida escrita por Condivi recae en una serie de motivos que ya estaban presentes en la vida de Vasari: la naturaleza como única maestra del artista, las condiciones excepcionales que favorecen el nacimiento de un genio (Condivi hace referencia a una especial situación de los astros, mientras que Vasari considera al Michelagnolo como un enviado de Dios para corregir los errores terrenales). Aparece también en la biografía el omnipresente tópico del *ut pictura poesis*: la dignidad del Miguel Ángel pintor y escultor se construye por analogía con la del poeta. En ambos casos se tematiza, además, el temperamento melancólico como signatura del genio artístico.

Volviendo a la dimensión enunciativa, el carácter polémico y celebratorio del texto de Condivi se despliega a través de una trama fuertemente argumentativa, orientada a eximir al artista de los vicios que le habían imputado otros escritores. También pretendía desmarcarlo de las pretendidas urgencias económicas por las que pasaba su familia, sugeridas en la vida vasariana.

A su tiempo, Vasari se vería influido en la reedición de las *Vite* de 1568 por el texto de Condivi. La marca más fuerte de esta influencia radica en la edición de la *Vita del gran Michelagnolo* como texto autónomo. En efecto, siguiendo el modelo de Condivi, Vasari decidió publicar la biografía del artista de forma separada, desmembrada del resto de las *Vite*. De este modo, el mismo Vasari daba inicio a una práctica que se multiplicaría en la posterior historia editorial de su texto: publicarlo parcialmente, extrayendo una de las biografías y presentándola como libro independiente.

Las especiales condiciones en la que se reeditaron las *Vite* permitieron una renovación del aparato argumentativo en la biografía del Michelagnolo. El *divino* había muerto en 1563; en esta coyuntura, Vasari podía presentar en su texto pruebas documentales que el artista no hubiera consentido y que acreditaban su discurso frente al intento de Condivi por desautorizarlo.

También del círculo de Miguel Ángel, procede la obra del pintor y tratadista portugués Francisco de Holanda (1517-1584). Fue después de un viaje a Roma que Holanda se convirtió en un ferviente admirador de Miguel Ángel. En 1545 regresó a Portugal, donde con sus experiencias alcanzó importantes honores e incluso llegó a ser nombrado el *Miguel Ángel* portugués. En

su obra *Diálogos de Roma* departen Miguel Ángel, la poeta Vittoria Colonna y el mismo autor. Estos diálogos pueden inscribirse en el género dialogístico que comentaremos más adelante, del que participa el *Diálogo de la pintura* de Lodovico Dolce. Pero, a diferencia de este último texto, los interlocutores puestos en escena son menos la personificación de conceptos abstractos que la dramatización de personas reales.

El objetivo programático que orientaba los *Diálogos* de Francisco de Holanda era el mismo que habían tenido muchos otros tratados sobre el arte pictórico aparecidos en Italia desde el Quattrocento: defender la dignidad de la pintura. En este caso se argumentaba, además, acerca de su utilidad para el Estado portugués (Sousa, 1978)¹⁰.

Lodovico Dolce, entre el elogio y la *altercatio*

En 1557 aparece en Florencia un pequeño libro titulado *Dialogo de la pintura, titulado el Aretino*, de Lodovico Dolce. La obra es significativa por el hecho de que el autor no era artista, sino historiador, poeta, gramático y traductor de obras antiguas. Dolce desarrolló además una extensa labor en la vida editorial de la Venecia de mediados del siglo XVI, en la que actuó como polígrafo y dio a las prensas textos de Ariosto y de Boccaccio. De hecho, la breve extensión del *Diálogo* y su fácil lectura nos habla de un cierto tipo de producto que era promovido por la práctica editorial veneciana del Cinquecento por su llegada a un público lector cada vez más extenso (Arroyo Esteban, 2010).

Si bien el *Diálogo de la pintura* no se inscribe en el género de la biografía, su mención es interesante en el contexto de este capítulo porque informa sobre la temprana circulación de la obra de Vasari, a la que Dolce está respondiendo. El texto está redactado en forma de diálogo, siguiendo una práctica cuyos modelos fueron acaso las obras de Cicerón que el mismo Dolce había traducido y que contaba con antecedentes en la teoría veneciana de la pintura¹¹. En el diálogo conversan un pintor de Florencia, Pietro Fabrini, y un escritor de Venecia, Giovan Francesco Aretino. En la discusión se plantea una disputa por la supremacía entre Miguel Ángel, Rafael y Tiziano, en la que naturalmente, el pintor Fabrini, representante de Toscana, se pone del lado de Miguel Ángel, mientras que Aretino señala los méritos de éste, pero compara sus trabajos con los mejores de Rafael para elogiar finalmente a Venecia en la persona de Tiziano, como la síntesis superadora.

El opúsculo de Dolce es importante por dos motivos. Por un lado, por la eficacia argumentativa en la comparación. El autor recupera la técnica argumentativa de la *altercatio*, que ya estaba presente en la *Retórica* de Aristóteles y que consiste en la confrontación entre la posición de dos interlocutores a través de la escenificación de un diálogo ficticio. Por otro lado, la confron-

¹⁰ Los diálogos romanos habían sido escritos por Francisco de Holanda como resultado de un viaje realizado como representante del rey Juan III de Portugal.

¹¹ En el ya mencionado *Dialogo di pittura* de Paolo Pino, de 1548, encontramos muchos de los tópicos que serán tratados en el diálogo de Dolce. En ambos libros se reconocen tres momentos en el proceso creativo de la pintura: invención, colorido y dibujo.

tación se apoya en una jerarquía de conceptos subyacente que permiten el despliegue comparativo. Este rasgo reviste cierta novedad, si consideramos que en Vasari no existía un esquema conceptual apriorístico. Las referencias al significado del color, típicas de la concepción veneciana, son opuestas al concepto vasariano de *disegno* y anticipan la programática de obras como el *Diálogo sobre el color* de Roger de Piles (1635-1709) publicado en 1673. En este último texto, los venecianos son destacados frente a Rafael, y Rubens frente a Tiziano. Según Gotz Pochat (2008), esta jerarquización marca el inicio de la disputa entre rubenistas y poussinistas y la disyuntiva en la teoría del arte entre el *colorito* o el *disegno* como elemento prevaleciente en la estimación de la pintura.

Desde el punto de vista enunciativo debe mencionarse el problema que presentaba el hecho de que Dolce no fuera pintor, sino literato. Para autorizar su propia palabra debió recurrir al tópico del *ut pictura poesis*¹². Como vimos, se trataba de un lugar común socorrido en toda la tratadística del Renacimiento. En este caso, la postulación de la hermandad entre las artes servía para asentar una posición desde la cual un poeta se constituía en comentarista legítimo de las artes figurativas.

También forman parte de la construcción del lugar enunciativo en este texto la polémica con los tratadistas florentinos: con respecto a los textos de Alberti, Dolce sostenía que eran menos libros de pintura que de matemáticas. Finalmente, en lo que concierne a Vasari, debemos decir que parte del programa de Dolce consistía en proponer un héroe alternativo al que había fijado este último. El lugar del divino Miguel Ángel pasa a ser ocupado por Tiziano.

La noción de *placer*, esgrimida en varias partes del texto, condensa la distancia que Dolce tomaba tanto de Alberti como de Vasari. De Alberti, porque ponía en primer plano el disfrute derivado del resultado visual, a diferencia de la preocupación albertiana por las técnicas productivas, que interesaban únicamente al artista. La noción de placer lo alejaba igualmente de Vasari, al enfatizar la dimensión sensual del *colorito* frente al rol intelectual y constructivo que desempeñaba el *disegno*.

Karel van Mander (1548-1606)

Vasari también tuvo consecuencias en el norte de Europa. Karel van Mander publicó su *Libro de la pintura* (*Het Schilder-boeck* en el idioma original) en la ciudad holandesa de Haarlem en 1606. Este libro polemiza directamente con Vasari respecto a la vida de los artistas de los Países Bajos y de Alemania. Van Mander incluyó en su obra a sus contemporáneos, muchos de ellos -más de la mitad- eran amigos o al menos los conocía personalmente. La estructura del libro consta, como en el de Vasari, de una sucesión de biografías contadas de una manera más o menos anecdótica.

¹² Dolce mantenía una relación particular con el tópico horaciano, en tanto que fue autor de la primera traducción editada del arte poética.

El *Schilder-boeck* tiene seis partes que pueden ser agrupadas en tres secciones: un poema didáctico, el compendio biográfico y una sección iconológica. Esta coexistencia de géneros heterogéneos acusa la influencia de diversos modelos genéricos. El investigador Hessel Miedema (1993-1994) menciona las *Geórgicas* de Virgilio y la *Epístola a los Pisones* de Horacio en relación con el poema didáctico inicial mientras que la sección final admite una comparación con la *Iconología* de Cesare Ripa. La sección central, propiamente biográfica, es la que puede ser conectada directamente con las *Vite* vasarianas.

El libro de Van Mander se proponía ante todo como un manual del arte pictórico. En este sentido, puede vincularse con libros prácticos como *El libro del arte* de Cennino Cennini, aunque la figura de artista presupuesta aquí ya es claramente diversa. Si la parte teórica se alejaba de esta tradición medieval y se acercaba a la teoría contemporánea del arte en Italia, incluyendo conceptos como los de *colorito* y *disegno*, el libro de van Mander no puede considerarse de todos modos como un tratado o un libro de teoría. El contenido temático que ocupa la mayor parte de la obra está dado por una colección de *topoi* sobre el arte y los artistas, deudores de la larga tradición anecdótica que se remontaba hasta Plinio el viejo.

Bellori: la biografía y el canon clasicista

Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) ocupó bajo el papa Clemente X el puesto de anticuario en Roma. También fue bibliotecario de la reina Cristina. Schlosser lo considera el historiógrafo del arte más importante del siglo. En su obra *Vidas de pintores, escultores y arquitectos modernos* (Roma, 1672) Bellori no menciona, como Vasari, a todos los artistas de un periodo extenso, sino que hace una selección de 1600 en adelante. En ese recorte encuentra aplicación una trama de conceptos clasicistas como los de *espressione*, *grazia* e *invenzione*.

La selección hecha por Bellori es significativa como operación orientada a la conformación de un canon. Mientras que en Vasari había primado un criterio de exhaustividad, en Bellori encontramos un recorte antológico hecho sobre la base de una selección de quienes ilustraban mejor su programa estético. Los elegidos son Annibale y Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Michelangelo Merigi da Caravaggio, Peter Paul Rubens, Anton van Dyck, el escultor François Duquesnoy -incluido con el nombre de Francesco Fiammingo (flamenco), con el que se lo conocía en Roma-, Domenico Zampieri, Alessandro Algardi y Nicolás Poussin. Lo que sorprende es que entre los escultores y arquitectos son excluidos los nombres de Bernini y Borromini. Es evidente que Bellori encontraba la obra de estos artistas demasiado irregular para los parámetros del gusto clasicista.

En la introducción de sus *Vidas*, Bellori retoma un discurso que había pronunciado en 1664 en la Academia di San Luca con el título “La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, seleccionada entre las bellezas naturales superior a la naturaleza”. El documento es un testimonio de la concepción clasicista del arte. El discurso no se distingue por sus nuevas ideas, pero constituye un compendio de aquellas que desde el Renacimiento habían engendrado la temáti-

ca de la imitación de la naturaleza y la idea de lo bello. Bellori empieza exponiendo una visión cósmica, donde los arquetipos o ideas puras de las cosas y de los objetos del pensamiento se reflejan en la belleza de los planetas y en el orden del universo. El hombre y el mundo visible y terrenal constituyen solamente el destello de la realidad cósmica. Como los teóricos del Renacimiento, Bellori ve en el artista un segundo dios cuya misión consiste en expresar a través de figuras terrenas las formas originales, bellas y puras.

La exposición de Bellori concluye con una sucinta vista panorámica de la evolución del arte desde Giotto hasta fines del siglo XVI. A la primera culminación, cuyo hito fue Rafael, siguió un periodo de decadencia en el que los pintores habían dejado de mirar el modelo de los maestros antiguos y modernos para caer en la imitación acrítica de la naturaleza o en la arbitrariedad instintiva. En esta época crítica de la evolución artística surgió Annibale Carracci, quien preservó el arte de la decadencia definitiva. La síntesis que ofrece Bellori de la concepción clasicista que había ido cristalizando a lo largo de los últimos cien años adquiere un valor paradigmático, y no en último lugar para las academias, tradición comenzada por Vasari, cuya influencia en la vida artística ganaba una posición cada vez más definitoria.

En Francia, Charles Le Brun (1619-1690) y André Félibien (1619-1695) siguieron las huellas de Bellori y anunciaron el *grand gout* (el buen gusto) y el *beau idéal* (el bello ideal), la fidelidad de la arquitectura a las reglas y la primacía del dibujo en la pintura. Félibien fue un importante continuador de la tradición biográfica en las artes. Su principal obra, hecha al calor de la academia francesa y del cartesianismo, fueron los *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, aparecida en cinco tomos entre 1666 y 1688.

Antonio Palomino (1655-1726)

Otro biógrafo importante fue el español Antonio Palomino, cuya obra *El Museo Pictórico y escala óptica* apareció entre 1715 y 1724. Palomino ya no agrupó a los artistas según criterios biográficos, sino, como había hecho antes que él Felibien, según la temática de sus cuadros: batallas, naturalezas muertas, retratos, etcétera. Es decir, no hizo meramente una enumeración de los nombres sino también una clasificación de los géneros. Dentro de ese sistema de géneros, Palomino establece una jerarquía. Siguiendo la tradición iniciada por Alberti, según la cual el verdadero pintor es el que pinta las historias que le sugieren los textos profanos, Palomino preconiza el uso de fuentes literarias que permiten el tendido de un puente entre las artes hermanas de la imagen y la palabra (Morán Turina, 2008). Una vez más, asistimos al tópico del *ut pictura poesis*, movilizado en este caso para justificar el lugar de la pintura como arte liberal y para apoyar, además, un sistema de géneros. La obra de Palomino se sitúa en la época de la Ilustración y recoge, no obstante, la herencia de la tradición vasariana.

El objetivo principal de Palomino consiste en desmarcar a las artes del diseño respecto de las artes mecánicas. Para ello afirma que el ejercicio de la pintura requiere de una elevada especulación intelectual. La ideación es un problema arduo que demanda inteligencia y erudi-

ción, un conocimiento profundo del arte, haciendo aconsejable que el pintor fuera, cuando menos, un hombre de medianas letras. En su trabajo, resulta forzoso el recurso a los libros en busca o en apoyo de su inspiración.

“Así, la Pintura con mayúsculas, sigue siendo la pintura de Historia, y esta requiere necesariamente una sólida preparación intelectual del pintor, cuyo primer trabajo antes de abordar un tema es leer lo que se ha escrito de esa historia.” (Morán Turina, 2008, p. 10). Por eso, afirma Palomino, “los pintores eruditos, especialmente inventores¹³, tienen pieza separada que llaman el estudio, donde están los libros, papeles y modelos; y donde se retiran a especular e inventar lo que se les ofrece” (Palomino citado en Morán Turina, 2008, p. 10). Al insistir en el libro y la biblioteca como instrumentos de trabajo del pintor, Palomino procura ubicarlo en la cofradía que integran el erudito y el literato.

Las vidas y las escuelas: Baldinucci, D’Argenville y de Piles

El ya mencionado Roger de Piles fue uno de los primeros en agrupar sistemáticamente las biografías de los artistas a través de su incardinación en escuelas. De esa manera, empezaron a instalarse como categorías del análisis las nociones de *estilo* y *escuela nacional*. En algunos casos, las escuelas nacionales eran divididas a su vez en sub-escuelas regionales. Es el caso de la obra de D’Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres* (Resumen de la vida de los más famosos pintores) aparecida en París en 1745. D’Argenville tomó de Roger de Piles la noción de *gusto nacional* que el teórico proponía junto con otros dos tipos de gusto, el natural (formado por el estudio de la naturaleza) y el artificial (que dependía del estudio de los grandes maestros). La noción de escuela nacional fungió de estructura para ordenar las biografías que, por lo demás, seguían respetando el tradicional modelo vasariano (Vermeulen, 2010). Sin embargo, su introducción tendría consecuencias importantes en la práctica de los anticuarios que, ante la imposibilidad de individualizar a los artífices, encontraban en la asignación de obras a una escuela nacional un subterfugio válido para clasificar las antigüedades. De este modo, el conde de Caylus y Pierre-Jean Mariette, en sus respectivos tratados, distinguieron entre el arte de Egipto, Etruria, Grecia y Roma. Pocos años más tarde, la noción de *estilo nacional* estructuraría la primera parte de la *Historia del arte* de Winckelmann y contribuiría con el propósito de hacer una historia del arte que vaya más allá de la biografía.

El dibujante y escritor Filippo Baldinucci (1624-1697) trabajó en la catalogación de la colección de dibujos de Leopoldo de Medici. Algunos de los dibujos que integraban esa colección habían formado parte originalmente del *Libro de’ Disegni* que Giorgio Vasari había conformado

¹³ Así como las categorías retóricas de *dispositio* y de *elocutio* cimentaron las de *diseño* y *colorito* en la teoría renacentista de la pintura (Panofsky, 1980), la idea de *inventores* y de *invención* en Palomino remite a la categoría vasariana de *invenzione*, apoyada a su vez en el concepto retórico de *inventio*. Con estos últimos términos se alude al procedimiento por el cual el pintor descubre el tema de su pintura. Recordemos que en la tradición retórica *invenire* no significa solamente *inventar* sino también *encontrar* en los lugares comunes de una memoria cultural, la materia temática que será elaborada por el discurso (en este caso pictórico). De allí que *inventar* aparezca ligado en el citado pasaje de Palomino a la búsqueda de fuentes en una biblioteca.

para escribir sus *Vite* (Vermeulen, 2010). El reordenamiento de estos papeles llevado a cabo por Baldinucci tuvo su prolongación en la confección de árboles genealógicos y en la elaboración de un índice cronológico de artistas. El itinerario que partía de un acervo de dibujos para confeccionar una historia biográfica del arte en la cual la operación filiativa tenía un lugar central culminó con la publicación del libro titulado *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, en 1681. En este diccionario biográfico, Baldinucci desarrollaba una suerte de árbol genealógico de los artistas, basado en la noción de *influenza* artística, que descendía desde Cimabue hasta sus propios contemporáneos. El esquema arborescente trazado por Baldinucci se estructuraba por medio de relaciones de maestro-discípulo. Las mismas eran remontadas hasta un tronco de ancestros comunes representado por la dupla de Cimabue y Giotto.

Los trabajos de D'Argenville y de Baldinucci anticipan el nuevo terreno que la tradición biográfica gana en el siglo XVIII, con el desarrollo del *connoisseurship* o conocimiento experto de las obras: un conjunto de técnicas abocado a detectar la firma de un artista y a la correcta atribución de sus obras. De este modo, el método biográfico seguiría teniendo proyecciones en los siglos XVIII y XIX en las prácticas de la historiografía del arte moderna con pretensiones científicas, más allá de las declaraciones en contra de aquello que llamará, peyorativamente, *historia de los artistas*.

Referencias

- Alpers, S. (1960). Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 23(3/4), 190-215.
- Antal, F. (1987). *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Alianza.
- Arroyo Esteban, S. (2010). 'A I Lettori'. En L. Dolce, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte* (11-73). Madrid: Akal.
- Barasch, M. (1994). *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Forma.
- Cennini, C. (2008). *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- Condivi, A. (2007). *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Madrid: Akal.
- García López, D. (2007). Miguel Ángel, entre mito y biografía. En Ascanio Condivi, *Vida de Miguel Ángel Buonarroti* (5-32). Madrid: Akal.
- Guglielmi, N. (1984). *Crónicas florentinas: Villani*. Buenos Aires. CEAL.
- Haskell, F. (1995). *History and its Images*. New Haven: Yale.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal.
- Medema, H. (1993-1994). Karel van Mander: Did he write Art Literature? *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 22(1/2), 58-64.
- Montijano García, J.M. (2002). *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*. Málaga: Universidad de Málaga / Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.
- Morán Turina, M. (2008). Introducción. En A. Palomino, *Vida de Don Diego Velázquez de Silva* (7-17). Madrid: Akal.

- Panofsky, E. (1980). 'Renacimiento': ¿Autodefinición o autoengaño? En su *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (31-81). Madrid: Alianza.
- Pochat, G. (2008). *Historia de la Estética y la teoría del arte: de la Antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Schlosser, J. (1976). *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid. Cátedra.
- Sousa, R. (1978). The View of the Artist in Francisco de Holanda's Dialogues: a Clash of Feudal Models. *Luso-brasilian*, (15), 43-58.
- Vasari, G. (1568). *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori*, tomo 3. Florencia: Giunti. Recuperado de <https://archive.org/details/levitedepiveccel03vasa>
- Vasari, G. (1945). *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Vermeulen, I.R. (2010). *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Yvars, J. (2004). La formación de la historiografía. En V. Bozal (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (134-139). Madrid: Machado Libros.

CAPÍTULO 2

En el nombre de Winckelmann: inscripciones de una figura fundacional

Juan Cruz Pedroni

Este capítulo indaga en la figuración de Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) como fundador de la historia del arte en tanto que disciplina científica, a partir de algunos momentos en la recepción de sus textos. En una primera parte, el trabajo recorre el proceso a través del cual se construyó su figura de autor en la cultura letrada de Francia y Alemania durante el siglo XIX. En la segunda sección del escrito, analizamos la posterior diseminación de esta imagen observando algunas de sus apropiaciones en Argentina, durante la primera mitad del siglo XX.

El nombre de Winckelmann es conocido mayormente por el libro *Geschichte der Kunst des Alterthums (Historia del arte en la Antigüedad)* publicado en 1764 en la localidad sajona de Dresde. La transformación de las relaciones entre arte e historicidad que tiene lugar en este texto servirá de fundamento a la *Historia del Arte*¹⁴, una nueva tradición intelectual que se formalizará en el transcurso del siglo XIX. Allí, Winckelmann inicia una clasificación cronológica de la escultura griega que, en sus aspectos generales, todavía prevalece. Sin embargo, a pesar de su tenacidad, no es la línea del tiempo sino el andamiaje que la hizo posible el aporte que tendrá las consecuencias más importantes. Para llevar a cabo esa cronología, Winckelmann acomete una operación conceptual significativa: reconoce que el arte antiguo tiene su propia *historia*; algo que, por entonces, no se daba por sentado. No se trata solamente de que las etapas de la Antigüedad no fuesen todavía discriminadas entre sí; era la unidad misma del Arte la que no era representada, tal como sucede ahora, como un dato evidente por sí mismo. Si se reconocía la existencia de las múltiples artes -como la estatuaria, el dibujo o la talla de gemas- no sucedía lo mismo con el *Arte* enunciado en singular. El *Arte* no existía como espacio conceptual capaz de subsumir a la dispersión fáctica de las artes y, por esa razón, no podía constituirse en el objeto plausible de una *Historia*. A partir de la empresa de Winckelmann, las dos nociones aparecerán imbricadas dentro de la Estética en una relación de recíproca pertenencia. La Historia, hipostasiada por el idealismo alemán, se convertirá en la sede legítima de un Arte que había sido elevado al rango divino¹⁵.

¹⁴ Para un análisis más detallado sobre la construcción historiográfica de Winckelmann remito al lector al texto de Alex Potts (1982) y a la introducción de Salvador Más (2007).

¹⁵ La reconfiguración de la relación entre Arte e Historia en la *Geschichte der Kunst* es analizada en el capítulo inicial de *Aisthesis* de Jacques Rancière (2013)

La construcción histórica de Winckelmann separa su objeto tanto de la tradición biográfica como de la práctica anticuaria. Por un lado, el arte de las distintas épocas es pensado de manera independiente con relación a las vidas de los artistas y su producción es atribuida a un organismo trascendente que se desarrolla en el tiempo. No son los individuos sino los pueblos los que aparecen como verdaderos sujetos colectivos en esta *Historia de la Antigüedad*¹⁶. Para llevar a cabo este desplazamiento Winckelmann debe reconfigurar un segundo campo: los objetos que hasta entonces eran asignados al trabajo de los anticuarios se reinscriben dentro de la *analogía y la sucesión*, los principios epistemológicos sobre los que estará organizado su relato¹⁷. A aquellos artefactos que solamente eran catalogados, el historiador los utiliza ahora como una evidencia visual que debe cruzarse, para ser comprendida, con la información que aportan las fuentes escritas.

La obra de Winckelmann parece trazar en sí misma las coordenadas de su ruptura. Sin embargo, un texto y sus condiciones de producción no alcanzan para explicar el estatuto de su autor. El carácter de fundador que se le acuerda es un efecto de los modos en los que fue leído. Esta afirmación equivale a decir que su lugar de preeminencia no es únicamente el producto de una escritura y de lo que con ella cambia, sino que responde también a una historia contingente de las lecturas que se hicieron, tiempo después, sobre su obra. El perfil de Winckelmann fundador, aunque promovido por él mismo a lo largo de sus escritos, se completa como resultado de una construcción posterior. La historia de su figura es en gran medida independiente de las transformaciones metodológicas que introdujo. A esa formación imaginaria, a la que la investigadora Elisabeth Décultot otorgó el nombre de *mito winckelmanniano* (2000), dedicamos el presente capítulo.

Si Winckelmann escribió a mediados del siglo XVIII, fue a lo largo del siglo XIX que tuvo lugar el proceso de su figuración como *padre fundador* de la historia del arte y de la arqueología clásica; dos disciplinas que se encontraban, en ese momento, en proceso de consolidación. Tanto dentro como fuera de las culturas disciplinares, un entramado de publicaciones, actos y monumentos realizados *a la memoria de Winckelmann* se constituyó como soporte eficaz para marcar una precedencia en los relatos de origen. En el caso particular de la historia del arte, institucionalizada a lo largo del siglo XIX, la figura de Winckelmann fue el centro de gravedad de un mito que lo erigió como *pater historiae artis*.

El nombre de Winckelmann fue la sede de sentidos divergentes desde fecha temprana, cuando las tramas políticas y culturales lo anudaron como el héroe de diferentes relatos. Durante la Revolución Francesa, el líder republicano Henri Gregoire propuso a la Convención subvencionar la edición de su obra argumentando que inculcaría valor a los ciudadanos. Mientras tanto, en España y Polonia, las traducciones dieciochescas de la *Historia del*

¹⁶ Ernst Gombrich (1991) habla en este sentido de un *colectivismo histórico* en el método de Winckelmann. Para Gombrich, este es uno de los rasgos que la *Estética* de Georg Hegel tomará de Winckelmann y que serán proyectados desde allí a la historia universal del arte. Los otros rasgos que analiza en la misma dirección son el *trascendentalismo estético* y el *determinismo histórico*.

¹⁷ Georges Didi-Huberman (2013) ubica la *Historia del Arte* de Winckelmann en el horizonte de lo que Michel Foucault denomina la *episteme moderna*, en la cual el espacio del saber empírico se articula por los principios de *analogía y sucesión*.

Arte debieron permanecer inéditas: en un contexto signado por la censura bibliográfica, el autor aparecía como portavoz de las ideas perniciosas del liberalismo (Martínez Pérez, 2014). Así y todo, la Europa antiliberal no estuvo al margen de la recepción celebratoria; en 1822, la erección de un monumento a Winckelmann en Trieste contó con el aporte de los soberanos de la Santa Alianza (Pommier, 2003). Si en los sesenta años que siguieron a su muerte, las apropiaciones de Winckelmann estuvieron atravesadas por los programas nacionalistas, a lo largo del XIX fue agregado en cambio a un elenco universal de *uomini illustri* por la radicalidad de su empresa científica. Como veremos, los años de formalización universitaria fueron pródigos en homenajes.

Una vez canonizado, los motivos por el que había sido incorporado al panteón de los ilustres dejaron de tener una presencia decisiva. El nombre de Winckelmann se volvió el soporte para nuevas inscripciones de sentido. Durante la primera mitad del siglo XX, la recepción de Winckelmann en Argentina, ejemplo sobre el cual nos detendremos, evocó su preeminencia pero no conservó su vinculación a la disciplina histórico-artística que en el caso argentino se profesionalizaría recién en la década de 1960. La inexistencia de un marco de referencia contribuyó a su lectura en claves diferentes.

En una línea que parte del trabajo de Michel Foucault acerca de la función-autor –un texto que respondía, a su vez, a la declaración de Roland Barthes sobre su defunción– Roger Chartier (2000) extiende a los dispositivos jurídicos y editoriales el estudio de procedimientos que producen efectos de autoría. En sintonía con este nuevo aporte al debate teórico-metodológico y en relación con la construcción autoral de Winckelmann, Décultot identifica algunos hitos en el proceso por el cual fue investido con una poderosa carga mítica para oponerlos a la evidencia que ofrece su biblioteca manuscrita. La investigadora aborda momentos clave en la recepción de Winckelmann por parte de Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schlegel, Johann Gottfried Herder y Carl Justi y de su construcción como autor fundador. En línea con el pensamiento de Chartier, Décultot sostiene que los dispositivos editoriales ocuparon un lugar central en la fijación del estatuto de Winckelmann como autor clásico. En la misma dirección, este trabajo considera en paralelo a los aspectos de circulación discursiva un análisis de las transformaciones en la cultura escrita. Las percepciones ambivalentes del mismo Winckelmann, para el que las bibliotecas representaban tanto un foco de atracción irresistible como el lugar en que se propagaban los errores, sugieren el interés heurístico de esta perspectiva. Algunos indicadores de nuestro acercamiento serán el estudio de la circulación bibliográfica, el análisis de variación textual entre ediciones y los modos de apropiación de los objetos escritos.

Nuestro trabajo pretende trazar un mapa de las apropiaciones de Winckelmann en Europa, especialmente en el ámbito de la cultura disciplinar, para analizar, posteriormente, otras inscripciones de su figura en la cultura argentina de principios de siglo XX. El recorrido por la producción escrita intenta ser un aporte a través de la sistematización de fuentes, la identificación de regularidades y la conceptualización de prácticas discursivas. La hipótesis de Décultot sobre un *mito winckelmanniano* será retomada en el análisis de cada una de estas series.

Homenajes, ritos, representaciones

Comienzos de una memoria escrita

En 1805 y por voluntad de Johann Wolfgang von Goethe se publica la colectánea *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Winckelmann y su siglo). El libro incluye un epistolario del historiador, propiedad de la condesa Ana Amalia von Sachsen-Weimar, junto con una serie de semblanzas biográficas escritas por el mismo Goethe, el pintor Heinrich Meyer y el helenista Friedrich Wolf. En este *homenaje*, el poeta le consagra al historiador de Stendal una biografía que sería republicada en numerosas oportunidades y ensalzada, a su turno, como una “excepcional obra maestra” del género biográfico (Winckelmann, 1955, p. 41). Si bien no fue el primer trabajo de carácter panegírico sobre Winckelmann – el arqueólogo Christian Heyne había publicado, en 1781, un *Lobschrift auf Winckelmann*– el texto marca un punto de inflexión en la historia de sus lecturas. Como señala Elisabeth Décultot, la obra fue editada con un tono reivindicatorio como respuesta a la recepción crítica que el escritor había sufrido en Francia. Tras la publicación de la *Historia del Arte*, traducida al poco tiempo al francés¹⁸, anticuarios y filólogos de aquel país publicaron sucesivos *catalogues* consagrados a enumerar los errores cometidos por Winckelmann. El esfuerzo de rehabilitación llevado a cabo por Goethe puede ser medido también por una segunda iniciativa: la edición de las *Winckelmann Werke*. En el primer tomo de estas obras completas quedan enlazados los nombres de ambos autores. El texto comienza con una invocación al inspirador de esta edición que, en opinión de Décultot significó “al mismo tiempo que un monumento a la memoria de Winckelmann, una celebración de la gloria de Goethe” (2005, p. 5. La traducción es nuestra).

De acuerdo con la investigadora, la primera edición de las obras completas de Winckelmann constituyó su construcción editorial como un clásico: sus textos fueron tratados de la misma manera en la que la filología alemana de la época consideraba que debían serlo los textos de autores antiguos. Los procedimientos editoriales a través de los fue producido como un autor clásico pueden ser resumidos en tres. En primer lugar, la adición de un copioso aparato crítico compuesto por notas y comentarios introductorios; en segundo, la edición en formato *in-octavo*, que permitía escolarizar el texto en la medida en que lo volvía manipulable en las clases al tiempo que lo alejaba de los *in-cuarto*, preferido por los anticuarios; por último, la fijación de un corpus winckelmanniano canónico, que suponía la exclusión lisa y llana de algunos títulos y la supresión parcial de otros. Esta última operación se sumaba a la fijación de un centro de gravedad, la localización de un *texto clave* al que se le asignaba el estatuto de testamento conceptual. Este lugar fue otorgado al tratado preliminar del *Monumenti Antichi Inediti* que, a pesar de su brevedad, no se incluyó íntegramente.

¹⁸ La primera edición en francés se publicó en París en 1766 con el título *Histoire de l'art chez les anciens*.

Pater historiae artis

Como lo destacan las biografías, los agasajos a Winckelmann fueron también el umbral de su muerte. El episodio de su apuñalamiento por no resistirse a exhibir el medallero con el cual lo había condecorado la emperatriz de Austria pertenece al núcleo más duro de la tradición biográfica sobre el personaje. Este núcleo narrativo condensa una relación entre la afectividad de los objetos, la muerte y el reconocimiento social. En el ámbito académico resulta central el *Panegírico* escrito por Heyne que significó, sino su incorporación al canon universitario, la inauguración de una tradición encomiástica dentro de la Universidad. El texto comienza solicitando una reflexión a su auditorio: “Pensemos en el estado en el que estaban los estudios de las antigüedades antes de Winckelmann y hasta dónde los dejó” (Heyne, 1778. La traducción es nuestra). En 1796, Quatremère de Quincy escribe la obra conocida en castellano como *Cartas a Miranda*, en la que reconoce que Winckelmann ha fundado una ciencia que hasta ese momento no existía (1796, p. 24). En 1810, Seroux d’Agincourt escribe su *Histoire de l’art par les monumens* presentándose explícitamente como un continuador del proyecto de Winckelmann en otros territorios; a diferencia de éste último, decía d’Agincourt, a él le había tocado en suerte un período –la Edad Media– signado por la barbarie (Pommier, 1994). En los cursos que impartió en Berlín, Friedrich Schlegel reconoció a Winckelmann como el fundador de la historia del arte científica. La tradición seguiría en aquella ciudad: el historiador del arte Carl Justi, sucesor de Hermann Grimm en la cátedra berlinesa, detentó el cargo de Profesor Extraordinario desde 1866. Fue el mismo año en el que publicó el monumental *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, editado en tres tomos. Este libro sobre Winckelmann y sus contemporáneos, representó un verdadero hito en la producción de su figura como padre del nuevo campo de estudios, con el efecto especialmente eficaz de hacer una genealogía de la historia del arte que la reclamaba como disciplina alemana (Décultot, 2000, p. 2). Se sabe que Cicerón llamó a Heródoto *pater historiae*, iniciando la tradición de un lugar común en el relato que hace la historiografía sobre sus propios orígenes (Dussen, 2016). Un texto de Gombrich, titulado “Padre de la historia del arte” nos sugiere pensar una silenciosa -y tenaz- continuidad de este *topo* en la historiografía del arte. En este último texto, el historiador señala que “por lo general se otorga a Winckelmann el papel de padre de la historia del arte” (1993, p. 53)¹⁹. El consenso marcado en la expresión “por lo general” es impensable sin la producción discursiva sobre Winckelmann que proliferó a lo largo del siglo XIX. La construcción mitológica de la paternidad de Winckelmann es indisoluble de la masa de textos celebratorios en los que, por analogía, decimos que se le ha otorgado el lugar de *pater historiae artis*.

¹⁹ Gombrich afirmará que, en realidad, es a G. Hegel a quien debe concederse el lugar. Nos interesa menos esta disquisición que aquello que el autor reconoce como opinión generalizada.

Estudios sobre la iconografía winckelmanniana

Entre las prácticas editoriales que modelaron el perfil de Winckelmann como un héroe fundador, es preciso mencionar los proyectos que se propusieron inventariar todas las imágenes del autor que habían sido producidas hasta entonces por pintores, escultores y grabadores. En efecto, desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, los retratos del escritor se multiplicaron en esculturas, medallas y pinturas. A la par de esta diseminación, los estudiosos se consagraron ya desde la segunda década del siglo XIX a conjurar la dispersión de las representaciones con el espacio abstracto de un catálogo. Se intentó establecer, de ese modo, el corpus de una *iconografía winckelmanniana*.

En 1823 se publica un estudio sobre el cenotafio de Winckelmann en Trieste. Un apartado del libro está dedicado a la iconografía sobre el autor, ordenada en tres clases: personal, monumental y epigráfica. En el rubro “personal”, la lista comienza con el retrato en perfil que graba su “falso amigo” Casanova²⁰ y que decide no reproducir “por no tener otro mérito que ser el primero” (Rossetti, 1823. Traducción propia). Después de mencionar el retrato hecho por Angelica Kauffmann, Rossetti hace una lista de todos los grabados que ya para 1823 se habían hecho a partir de esta pintura. Lo mismo hace con los retratos de Hayd, de Anton von Maron y de Anton Raphael Mengs. El apartado subsiguiente está dedicado a la iconografía monumental. Es llamativo comprobar cómo esta clase no incluye solamente a los monumentos efectivamente construidos, sino que describe también los monumentos ficticios, aquellos que fueron concebidos al solo efecto de ser grabados en un libro. La lista de estos monumentos “imaginarios” comienza con el grabado que aparece en el frontispicio de la *Histoire de l'art chez les anciens*, traducción de la *Geschichte* hecha por Michel Huber. La imagen representa un sepulcro con el nombre de Winckelmann, sobre el que una mujer se recuesta, con el rostro cabizbajo y medallas colgando en una de sus manos. Rossetti llama “temporales” a los monumentos que, como este, existen solamente en el papel, mientras que denomina “perennes” a aquellos que están hechos con piedra. Entre estos últimos, registra tres: los de Stendal y Trieste y un busto de 1805.

“Los retratos de Winckelmann” (“Die Bildnisse Winckelmann's”) son el tema de la segunda parte del capítulo sobre Winckelmann publicado en los *Biographische Aufsätze* de Otto Jahn, un subcapítulo que ampliaba el texto publicado originalmente en ocasión de una ceremonia conmemorativa que comentaremos en el apartado siguiente. En el texto se describen los tres retratos de Winckelmann con mayor circulación, realizados por Maron, Kauffmann y Mengs.

Por fin, en 1918, Hermann Thiersch publica un estudio titulado *Winckelmann y sus retratos* (*Winckelmann und seine Bildnisse*) en el que reproduce las tres efigies más famosas, además de exponer una pesquisa sobre las colecciones en las que se encuentran. Sobre el contexto en el que se produjo este texto, ahondaremos en el apartado que sigue.

²⁰ Giovanni Casanova ilustró el libro *Monumenti Antichi Inediti*. El epíteto de “falso amigo” que le da Rossetti se debe al engaño que sufrió Winckelmann por parte de Casanova, quien hizo pasar por antiguas una serie de falsificaciones modernas de dibujos. Tomándolas por ciertas, nuestro autor incluyó las falsificaciones en su *Historia del arte* y descubrió el embuste solo después de su publicación.

Discursos en el día de Winckelmann (*Reden zum Winckelmann-Tage*)

En 1866 se publican los *Biographische Aufsätze* de Otto Jahn, biógrafo e historiador del arte y de la música que el *Dictionary of Art Historians* (s.f.) registra como el iniciador de los estudios científicos sobre cerámica antigua. Se trata de una colección de ensayos heterogéneos que quedan asociados al proyecto disciplinar de una Historia del Arte por el paratexto del libro en el que fueron reunidos. La página inicial los dedica a Anton Springer, autor de un manual de historia del arte que gozaba de gran popularidad y fundador de las cátedras de Leipzig y Bonn²¹. El primer capítulo, una semblanza biográfica de Winckelmann, comienza con un vocativo: “estimadísima asamblea” (Hochgeehrte Versammlung).

A lo largo del siglo XIX, una práctica se verifica periódicamente en el ámbito de la academia alemana. Se trata de ofrecer discursos (*Reden*) de carácter celebratorio para un auditorio universitario el día 9 de diciembre, fecha del nacimiento de Winckelmann. El onomástico es referido como “Winckelmann-Tag”. En muchos casos, estas conferencias fueron publicadas posteriormente. El texto que Otto Jahn eligió para iniciar sus *Biographische Aufsätze* se inscribía en esta tradición. La conferencia había sido leída el Winckelmann-Tag de 1843, en el Akademisches Aula de la Universidad de Greifswald. Es interesante recorrer los distintos *estados textuales* de este escrito: nacido como conferencia “por el día de Winckelmann” en el entorno circunscripto de una universidad centenaria, fue publicado al año siguiente como un folleto de 30 páginas e integrado, en 1866, a una colección de biografías. El itinerario del texto continúa en otras reescrituras: en 1867, Walter Pater redactaría para el inglés *Westminster Review* una pieza biográfica en respuesta a este estudio de Otto Jahn sobre el mismo Winckelmann y, años después, en 1873, el escrito de Pater se filtraría en un libro de ensayos biográficos sobre el Renacimiento que sería uno de los libros sobre arte más leídos de la literatura anglófona (Kultermann, 1996, p. 205). Como veremos más adelante, la imagen de Winckelmann en Argentina estaría atravesada por el retrato que hizo Walter Pater en aquel libro.

Otro Winckelmann-Tag se celebra con una conferencia del arqueólogo Hermann Thiersch en la Sociedad Científica de Friburgo; el tema de la exposición, “Winckelmann y sus retratos”. Como vimos en el apartado previo, el tratamiento del tópico contaba con antecedentes. Resultan novedosas, en cambio, las características gráficas de la publicación, que incluye la reproducción de varios retratos.

La Biblioteca Nacional de la República Argentina conserva cuatro de estos *Reden* en los cuales se insiste en Winckelmann como el “fundador de nuestra ciencia” (Begründers unserer Wissenschaft) (1895). En los cuatro títulos que existen con el encabezado “Rede zum Winckelmann-Tage” los subtítulos informan de manera precisa la fecha y el año de la disertación. La celebración del evento se registra el día del aniversario del nacimiento o bien, el día consecutivo. Tanto el tono de absoluta evidencia con el que se le asigna el lugar de

²¹ Analizo la figura de Springer y la historia de este manual en el capítulo “La institucionalización de la Historia del Arte durante el siglo XIX”, en este mismo volumen.

fundador como la rigurosa repetición del evento en la fecha señalada sugieren la actualización ritual de un mito de fundación²².

Inscripciones argentinas del mito winckelmanniano

El *Winckelmann* de Antonio Barrenechea

Antonio Barrenechea fue un polígrafo que escribió sobre temas de arte y de historia para el sello Claridad y para la editorial de la revista *Nosotros*²³ así como en libros y publicaciones periódicas de la Universidad de Buenos Aires, en donde se desempeñó como titular de la cátedra de Estética entre 1922 y 1930. En 1939 publica con Claridad el libro *Winckelmann. Su vida y sus ideas. Estudios sobre la estética clásica*. La primera versión editada de este texto se debió a la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, en la que apareció como separata en 1930 con un título que remite, por su construcción disyuntiva, a los diálogos platónicos: *Winckelmann o la estética*. La obra se editó en 1931 con el mismo título por la editorial Yagues de Madrid. La colación entre el impreso de la U.B.A. y el texto que dio a las prensas Claridad no revela mayores cambios que aquellos de los encabezados, que pasan de ser números a tener fórmulas elocuentes como “El alba”, “El destino habla” o “Fiesta en el castillo”. Sin embargo, este cambio es fundamental: junto con otros dispositivos paratextuales acusan un ajuste genérico entre uno y otro estado del texto, que pasa de ser un tratado de estética a una biografía novelada²⁴.

Se trata de un escrito producido en el seno de la academia con la cual Barrenechea estaba profundamente vinculado. En su biblioteca personal, el escritor poseía una edición de 1781 de las *Lettres familières* de Winckelmann que oportunamente donó a la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A. La reinscripción disciplinar que lleva a cabo Barrenechea al adscribir a Winckelmann a la Estética es significativa. En los debates interdisciplinarios del siglo XIX la separación entre estética e historia del arte da lugar a disputas enconadas (Décultot, 2012). Justamente, el del historiador de Stendal había sido uno de los nombres movilizados con más fuerzas en estos debates por la autonomización disciplinar. En Argentina, a pesar de que habían aparecido ya textos como el *Concepto moderno de la historia del arte* de Ángel

²² Si bien no hay sellos de procedencia que esclarezcan las condiciones en las que estos impresos llegaron a la Biblioteca, algunas marcas sugieren una mediación francesa. Añadida a la portada del ejemplar del *Rede zum Winckelmanns-Tage* de 1895 que existe en la Biblioteca, una hoja rayada con una anotación manuscrita informa sobre la circulación y los usos del documento: “Milchhoefer A. | Discours pour la fête de Winckelmann | prononcé le 9 Décembre 1895. | (Archéologie)”. La portada tiene anotado con lápiz azul: “Archéologie – B. arts.”. Obsérvese cómo la traducción conserva y transforma la idea de una ceremonia o de una fiesta ya instituida, con la expresión “fête de Winckelmann”.

²³ El libro que comentaremos está dedicado a Oscar Bietti, secretario de redacción de esta revista.

²⁴ Una reseña bibliográfica de la publicación de 1930, aparecida en la revista *Nosotros*, ya caracteriza el texto como una “biografía novelesca” (Quiroga, p. 201). Los paratextos institucionales y la presentación gráfica de la publicación debilitan esta adscripción genérica que quedará en primer plano en la edición de Claridad. La reseña enfatiza que el *Winckelmann* de Barrenechea no es solo el hombre histórico o no lo es en primer lugar, sino que es el producto de una identificación del autor con el personaje biografiado. Barrenechea modela el personaje de Winckelmann para emplearlo como locutor de sus propias ideas.

Guido, publicado por la Universidad Nacional del Litoral en 1936, la escasa institucionalización de la historia del arte no la hacía aparecer como un espacio de inscripción plausible.

Goethe había presentado a Winckelmann como “un artista” al que admiraba por su estilo literario encendido (1805)²⁵. Esta calificación se replica y está presente en la primera oración del trabajo de Barrenechea (1939, p. 7). Posiblemente de allí haya migrado al aviso publicitario con el que fue anunciado el libro en la revista *Claridad*, encabezado con la frase “biografía estética de un artista” (Anónimo, 1939). Los retratos canónicos de Winckelmann fueron todos objetos de una transposición para poder incluir la imagen en soporte impreso. Hasta 1824, Rossini rastreó estas transposiciones en el texto que ya hemos comentado. Agreguemos la reinterpretación que ejecuta Moritz Steinla en 1825 sobre el retrato de Winckelmann de Anton Maron, en una calcografía destinada al séptimo tomo del *Detuscher Ehren – Tempel*; la operación es significativa: se trata de una transposición hecha para que el autor pueda *entrar* en un *templo honorífico de papel*. El retrato fue empleado mucho tiempo después por Berthold Vallentin en el frontispicio de su ensayo sobre Winckelmann aparecido en 1931. En la portada del libro de Barrenechea vemos una interpretación en dibujo a carbonilla del retrato que hiciera Angelica Kauffmann. Se trata con toda probabilidad de una ilustración hecha *ad hoc* para la portada, como podemos inferir de la fecha de realización que aparece en la esquina inferior derecha de la imagen, coincidente con la del libro. De este modo, se actualiza una práctica que, como vimos, tenía una larga tradición: no sólo retratar al ilustre de Stendal sino transponer esa imagen para ingresarlo, una vez más, en el orden de los libros.

El Winckelmann homoerótico de Jorge Martín Furt

El filólogo argentino Jorge Martín Furt se dedicó a temas que iban desde la poesía gauchesca hasta las miniaturas dominicas. De su bibliografía, es la *Niobe* que publica con la editorial Colombo en 1947 el título que más lo acerca al nombre de Winckelmann. Sobre este autor escribe un artículo que titula simplemente “Winckelmann”, para la revista *Síntesis*, en el año 1927. La primera cita del texto de Furt es al libro *El Renacimiento* de Walter Pater, que lee en una edición napolitana de 1925 —es decir, publicada dos años antes de su artículo. “Winckelmann” era el último capítulo de esta obra aparecida originalmente en inglés en 1873. Todos los capítulos previos del libro estaban destinados a personajes que habían vivido entre los siglos XV y XVI, es decir, el momento que se reconoce habitualmente bajo el término Renacimiento. Pero Pater ya había justificado esta inclusión anacrónica en el prólogo de su libro:

He añadido un ensayo sobre Winckelmann que no considero incongruente con los estudios que lo preceden, ya que Winckelmann, llegando en el siglo XVIII, pertenece en realidad en espíritu a una edad anterior (...). Es el último fruto del

²⁵ El estilo de escritura de Winckelmann ha sido relacionado con la religiosidad pietista por sus comentaristas actuales. Este estilo forma parte también de la memoria sobre Winckelmann; aparece mentado, por ejemplo, en la inscripción de la base de la escultura que se le consagró en Stendal.

Renacimiento y explica de modo notable su propósito y sus tendencias (Pater, 1873, p. XIV. La traducción es nuestra)²⁶.

Los actuales historiadores de la estética tenderían a enfatizar la cesura donde Pater ve una continuidad. Pater encontraba necesario explicar con un argumento histórico su acercamiento impresionista a las obras del pasado, pero es bastante visible que su aproximación a Winckelmann está menos motivada por un programa historiográfico que por una empatía con el personaje. El capítulo, encabezado con el epígrafe “et ego in Arcadia fui” acusa por otra parte el tamiz goethiano en la lectura de Winckelmann (una variante de la misma frase estaba escrita en el tímpano del *Italianische Reise*) pero lo que es aún más importante es que la semblanza de Pater es fundamental en la historia de las lecturas de Winckelmann en clave homoerótica. Si bien no fue el primero en señalar la importancia de la homosexualidad de Winckelmann²⁷, fue el primero en hacerlo en forma extensa y dejando en claro una enfática valoración positiva. La cita de Pater que hace Furt nos permite comprobar en qué medida el folclorista argentino leyó a Winckelmann a través del ensayo del crítico inglés: no solo en la medida en que diluye la interpretación histórica y lo coloca en una genealogía de filósofos y pensadores antes que de historiadores y anticuarios, sino también por la línea rectora de su texto que focaliza en Winckelmann al homosexual que pertenecía espiritualmente a otra época. A diferencia de Barrenechea, que leyó a Winckelmann en francés, Furt consultó la primera edición de las obras completas de Winckelmann en italiano que publicaron en 1830 los hermanos Giachetti. Recordemos que las traducciones al español serían tardías: la primera versión íntegra de la *Historia del arte en la Antigüedad* que se llega a publicar la haría, en 1955, la editorial española Aguilar.

Winckelmann billikenizado

En 1920 se publica, en el número 45 de la revista infantil *Billiken*, un artículo de página entera titulado “La infancia de Joaquín Winckelmann”. La historia es un típico *exemplum*, una semblanza moralizadora que sigue el tono de las demás incluidas en la revista, en las que se narra la infancia de los hombres ilustres. El argumento del relato es una historia ficticia que recoge algunos datos verificables en las primeras biografías de Winckelmann, como el oficio de zapatero de su padre. Winckelmann es un niño que vive en una “casucha destartalada”. A pesar de la miseria, las buenas calificaciones que el niño obtiene en el colegio consiguen alegrar a su progenitor. Es por este buen desempeño que los maestros le han regalado al niño un ejemplar de Homero en alemán, que se dedica a leer con fervor. Una única cosa echa en falta del libro: que no contenga imágenes de aquellos dioses sobre

²⁶ En original: “I have added an essay o Winckelmann as not incongrous with the studies which precede it, because Winckelmann, coming in the eighteenth century, really belongs in spirit to an earlier age (...). He is the last fruit of the Renaissance and explains in a striking way its motive and tendencies”.

²⁷ La homosexualidad de Winckelmann ya había sido comentada por Goethe tanto en su *Italianische Reise* como en el epígrafe “Amistad” de la biografía que publicó en el libro colectivo *Winckelmann und sein Jahrhundert*.

los que trata. El viejo zapatero se preguntaba cómo podía satisfacer este deseo hasta que, un día, encuentra en el colegio de su hijo, al que va a llevar zapatos arreglados, el dibujo de una Venus realizado por un escolar. El portero no sólo accedió a regalarle el dibujo al padre de Winckelmann, sino que le consiguió una audiencia con el director del establecimiento. De esta forma consiguió estudiar en forma gratuita en la institución “el hijito del pobre zapatero, que luego habría de hacer tan ilustre el nombre de Joaquin Winckelmann, uno de los más ilustres arqueólogos que han visto los siglos” (1920, p. 11).

En su trabajo sobre *Los hombres ilustres de Billiken* Mirta Varela (1994) ha analizado la forma en la que estos relatos reelaboraron (“billikenizaron”) materiales procedentes de áreas de desempeño socio-discursivo a menudo distantes entre sí, para producir nuevos objetos culturales. En nuestro caso, vemos como el Winckelmann héroe fundador del siglo XIX pasa a ser, en la revista de los niños, un modelo de infancia virtuosa. La figura de Winckelmann asociada a la cultura libresca que aparece en esta biografía había sido promovida tanto por él mismo en su escritura, en los múltiples pasajes en los que se escenifica a sí mismo en la biblioteca del Conde Bünau, extasiado en algunas oportunidades por los libros que debe procesar y abrumado, en otras, por su número. Sin embargo, la asociación de Winckelmann con la lectura de Homero –que este relato recoge y transforma en un ejemplo edificante– se debe con toda probabilidad al retrato que pintó Mengs, en el que nuestro personaje sostiene con la diestra un ejemplar de *La Ilíada*. En esta imagen de un Winckelmann moralizado, comprobamos los alcances imprevisibles de aquella figuración.

Circulación bibliográfica y ediciones argentinas

Cuando Barrenechea escribió su *Winckelmann* no existían traducciones íntegras al castellano de la *Geschichte der Kunst* y tampoco abundaban en Argentina los ejemplares en otros idiomas. La dificultad para dar con la historia del arte en nuestro país queda evidenciada en la nota final del capítulo XIV de su libro, en la que el autor considera necesario consignar que “existe en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, de Buenos Aires, un excelente ejemplar de la obra monumental de Winckelmann, donado por el autor del presente libro” (1939, p. 195). El ejemplar donado por Barrenechea no se cuenta actualmente entre los existentes catalogados de la Biblioteca –si lo está, en cambio, un ejemplar de las *Lettres familières* del historiador que Barrenechea legó con una dedicatoria manuscrita. Para la época de Barrenechea ya debe haber estado en la biblioteca el ejemplar de la *Histoire de l’art chez les anciens*, donado por el crítico de arte Carlos Zuberbuhler²⁸. En la Biblioteca Nacional de Buenos Aires existía también una *Histoire de l’art chez les anciens* de 1789, que en sus primeras páginas presentaba la vida de Winckelmann con el título “Mémoires pour servir a l’histoire de la vie et des ouvrages de Winckelmann”. La primera página de cada uno de los tres tomos que com-

²⁸ Zuberbuhler fue un bibliófilo y crítico de arte argentino que dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes entre 1910 y 1911. La donación se tuvo que haber producido antes de 1916, fecha de su muerte.

ponen esta obra tiene el sello “Biblioteca de Buenos ayres”²⁹: por la grafía de la última palabra es plausible que el libro haya estado en Argentina ya en el siglo XIX.

Esta presencia en las bibliotecas del país no tuvo un correlato en la práctica editorial nacional. Winckelmann no fue publicado por ninguna de las casas que editaban bibliografía europea sobre arte clásico en Argentina en forma programática en la primera mitad del siglo XX como Argos, Poseidón o El Ateneo. Fue en el *moderno* catálogo de la editorial Nueva Visión en el que Winckelmann apareció editado por primera vez en Argentina, con una traducción directa del idioma original. La edición se llevó a cabo en 1958 y se reeditó en 1964. En ambos casos, se publicó junto con un prefacio escrito por el artista concreto Alfredo Hlito. La primera edición se enmarcó en la colección “Arte y estética”, en la que se publicó largamente a Wilhelm Worringer junto con trabajos de Estética de Gillo Dorfles y de Max Bense. El texto de solapa es confuso y ofrece referencias históricas poco precisas: Winckelmann aparece como continuidad y culminación de la estética renacentista, especialmente del neoplatonismo:

Por la apasionada exaltación del arte clásico y por su concepción de la belleza como un ideal absoluto, Winckelmann es, además, un representante de la corriente neoplatónica del pensamiento dieciochesco en la que culmina la estética especulativa del Renacimiento.

Parece reconocerse en esta cita la gravitación de la misma lectura que hacía Pater de Winckelmann y que ya en 1927 Furt había adoptado en su artículo de *Síntesis*: un Winckelmann menos producto de la *Aufklärung* que de un proceso dilatado en la historia de las ideas que se remontaba hasta el Quattrocento. La edición de 1964 conservaba el texto de la de 1957, a excepción de la reseña de presentación, que ya no estaba en la solapa sino en la contracubierta. Es un texto más breve y mejor estructurado y hace un énfasis en la disciplina que el año anterior a la edición –en 1963– se había institucionalizado como carrera universitaria en Argentina. El sintagma “historia del arte” no aparece en las 184 palabras de la solapa de 1957, pero sí lo está en las 127 de la contracubierta de 1964. La observación parece refrendar la hipótesis de Amalia García que caracteriza la política editorial de Nueva Visión como la de una empresa ligada a la circulación académica y a las necesidades de nuevos profesionales de la cultura (2007). La edición de 1964, a diferencia de las inscripciones anteriores de Winckelmann en Argentina, y de la misma primera edición en la editorial, lo asociaba a la historia del arte. Recordemos que “Lo bello en el arte” no traduce ningún título de Winckelmann²⁹, no obstante se ajusta de una forma verosímil a los fragmentos reunidos por Nueva Visión. El paratexto de 1957 representaba más ajustadamente la propuesta de lectura de Winckelmann impulsada por la editorial: una opción por el tratadista normativo antes que por el historiador.

²⁹ Un año antes de publicar su *Historia*, Winckelmann había dado a las prensas de Dresde una obra que incluía la expresión “Empfindung des Schönen in der Kunst” [sentimiento de lo bello en el arte] dentro de un título más extenso: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben: An den Edelgebohrnen Freyherrn, Friedrich Rudolph von Berg aus Liefland* (Winckelmann, 1763). Sin embargo el texto nunca se editó como libro en idioma español y no hay referencias al mismo en las ediciones de Nueva Visión.

En el panteón de los científicos: el busto de La Plata

Son tres las esculturas célebres de Winckelmann: un monumento en Stendal, la ciudad en que nació; el cenotafio en la ciudad de Trieste en la que murió y un busto de 1805. Más allá de estos monumentos estaban los que Rossetti llamaba en 1824 “monumentos temporales” que eran aquellos que acordaban a Winckelmann una inscripción en la piedra, pero dentro de los límites ficcionales de una representación grabada en el papel. Ninguna de las esculturas conocidas parece haber servido como modelo para el busto que Víctor de Pol realizó para la fachada del Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata construido entre 1884 y 1887. Es sabido que el proyecto original constaba de 74 bustos que debían rodear a todo el edificio, pero que el presupuesto asignado por la Legislatura alcanzó solamente para cubrir las doce hornacinas de la fachada delantera. Winckelmann quedó en esta docena de fundadores de ciencias, entre el fundador de la antropología física (Blumenbach) y el de la moderna historia natural (Linneo). Los restantes representados son Bouchet de Perthes, Lamarck, Linneo, Cuvier, Humboldt, Azara, Darwin, D’Obigny, Droca y Bravard. Años después, Winckelmann sería convocado para integrar el panteón de los grandes hombres compartiendo una vez más la lista con Darwin y con Linneo, esta vez en los medios gráficos, en la sección de biografías de *Billiken*.

Conclusiones

Fue Elisabeth Décultot quien acuñó el concepto de *mythe winckelmannien* para referirse a un efecto en la recepción de Winckelmann. El relevamiento de fuentes y la conformación como objeto de estudio de una práctica discursiva que hasta ahora no había sido estudiada precisó este planteo general al especificar los discursos por el día de Winckelmann como uno de los ritos que actualizaron este mito. La analogía aventurada en este trabajo entre Winckelmann y el topos del *pater historiae* amplió la investigación de Décultot con los aportes del análisis temático y de los fenómenos culturales de larga duración. Otra práctica de escritura, más históricamente fechada y cuya regularidad puso de relieve nuestra investigación fue la edición de catálogos de los retratos de Winckelmann, que deben contarse también entre los dispositivos que produjeron su mito de autor.

En nuestro estudio incluimos como procedimiento de análisis el estudio diacrónico y el análisis intensivo de variaciones entre estados de texto. Para esto se partió de una noción de la historiografía del arte entendida a la vez como orden del discurso y como conjunto de prácticas que se asientan en culturas de lo escrito y de lo impreso que exceden esa formación discursiva. La revisión del discurso disciplinar acometida desde la historia cultural del libro y de la lectura y desde la formación de mitos de autor siguió también la metodología conocida como historia cruzada, el trazado de series que dibuja las migraciones, tránsitos y apropiaciones de objetos culturales más allá de las fronteras nacionales. Sólo un acercamiento de este tipo puede reponer las dos tramas imaginarias en las que se configura y estabiliza el mito de Winckelmann: la

comunidad de una disciplina y el panteón de unos hombres ilustres. Si nuestro texto intentó poner de relieve lo que estas tramas tienen de sistemático privilegió también la singularidad histórica de las apropiaciones, que se hace especialmente visible en el caso argentino.

Referencias

- Anónimo. (1920). La infancia de Joaquín Winckelmann. *Billiken*, (45), 11.
- Anónimo. (1939). Biografía estética de un artista. *Claridad*, 18(341), 362.
- Barrenechea, M. A. (1930). *Winckelmann o la Estética*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires.
- Barrenechea, M. A. (1939). *Winckelmann. Su vida y sus ideas. Estudios sobre la estética clásica*. Buenos Aires: Claridad.
- Chartier, R. (2000). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- De Quincy, Q. A. (1796). *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroit aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le demembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées*. París: Desenne. Recuperado de gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64608381.
- Décultot, E. (2000). *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Décultot, E. (2005). Constructions editoriales d'un mythe. L'élaboration des Winckelmann's Werke à Weimar (1808-1820). *Revue Germanique Internationale* (Nueva serie), (1-2), 23-34.
- Décultot, E. (2012). Présentation. Histoire croisée du discours sur l'art: enquête sur la genèse franco-allemande d'une discipline. *Revue germanique internationale*, (13), 5-9. Recuperado de <http://rgi.revues.org/765>.
- Dictionary of Art Historians. (s.f.). Jahn, Otto. En *Dictionary of Art Historians*. Recuperado de <https://dictionaryofarthistorians.org/jahno.htm>
- Didi-Huberman, G. (2013). El arte muere, el arte renace: la historia vuelve a comenzar (de Vasari a Winckelmann). En su *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (9-23). Madrid: Abada.
- Dussen, J. (2016). Herodotus as pater historiae. En J. van der Dussen (Ed.), *Studies on Collingwood, History and Civilization*. (155-168). New York: Springer International Publishing.
- Furt, J.M. (1927). Winckelmann. *Síntesis*, (7), 51-59.
- García, M. A. (2007). Poseidón y Nueva Visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina a través de los proyectos editoriales. Ponencia presentada en el *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Recuperado de http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/21_XXVICBHA_Maria%20Amalia%20Garcia.pdf.

- Goethe, J. (1805). *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Tübingen: J.G. Cotta'schen Buchhandlung. Recuperado de <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/goethe1805>.
- Goethe, J. (1998). *Italianische Reise*. Hungary: Könemann.
- Gombrich, E. (1991). Padre de la historia del arte. En su *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones* (53-71). México: Fondo de Cultura Económica.
- Hennings, W. (1825). *Detuscher Ehren – Tempel*. Séptimo tomo. Gotha: Henningschen Buchhandlung.
- Heyne, C. G. (1778). *Lobschrift auf Winkelmann, welche bey der Hessen Casselschen Gesellschaft der Alterthümer den ausgesetzten Preis erhalten hat*. Cassel: J.F. Etienne.
- Justi, C. (1866). *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Köln: Phaidon.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal.
- Martínez Pérez, A. (2014). “Winckelmann en la España de la Ilustración: la traducción de Historia del arte de la Antigüedad de Diego Antonio Rejón de Silva”. En J.J. Winckelmann, *Historia de las artes entre los antiguos (XV-XXX)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Mas, S. (2007). La Grecia de Winckelmann. En J.J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (8-71). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Milchhoefer, A. (1896). *Rede zum Winckelmann-Tage*. Kiel: Paul Toeche.
- Milchhoefer, A. (1898). *Rede zum Winckelmann-Tage*. Kiel : Universitäts Buchdruckerei.
- Milchhoefer, A. (1899). *Rede zum Winckelmann-Tage*. Kiel : Universitäts Buchhandlung.
- Milchhoefer, A. (1900). *Rede zum Winckelmann-Tage*. Kiel : Paul Toeche.
- Otto, J. (1844). *Winckelmann: eine Rede gehalten am 9. December 1843 in der akademischen Aula zu Greifswald*. Recuperado de http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10068230_00003.html.
- Pater, W. (1873). *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London: McMillan. Recuperado de https://archive.org/details/renaissancestudi00pate_2.
- Pommier, É. (1994). Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire. *Revue germanique internationale* 2(1), 11-28. Recuperado de <https://rgi.revues.org/pdf/449>.
- Potts, A. (1982). Winckelman Construction of History. *Art History*, 5(4), 377-407.
- Rancière, J. (2011). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rossetti, D. (1823). *Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste*. Venezia: Alvisopoli. Recuperado de <https://archive.org/details/ilsepolcrodiwin00rosegoog>.
- Thiersch, H. (1918). *Winckelmann und seine Bildnisse: Vortrag gehalten für die Freiburger wissenschaftliche Gesellschaft am 8. Dezember 1917 zur Vorseier von Winckelmanns 200. Geburtstag*. Munchen: Beck.
- Torres, L. M. (1927). *Guía para visitar el Museo de La Plata*. La Plata: Museo de La Plata.
- Vallentin, B. (1931). *Winckelmann*. Berlín: Georg Bondi.
- Varela, M. (1994). *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en los medios y en la escuela*. Buenos Aires: Colihue.

Winckelmann, J.J. (1789). *Histoire de l'art chez les anciens*. París: Barrois, Savoye. Ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Winckelmann, J.J. (1955). *Historia del arte en la Antigüedad. Seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Madrid: Aguilar.

Winckelmann, J.J. (1957). *Lo bello en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Winckelmann, J.J. (1964). *Lo bello en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CAPÍTULO 3

La institucionalización de la historia del arte durante el siglo XIX

Juan Cruz Pedroni

¿Cuándo comienza una disciplina? Las respuestas a esta pregunta varían de acuerdo con el modelo temporal que estemos presuponiendo (la idea misma de “comienzo”) y la noción de disciplina de la que partamos. A propósito de los *fundadores de discursividad*, Michel Foucault abordó la relación de Sigmund Freud con el psicoanálisis como un origen al que se retorna (Foucault, 2010). En el caso de la historiografía del arte, a pesar de que ciertas obras inscribieron rupturas y dieron lugar a tradiciones, los inicios se nos muestran menos nítidos. Uno de los motivos es que paradigmas diversos y a veces contradictorios pudieron coexistir —y coexisten— en un mismo momento histórico. El estado actual de la disciplina reúne, a manera de sucesivos estratos, un cúmulo de presupuestos, metodologías y prácticas que se fueron sedimentando en distintos momentos de su historia. Son muchos, entonces, los orígenes que podrían ser fechados. Sin embargo, existen dos textos que se ofrecen tradicionalmente como respuesta a la pregunta por el comienzo: *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri* de Giorgio Vasari, aparecido en Florencia en 1550, y *Geschichte der Kunst des Alterthums* de Johann Joachim Winckelmann, publicado en Dresde en 1764³⁰. Por las razones que enunciamos, considerar estos textos como comienzos absolutos implica mantenernos en el horizonte de una *mitología fundacional*. En los párrafos que siguen describiremos tres problemas que esto trae aparejado.

En primer lugar, la creencia opera dentro de la *ilusión biográfica* que atribuye a una sola persona lo que es el resultado de un proceso colectivo. En la historiografía del arte, esta tradición se puede remontar hasta la modernidad temprana. El mismo Vasari, inmerso como estaba en el culto del individuo y de la *fama* que surge en el Renacimiento como modelo aspiracional, tenía la tendencia a atribuir los *descubrimientos* técnicos o formales a un único sujeto artista³¹. En el caso de la historia del arte, los relatos de origen con un héroe individual se han interpretado además como núcleos característicos de un discurso patriarcal³².

³⁰ Un tercer relato de origen, bastante menos frecuentado, remonta la disciplina hasta los libros XXXIV, XXXV y XXXVI de la *Naturalis Historia* escrita por el romano Plinio el Viejo en el siglo I d. C.

³¹ Este rasgo del discurso vasariano es analizado en el primer capítulo de este volumen.

³² Elizabeth Mansfield lo señala, no sin sarcasmo, en la introducción a su libro: “Tenemos una abundancia de padres. (...) Disciplina huérfana, aparentemente, la historia del arte no tiene madre” (2002, p. 1. La traducción es nuestra).

Criticar la centralidad del autor no implica de ningún modo eludir su importancia explicativa sino poner en perspectiva una cierta idea de la autoría como *autoridad*, como fuente de la que procede el sentido de una obra. No se trata de borrar la variable del escritor sino de configurar-la nuevamente como dimensión del análisis. El recorrido por itinerarios intelectuales, el estudio de estrategias discursivas individuales o de estilos autorales constituyen perspectivas válidas porque el modelo de sujeto que presuponen está concebido desde la complejidad.

La segunda complicación está relacionada con la definición misma del origen como mito: la asignación de comienzo siempre es, en realidad, una operación retrospectiva. Ciertamente, esta última afirmación -un postulado del constructivismo social- tiene sus limitaciones: los últimos textos escritos por Winckelmann introducen *efectivamente* un cambio epistemológico, en la medida en la que redistribuyen los espacios del saber tal como eran concebidos hasta ese momento. En cambio, es la fijación de su figura como fundador exclusivo la que resulta problemática. Esta atribución es el producto de una cultura memorial característica del siglo XIX, de la cual la disciplina participó ampliamente y dentro de la que procuró otorgarse una genealogía³³.

En tercer y último lugar, la genealogía resulta problemática por la naturaleza exclusivamente discursiva asignada a los orígenes. Como este texto intentará ilustrar, la historia de una disciplina no solo está hecha de discursos, sino también de artefactos materiales, de tecnologías y de prácticas de carácter no verbal³⁴.

Los relatos de origen a los que hacemos referencia se consolidaron junto con la institucionalización de la Historia del Arte en las universidades y como parte de ese proceso, que trajo aparejada la conformación de comunidades de expertos autopercebidos como practicantes de una nueva disciplina. En este capítulo realizamos una cartografía de este primer momento en la formación de una *cultura disciplinar* (Mansfield, 2002; Passini, 2017). Por *comienzo* entendemos entonces un proceso de reconocimiento dentro de la universidad, institución socialmente percibida como depositaria de un saber legítimo³⁵ y, por *disciplina*, “una práctica realizada en un conjunto de instituciones, que posee ciertos principios operativos tácitos o explícitos corporizados en estatutos, prácticas y una panoplia de obligaciones y privilegios” (Walsh, 2002, p. 86. La traducción es nuestra)³⁶. El nivel de focalización de nuestro relato será panorámico, interrogando por condiciones políticas de posibilidad de la historia del arte e identificando regularidades en su proceso de formalización. Asimismo, haremos primeros planos en escenarios locales de particular importancia considerando a las ciudades como espacios sociales de la circulación de objetos e ideas y como soportes de una trama institucional. La exposición hará foco en representaciones y prácticas de la cultura material, visual y escrita, y especialmente en la historia

³³ La construcción de la imagen de Winckelmann como fundador de la Historia del arte es el tema del capítulo x en este mismo libro.

³⁴ Sigo la distinción entre *prácticas discursivas* y *prácticas no discursivas* establecida por Michel Foucault. La distinción ha sido recuperada por diversos autores para la historia del arte y la historia cultural.

³⁵ Desde luego, esta legitimidad también es el resultado de una construcción social. En el siglo XVIII, Winckelmann abominaba de la universidad germana, a la que consideraba sede de pedantes y de meros compiladores. A comienzos del siglo XIX la legitimidad del conocimiento universitario se encontraba menos naturalizada que en la actualidad (Link, 2000-2003).

³⁶ En original: “a practice within a set of institutions, possessed of certain tacit and explicit operating principles embodied in statutes, practices, and a panoply of obligations and privileges”.

de los libros entendidos como artefactos complejos y lugares privilegiados para la observación de procesos culturales. Los programas metodológicos serán tenidos en cuenta solamente en la medida en la que cobren significado dentro de las perspectivas que detallamos³⁷.

El proceso de formalización de la Historia del arte en las instituciones de enseñanza superior tuvo lugar en Europa desde la segunda década del siglo XIX, si bien fue recién hacia 1850 cuando las primeras cátedras se establecieron en las universidades del área germanohablante. En Francia, un país central para su profesionalización, esto no ocurrió sino hasta la década de 1890. La capacidad de la disciplina para demarcar un territorio relativamente específico fue posible por la movilización de diferencias con respecto a otros campos del saber y otras prácticas culturales. En un primer momento, el coleccionismo de antigüedades y la Estética ofrecieron un doble horizonte de contraste. A finales del siglo XIX, los *gestos de autonomización* de la Historia del Arte apuntaron por un lado contra el estilo *impresionista o literario* de la crítica de arte y demandaron, por el otro, una progresiva separación con respecto a la arqueología. Sin embargo, la historia de esta conformación disciplinar debe pensarse también en una relación dinámica de interdependencia con las mismas prácticas *pre-científicas* que sus agentes rechazan en un plano discursivo³⁸.

El espacio geográfico en el que se despliega este proceso es una constelación de focos de producción intelectual en el centro de Europa. La investigadora Elisabeth Décultot (2000) ha demostrado la productividad de la *historia cruzada* como perspectiva metodológica para comprender la génesis disciplinar entre Francia y Alemania. La hipótesis del origen franco-alemán se muestra particularmente fecunda para pensar el proceso de formalización al interior de las universidades. En este capítulo tomaremos la tesis de Décultot como punto de partida, aunque formulando dos aclaraciones con respecto a sus alcances. En primer lugar, la génesis “alemana” de la disciplina no debe ser confinada al actual territorio alemán sino hacerse extensiva al llamado *deutscher Sprachraum* o área de habla alemana, que incluye al actual territorio de Austria y de Suiza. Esta aclaración es fundamental ya que extiende el radio de observación a núcleos urbanos como Viena o Basilea, centrales en el proceso de formalización universitaria. En segundo lugar, la hipótesis de la génesis franco-alemana debe entenderse como un recorte didáctico que está motivado por un punto de vista retrospectivo. Esto último quiere decir que tiene en cuenta solamente aquellos centros de producción intelectual más influyentes que serán decisivos para el desarrollo posterior de la disciplina. La selección no agota la multiplicidad de instituciones que acogieron sincrónicamente a la historia del arte en otras regiones de Europa, como España o Europa del Este.

³⁷ El enfoque institucional en la historia de la historiografía del arte fue iniciado por el libro clásico de Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, publicado en 1979. La línea de trabajo fue continuada en una serie larga de investigaciones que recuperamos en este texto. Se destacan dos números especiales consagrados al tema en la *Revue d'art canadienne*, (Ernstrom, 2001-2003) y en la *Revue germanique internationale* (Décultot, 2000) así como la colección editada por Elisabeth Mansfield en el 2002, *Art History and its Institutions*.

³⁸ Adele Ernstrom (2001-2003) llama la atención sobre la figura del *amateur* desde el siglo XVII y en los comienzos del XIX y postula una relación de interdependencia dinámica entre la práctica de los llamados amateurs y los primeros profesionales de la disciplina. En el mismo sentido, critica la tendencia de la historiografía a borrar los rasgos de amateurismo en la biografía de primeros historiadores del arte “científicos”. Por razones de extensión, el estudio sobre la agencia de los amateurs en la construcción de una *autonomía relativa* para la disciplina ha quedado desplazada de nuestra exposición.

Las primeras cátedras

En 1813, Johann Fiorillo, profesor de filosofía en la Universidad de Gotinga, imparte clases de Historia del Arte en dicha institución. Veinte años después, Ernst Hagen, profesor de lengua y literatura alemana en la Universität Königsberg, es nombrado profesor asociado de Historia del Arte en la misma casa de estudios. En ambos casos se trata de un desplazamiento hacia la *Kunstgeschichte* de personas que ya ejercían, en la misma institución, en otras áreas del saber.

Recién en 1844, Gustav Waagen, quien se desempeñaba entonces como director de la Gemäldegalerie, comienza a dictar un curso de Historia del Arte Moderno en la Friedrich-Wilhelms-Universität de Berlín. La década de 1850 asiste a la creación de las primeras cátedras: en las universidades de Viena y de Bonn esto ocurre en 1852, y en la Escuela Politécnica Federal de Zurich en 1855, el año mismo de su fundación. Al igual que en Suiza, la disciplina se instala en París en una escuela de orientación práctica: la cátedra de *l'esthétique et de l'histoire de l'art* se empieza a dictar en la École des Beaux-Arts en 1863 con el arquitecto de orientación conservadora Eugène Viollet-le-Duc como titular. El filósofo Hippolyte Taine lo sucederá seis clases después. Espacios curriculares con el nombre de “Historia del arte” se crean en Praga en 1874, en Basilea en 1886 y en la Universidad de la Sorbonne en 1899.

La progresiva inserción de la disciplina estuvo atravesada por movimientos políticos que reestructuraron las instituciones educativas a mediados del siglo XIX. Estas transformaciones estuvieron caldeadas de forma más o menos directa por la ola revolucionaria de 1848 y por los escenarios que tras ella se configuraron en Europa. Los conflictos interestatales creaban indirectamente condiciones para el asentamiento disciplinar. Como observa Matthew Rampley (2013) la institucionalización de la historia del arte jugó un rol pequeño pero no despreciable en la disputa entre Prusia y Austria por la hegemonía cultural. En distintos puntos de la geografía intelectual de Europa, la nueva disciplina vinculaba determinadas posturas políticas con estilos de intervención en el discurso académico. El liberalismo era una enseña distintiva que diferenciaba a lo modernos de los antiguos en la Universidad de Viena durante el Imperio Austro-húngaro; en Berlín, la misma postura modelaba los supuestos de la historia cultural de Jacob Burckhardt y la oponía a la historia política de Leopold von Ranke, de corte nacionalista y conservador. Mientras tanto, las lecciones del liberal Taine en París se convertían en piedra del escándalo periodístico por su ofensiva contra la moral.

La escuela de Historia del Arte de Berlín

Las clases que dicta Johann Dominik Fiorillo en la Universidad de Gotinga son las primeras que se imparten bajo el nombre de historia del arte³⁹. Aunque para algunos el contenido de sus

³⁹ En el epílogo de *Meaning in the Visual Arts*, Panofsky mencionó “al excelente Johann Dominic Fiorillo (a pesar de su nombre, nativo de Hamburgo)” (1955, p. 323) como el titular de la primera cátedra de Historia del Arte. A partir de allí la afirmación fue repetida en obras de referencia y se registra incluso en monografías recientes (Link, 2001-2003). El nombre que según Udo Kultermann llevaba la cátedra, “cátedra ‘del arte del dibujo y de las ciencias relacionadas con las artes plásticas a través de una enseñanza del buen gusto’” (Kultermann, 1996, p. 62), sugiere solo débilmente el

lecciones se aproximaba más a la teoría que a la historia del arte⁴⁰, Fiorillo fue autor de obras historiográficas, incluida una *Historia de las artes del dibujo* y una *Historia de las artes y las ciencias*. El establecimiento del nuevo espacio curricular fue interpretado recientemente como una estrategia de la casa de estudios gotinguesa para matricular nuevos estudiantes, en el marco de una progresiva expansión de las disciplinas históricas (Link, 2000-2003). Johann Fiorillo se incardina en la generación de escritores sobre arte que entendía su propia práctica como una continuación de la *Historia del Arte* de Winckelmann⁴¹. Con la publicación en 1805 de una *Descripción de la colección de pinturas de la Universidad*, Fiorillo se inscribe también en la tradición alemana de realizar estudios histórico-artísticos a partir de colecciones. Sin embargo, la generación posterior achacaría al autor una confianza excesiva en las fuentes secundarias. Lo harían especialmente su alumno Karl Friedrich von Rumohr y Gustav Waagen, quienes implementarían el método histórico-crítico para el examen de fuentes primarias en el estudio del arte. A pesar de estas críticas, Fiorillo fue el iniciador de las indagaciones sobre las fuentes de Vasari, en torno de las cuales publicó un artículo en 1803. El texto es un antecedente de la especialidad conocida como *Vasaristudien* y de esa *ciencia de las fuentes* de la historia del arte que Julius von Schlosser abrazaría en los comienzos del siglo XX (1924).

Se conoce como escuela de Berlín a una comunidad de historiadores del arte que trabajaron en esa localidad a mediados del siglo XIX; Gustav Friedrich Waagen es uno de sus iniciadores. El curso que Waagen empieza a impartir en la Universidad en 1844 reconoce una prehistoria en su actividad dentro de los museos locales. La relación entre museo y universidad puede considerarse un rasgo que caracteriza el proceso de formalización disciplinar en la ciudad. El carácter que los museos de arte berlineses asumieron a principios del siglo XIX fue una condición de posibilidad para el desarrollo de procedimientos que luego serían distintivos de la nueva disciplina y con los cuales podría aspirar a diferenciarse respecto de la Estética. Esta incidencia puede reconocerse en dos niveles.

En primer lugar, la visualización conjunta y ordenada de los objetos opera como un dispositivo teórico en las prácticas de escritura. La puesta en escena de la historia del arte a través del museo comienza a fines del siglo XVIII y se consolida en el museo público de principios de siglo XIX. La exhibición conjunta de obras pertenecientes a los distintos géneros, desde la Antigüedad a la Modernidad, promovía la construcción de relatos sobre períodos dilatados e incluso la idea misma de una historia del arte universal⁴². Ese principio de *totalidad* (una noción

marco disciplinar. Lamentablemente, la edición castellana del manual de Kultermann no consigna la fuente de este dato. Si bien aquí seguimos la afirmación de Panofsky y sus continuadores, es importante consignar que su atribución de origen es una operación no exenta de valor ideológico: al ubicar como iniciador de la historiografía universitaria al *hamburgués* Fiorillo, Panofsky trazaba una continuidad que pasaba por una genealogía de pensadores de Hamburgo (Ernst Cassirer y Aby Warburg entre los más eximios) para llegar hasta a él mismo.

⁴⁰ Sucede algo parecido con la expresión “ciencia del arte” [*Kunstwissenschaft*], acuñada por Karl Bachmann en la segunda década del siglo XIX. A pesar de la orientación empírica sugerida por el nombre, las investigaciones que Bachmann inscribía bajo esa rúbrica se mantenían en la órbita de la Estética.

⁴¹ Las *Historias* escritas por Fiorillo siguen la actitud crítica de Winckelmann frente a los meros *compiladores* y al modelo biográfico, pero abordan un período diferente. Al igual que Seroux d’Agincourt en Francia, Fiorillo percibía su trabajo como un *complemento* de la empresa acometida por Winckelmann.

⁴² Estas condiciones de posibilidad aparecen también en Austria, aunque con inflexiones particulares. A diferencia del caso parisino y berlinés, el museo público tardó en aparecer en Viena. Si bien en Alemania -al igual que en Francia- la representación de la historia del arte como proceso universal estará íntimamente asociada al valor de publicidad

muy cara al primer romanticismo) se completaba con el criterio museográfico de agrupar las obras según escuelas nacionales. Las técnicas de reproducción gráfica trasladarían ambos criterios a los libros de historia del arte y los convertirían en un dispositivo narrativo sobre el que se montaría el discurso historiográfico (Bickendorf, 1995). La conformación de los museos que llevarían al desarrollo de la escuela berlinesa supone una historia de intercambios con Francia. En 1803, el museo del Louvre, renombrado “Museo Napoleón”, sienta las bases de la museografía moderna. Fue a imitación suya que Guillermo III de Prusia creó el museo de arte en las antiguas caballerías reales, a lo que seguiría la creación del Altes Museum con la dirección de Waagen en 1830. Otros pensadores alemanes ya habían encontrado en los museos franceses el teatro para desplegar sus ideas sobre el pasado artístico. Ese fue el caso, por ejemplo, de Friedrich Schlegel. El intelectual de Jena vivía en París cuando el Museo Napoleón estaba siendo montado. Las obras de arte alemán y flamenco que integraron desde entonces la colección accesible le sirvieron como punto de partida para sus reflexiones sobre la historia del arte de su nación (Moxey, 2001).

En segundo lugar, muchas de las técnicas de documentación y de *Kenntnis*⁴³ que caracterizarían a la historia del arte fueron gestadas al interior de los museos. El estudio de la materialidad, las técnicas de atribución mediante el examen de firmas y el análisis estilístico, así como la crítica documental y la elaboración de catálogos razonados se hicieron posibles en ese contexto institucional.

La llamada “Escuela de Berlín” inicia el vínculo entre la Historia del Arte y el museo como institución. Ese lazo puede rastrearse en la trayectoria de Waagen y en los distintos historiadores que son asociados a la tradición berlinesa. Karl Friedrich von Rumohr fue conocido por sus *Investigaciones Italianas*, un libro que había empezado a escribir con la intención de traducir las *Vite* de Vasari, pero que tomó un nuevo curso a través de la crítica de sus fuentes. Rumohr intervino en la política artística de los museos de Berlín y Dresde; su énfasis metodológico en la necesidad de trabajar con la obra original puede vincularse con su práctica al interior de estas instituciones. Heinrich Gustav Hotho, defensor de una historia del arte filosófica, fue discípulo de Hegel y es recordado por transcribir y publicar lo que hoy conocemos como su *Estética*. Se desempeñó como profesor en la Universidad desde 1829 y como director del Gabinete Calcográfico de la Gemäldegalerie desde 1860. Franz Kugler, autor de dos *Handbücher* [manuales] sobre historia de la pintura y del arte en general, tuvo una formación integral en Berlín que incluyó arquitectura, letras, música y artes plásticas; sucedió a Wilhelm von Humboldt como jefe de la Sección de Asuntos Artísticos de Prusia en 1843. El abogado Carl Schnasse publicó la primera *Historia de las artes plásticas*, una obra inconclusa de la cual se publicaron nueve volúmenes; al igual que Hotho, fue discípulo de Hegel y tuvo intercambios con Kugler, cuyo manual de historia del arte conoció mientras escribía su propia compilación. A

del espacio museístico, ciertas galerías privadas de Viena como la colección Belvedere fueron reorganizadas ya a fines del siglo XVIII para que sus paredes representen “una historia del arte visible” (von Mechel en Rampley, 2013, p. 10). Estas galerías permitían, de manera discrecional, el acceso a los estudiosos.

⁴³ La palabra alemana *Kenntnis*, al igual que *connoisseurship*, su equivalente en idioma inglés, no tienen una traducción exacta en castellano, por eso la utilizamos aquí en su idioma original. Una traducción aproximada podría ser *conocimiento experto*.

pesar de esas coincidencias, su itinerario biográfico no exhibe contactos decisivos con el museo ni con la universidad, acaso por su procedencia profesional.

Posteriores profesores de la Universität Berlín harán aportes en otras direcciones. Herman Grimm, con quien se formaliza la primera cátedra en 1873, era hijo de Wilhelm Grimm y sobrino de Jacob Grimm, los filólogos célebres por su compilación de cuentos folclóricos. La incidencia del folklore, campo de estudios naciente durante el siglo XIX, puede leerse en la orientación literaria y romántica de su trabajo. Carl Justi, quien lo sucederá en el cargo años después, fue central en la construcción de una genealogía disciplinar y en la expansión hacia otras coordenadas geográficas. Además de *monumentalizar* la memoria de Winckelmann con una biografía en tres tomos, fue un introductor de los estudios sobre arte español.

Institutos y cátedras en el área de habla alemana durante la segunda mitad del siglo XIX

El asentamiento universitario de la Historia del Arte fue parte del nuevo paisaje institucional que comenzó a cristalizar en los centros urbanos de Europa luego de la oleada revolucionaria de 1848. La universidad tuvo allí un lugar central, aunque de ninguna manera excluyente. Fundada la cátedra vienesa de Historia del Arte en 1852, la década de 1860 se caracterizó en la capital austríaca por una “diversificación institucional, un aumento en el rango de oportunidades profesionales y sitios para la producción de discurso histórico-artístico” (Rampley, 2013, p. 28. La traducción es nuestra). De la misma manera, esos nuevos espacios (escuelas politécnicas, museos con centros de formación y sociedades de documentación y de conservación) se multiplicaron y consolidaron en la segunda mitad del siglo XIX, a lo largo de Francia y del actual territorio alemán.

Los comienzos de la escuela de Viena

Al iniciar la cátedra de Historia del Arte en Viena, Eitelberger no reconocía ningún precedente: “como docente de Historia del arte fui el primero en dar clases a una audiencia de más de doscientas personas (...) una ciencia que no había sido compendiada en ningún manual y que no tenía otro prerrequisito que el estudio de las fuentes” (Eitelberger en Rampley, 2013, p. 8. La traducción es nuestra)⁴⁴.

El recuerdo de Eitelberger sobre sus comienzos presenta la retórica típicamente moderna de la *tabula rasa* (ya circulaban entonces, los manuales de Kugler y de Schnaase) pero cifra,

⁴⁴ En original: “As a dozent in Art History I was the first in give lectures to an audience of more than two hundred men (...) a science that had not yet been included in any compendium and that hat no prerequisites other than the study of sources, for which I had no precursors in the literature.”

por otra parte, una experiencia históricamente verificable. Cuando comenzaron sus cursos, los antecedentes en el dictado de clases sobre Historia del Arte que se contaban en Viena eran en efectos informales y, a diferencia del caso berlinés, no estaban vinculados al museo público sino a la existencia de colecciones privadas. Hacia 1840, Joseph Daniel Böhm, director de la Academia de Grabado, daba clases en su domicilio particular ejemplificando las lecciones con obras de arte de su propiedad. No obstante esta informalidad, la importancia que Böhm otorgaba a un contacto directo con la materialidad de la obra marcaría a Eitelberger y a sus continuadores. Tanto el fundador de la cátedra como sus más recordados sucesores fueron, sin excepción, profesionales de museos que operaron directamente sobre la gestión de objetos físicos⁴⁵.

Como sucedió en los otros casos, la formalización de la historia del arte implicó también en Viena la definición de un *otro polémico*. En el escenario así constituido, las técnicas disciplinares pudieron ser esgrimidas como argumentos de diferenciación. Ese horizonte antagónico lo proporcionaron en la capital austríaca las academias, a las que Eitelberger definía en un panfleto como “instituciones decadentes” (Rampley, 2013, p. 13). En oposición, el instituto de investigación histórica en el que trabajaría, tenía como programa fundacional incorporar los más recientes métodos de la investigación y un modelo de “cientificidad” [*Wissenschaftlichkeit*] importado del romanticismo alemán, al que ampliaban las ideas de la filosofía especulativa y un ideal de especialización disciplinar basado en la indagación empírica (Rampley, 2013).

En un primer momento, la cátedra de Viena se instaló en la Facultad de Filosofía. Dos años más tarde, en 1854, fue relocalizada en un flamante “Instituto de Investigación Histórica de Austria”, que “formó la base institucional para la enseñanza de Historia del Arte en Viena por casi las dos décadas siguientes” (Rampley, 2013, p. 17. Traducción propia). Las investigaciones desarrolladas por Eitelberger se ubicaron desde entonces dentro de dos prácticas de escritura que se transformarían en modelos de la acción profesional; ambas pueden ser asociadas con el programa de una historia del arte científica o *moderna*. Por un lado, Eitelberger se ocupó de publicar libros monográficos en los que documentaba los monumentos del imperio austríaco; textos “artísticos-topográficos” según la caracterización de Matthew Rampley (2013, p. 22)⁴⁶. Por el otro, se dedicó a la publicación de fuentes primarias, como la *Vida de Miguel Ángel* de Ascanio Condivi y el *Libro del Arte* de Cennino Cennini. La transcripción y edición de fuentes inéditas⁴⁷ era otro gesto que inscribía a la práctica de la historia del arte dentro del modelo de científicidad que ofrecía la historiografía positivista, basada en la crítica de los documentos. El autor iniciaba de este modo una tradición dentro de la Escuela de Viena que alcanzaría su

⁴⁵ Eitelberger dirigió el Museo de Arte e Industria, en cuya fundación también intervino. Al igual que Franz Wickhoff, Alois Riegl fue curador del departamento de arte textil. También Julius von Schlosser se desempeñó en museos.

⁴⁶ Es preciso distinguir esta concepción de la práctica historiográfica como producción de textos “topográfico-artísticos” de la tradición que Julius von Schlosser denominó “topografía artística” en su manual de fuentes (Schlosser, 1976). Si bien puede trazarse una continuidad entre ambas tradiciones, representan dos modos diferentes de construir la historia del arte tomando el espacio geográfico como dispositivo narrativo. La *kunst-topographie* caracterizada por Schlosser remite a la literatura localista producida en diferentes lugares de Italia desde el siglo XVII para uso de los turistas. La práctica “topográfica” que cultivarían Eitelberger y Riegl entre otros historiadores del arte durante el siglo XIX y principios del XX está orientada por un programa político-artístico asociado a la consolidación de los estados-nación.

⁴⁷ La biografía escrita por Condivi había sido reeditada en el siglo XVIII sin los criterios ecdóticos que aparecerían el siglo siguiente. Del *Libro del arte* de Cennini existía una edición en inglés de 1844, publicada en el contexto del interés prerrafaelita por los primitivos italianos.

momento cúlmine con *Die Kunstliteratur* (1924), el manual de fuentes de Julius von Schlosser al que nos referiremos más adelante.

Tanto la publicación de fuentes como la de *monumentos*⁴⁸ son modalidades de una misma operación que consiste en re-inscribir en la esfera pública de los objetos impresos⁴⁹ entidades sobre las que se postula una tesis de existencia (existen verdaderamente) y sobre las cuales se proyecta la creencia en su exterioridad con respecto al discurso historiográfico (existen en otra parte, por fuera de los libros donde son reproducidos). *Monumentos y fuentes* serán a partir de entonces objetos discursivos dilectos de la disciplina durante su proceso de consolidación universitaria. Será la articulación y la movilización conjunta de estas figuras disciplinares lo que contribuirá a diferenciar el nuevo campo de saber de aquellos ámbitos de las que procedían por separado: la práctica arqueológica o anticuaria y la filología.

Tal como ha destacado M. Rampley (2011; 2013), la figura del fundador de la cátedra vienesa de Historia del Arte es imprescindible para comprender las condiciones de posibilidad sobre las que se construirá la obra de un Riegl o de un Wickhoff. Su trayectoria y sus distintas intervenciones en la escena pública son indicativas sobre la progresiva formación de una comunidad de *scholars* que se perciben a sí mismos como integrantes de un campo de saber común. Quizás el episodio que condense de forma más elocuente este proceso es la realización del Primer Congreso Internacional de Historia del Arte, en 1873. La reunión fue organizada por Eitelberger, Lützow, Lippman y Thausing en el Museo de Arte e Industria. En el primer anuncio promocional, el evento era presentado como una “reunión de expertos” que se realizaría en el marco de la Exposición Internacional de Viena. Los temas tratados comprendieron desde el lugar de la historia del arte en las currículas escolares hasta el establecimiento de estándares para la documentación de obras y la práctica museológica (Rampley, 2011). En la inauguración del evento, Eitelberger manifestó la necesidad de la naciente disciplina

Solía decirse, y con mucha razón, que la Historia del Arte era todavía una cenicienta entre sus hermanas. La pequeña grey que se ha reunido bajo su estandarte ha sido industriosa. A lo largo de las dos últimas décadas esta joven ciencia ha tenido que trepar una escalera que transformó a los intelectuales y estas diletantes en una sociedad filológica. De hecho, ha tenido que luchar por cada escalón en la tarea de justificar su existencia y tomar el control de su territorio. Simplemente tolerada por historiadores y filólogos como una sirvienta y denigrada por el resto como pasatiempo popular o entusiasmo privado, tuvo que demostrar, antes que nada, que su dominio, su materia y sus objetivos com-

⁴⁸ Las cursivas obedecen a que “publicar monumentos” es una expresión figurada (lo que se publica no son los monumentos en sí mismos, sino las imágenes que los reproducen). Desde Winckelmann, esta metonimia estaba naturalizada; piénsese, por ejemplo, en el título de su libro *Monumenti Antichi Inediti* de 1767, donde son los monumentos mismos los que se suponen pasibles de ser “editados”. Si la tradición de publicar fuentes aparece en la historia del arte científica desde el siglo XVIII como una herencia de los catálogos de anticuarios, la publicación de fuentes será en cambio una práctica que recién aparece en el siglo XIX.

⁴⁹ Desde el siglo XVIII, la escritura es una de las figuras con las que se piensa la dimensión de lo público (Chartier, 2008). Ese carácter de publicidad de lo escrito se ve reforzada en el caso de los impresos. A diferencia del texto manuscrito, el impreso no está dirigido a un destinatario individualizado (dedicatorias y paratextos epistolares tienen un valor meramente formal). El carácter impersonal del texto publicado permite la ficción de una sociedad de *scholars* que trasciende las fronteras.

prendían elementos de historia cultural tan importantes como los de aquellos ya mencionados (Eitelberger citado en Rampley, 2011, p. 73)⁵⁰.

Al acusar la posibilidad de un balance retrospectivo, las palabras inaugurales del primer Congreso permiten pensar la reunión como el hito que cierra una primera etapa de institucionalización en la historia disciplinar.

Anton Springer, entre Leipzig y Bonn

En 1872 se funda el Instituto de Historia del Arte en la Universidad de Bonn, el primero de su tipo en Alemania (Topfstedt y Zöllner, 2008). Es la década en la que los institutos se multiplican. Al año siguiente, fecha del primer congreso internacional, lo sigue la fundación del Instituto de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Leipzig y en 1874 se crearía el organismo equivalente en la Universidad de Viena.

El encargado de la fundación del instituto en Leipzig fue el historiador del arte Anton Heinrich Springer (1825-1891), conocido por un *Manual de Historia del Arte (Handbuch der Kunstgeschichte)* aparecido en 1855 y reeditado varias veces en forma póstuma a partir de 1894. En la portada del manual de 1855, Springer era presentado como profesor de Historia del Arte en la Universidad de Bonn, una cátedra que ocupaba desde 1852. Con relación a los modos de uso, el subtítulo del *manual* proponía dos alternativas: “para empleo de artistas y estudiantes y como guía de viaje” (Springer, 1855). Es significativo que las ediciones posteriores hayan suprimido este subtítulo; la operación sustraía el libro de prácticas culturales diversas a las científicas y reforzaba su inscripción dentro de un espacio disciplinar cada vez más formalizado.

La edición finisecular del *Springer* fue lanzada en varios tomos e ilustrada con fotografías de gran calidad que le valieron su éxito en el mercado editorial (Topfstedt y Zöllner, 2008). La obra contribuyó a establecer un modelo para el manual de historia del arte como género editorial que sería ampliamente imitado durante la primera mitad del siglo XX. En la fecha de su edición príncipe, el único antecedente era un libro de título homónimo escrito por Franz Kugler en 1842 que continuaba el itinerario de sus clases en la Academia de Arte de Berlín (Heck, 2005). A juzgar por las sucesivas reediciones de éste último libro (alcanzó la quinta edición en 1872) se trataba de una obra que también conoció el éxito comercial.

El manual de historia del arte es una práctica de escritura y un tipo de producto gráfico que marcará a la disciplina, tanto dentro como fuera de las universidades. Como revelan las palabras ya citadas de Eitelberger, en las que declaraba su condición de pionero aduciendo la inexistencia de manuales, la presencia de obras generalistas asume un carácter de indicador

⁵⁰ En original: “It used to be said with all too much justification that art history was still a Cinderella amongst her sisters; the small band that has flocked to its banner has been industrious. During the past two decades this young science has had to climb up a long ladder that has transformed the dilettante aesthetes and blue-stockings into a philological association. Indeed, art history has had to struggle for every step in its quest to justify its existence and take command of its territory. On the one hand merely tolerated by historians and philologists as a handmaid, on the other mocked as a popular pastime or ignored as a private enthusiasm, it had to first prove that its domain, its subject matter and its goals comprised components of cultural history just as important as those others already mentioned”.

del estado de formalización disciplinar. Desde Kugler, este tipo de libro había sido imaginado como el lugar donde relatar el proceso evolutivo de un organismo universal. Es interesante comprobar que si la idea misma de una historia del arte universal respondía al pensamiento post-romántico, con el correr de los años el género insistió en sus convenciones retóricas a pesar de las sucesivas revisiones epistemológicas que pusieron en crisis sus presupuestos. Desde el comienzo, el género ocupó una posición ambivalente: volcado a prácticas culturales que excedían la disciplina (recordemos a los viajeros previstos como destinatarios por Springer) también era percibido como una empresa intelectualmente legítima: los autores no dejaban de utilizar los paratextos como un lugar para exhibir sus credenciales académicas.

La carrera de Springer en la nueva disciplina se había iniciado en 1852 con un curso sobre Rafael dictado en Bonn. La habilitación para dar ese curso la había conseguido una vez superado un *rito de pasaje*: “debió defender en latín la tesis según la cual la historia y no la especulación permiten seguir las leyes de la producción artística” (Espagne, 2000, 189). Si al comienzo de su carrera el interlocutor polémico era la filosofía, hacia sus finales en Leipzig, Springer discutía con el estilo “literario” y “romántico” de algunos colegas (Topfstedt y Zöllner, 2008). Tres años antes de establecerse en esta ciudad, Springer ocupa también la cátedra que se funda, ese mismo año, en la Universidad de Estrasburgo, donde contribuye a crear un fondo de reproducciones de obras.

En los últimos años de su vida, la colección de reproducciones acumulada por Springer en Leipzig podía dejar perplejo a un estudiante francés, quien la recordaría como una de las estaciones más interesantes de su itinerario por Alemania (Espagne, 2000). La práctica consistente en coleccionar reproducciones no solo ampliaba la accesibilidad a las obras sino que configuraba una nueva cultura visual. A partir de ella, los historiadores verían modificadas sus prácticas de escritura: podrían hacer un nuevo tipo de descripciones y construir series históricas hasta entonces impensadas. La edición ilustrada del manual de Springer condensa las transformaciones discursivas en la Historia del arte, ligadas íntimamente a cambios en las condiciones materiales de la cultura disciplinar.

Burckhardt y Wölfflin en Basilea

Jacob Burckhardt es considerado por algunos como el fundador de la historia cultural, mientras que otros destacan su condición de pionero en los estudios sobre el Renacimiento. También tuvo un lugar fundacional en el proceso de institucionalización disciplinar, especialmente en el territorio de la Confederación Suiza. En 1855, fue colocado al frente de la primera cátedra de Historia del Arte en ese país, en Zúrich, y en 1886 inauguró el mismo espacio curricular en Basilea.

Entre las designaciones suizas, Burckhardt recibe el ofrecimiento de ocupar la cátedra de historia que había pertenecido a Leopold von Ranke en la Universidad Friedrich-Wilhelms de Berlín y resuelve su declinación. El rechazo a la cátedra de Ranke puede leerse como un *gesto*

indicativo sobre el intento de separar aún más las diferencias que distanciaban a los pensadores. Leopold von Ranke era visto ya entonces como el nombre más importante del positivismo en la historiografía alemana y con el tiempo sería considerado también el fundador de la historia política moderna. La temprana reacción de Burckhardt al positivismo está inspirada por su hegelianismo. El famoso *dictum* de Ranke acerca la tarea de los historiadores: relatar los hechos “tal como fueron” (*wie es eigentlich gewesen sei*) carecía de sentido para el profesor de Basilea; para el esquema de Hegel, lo particular solamente cobraba significado al ser relacionado con lo universal.

En 1893, la cátedra de Burckhardt en Basilea pasó a ser ocupada por Heinrich Wölfflin, quien abre una nueva etapa en la historiografía del arte, basada en la autonomización de su objeto de estudio. Los modelos metodológicos desarrollados por el historiador formalista, marcados por su impronta sistemática y focalizados en la construcción del dato visual, lo separaban de los procedimientos de Burckhardt, quien recolectaba en una multiplicidad de fuentes, una constelación de indicios dispares; con ellos, construía menos un dato que un *paisaje* cultural. Burckhardt se distanciaba también de Wölfflin por el énfasis en los condicionamientos sociales y económicos que afectaban a la producción artística. Sin embargo, ambos estaban vinculados por el uso de reproducciones fotográficas que atravesaría en ambos casos sus clases y modelaría su producción escrita.

El caso francés: espacios y figuras

El ingreso de la historia del arte como espacio diferenciado en la universidad francesa no tuvo lugar sino hasta la década de 1890. Hasta esa fecha, la disciplina permaneció ligada a la arqueología en algunos casos y en otros a la estética y esto aún en instituciones de enseñanza superior de carácter no universitario, modalidades con una presencia decisiva en el sistema educativo francés (Therrien, 2000-2003). Usualmente se asocia a la figura de Hippolyte Taine con este inicio de la disciplina (Walsh, 2002; Morton, 2002). Como comienzo, sin embargo, resulta contradictorio. Resulta un indicio elocuente que el resultado de sus clases de *Estética e historia del arte* en la École des Beaux-Arts hayan sido publicadas bajo el título de *Philosophie del'art* (Décultot, 2000). Con ese gesto, el autor volvía a colocar a la naciente disciplina en el marco de la filosofía.

Antes de ser designado en la École des Beaux-Arts, Hippolyte Taine trabajó largamente en los márgenes de la academia como periodista independiente. Esta experiencia marcaría el carácter de su historia del arte “no especializada e indisciplinada” (Morton, 2002, p. 215). Lejos de los modelos de historia del arte que se consolidaban en el área de habla alemana, basados en la progresiva especialización y en la conciencia de contribuir a una naciente disciplina, Taine era un polímata que escribía sobre un amplio rango de temas que iban desde la psicología hasta la historia literaria. Si carecía de un interés programático en la historia del arte como disciplina, compartía no obstante con los historiadores alemanes como Gustav Waagen un mismo

horizonte positivista en el que la noción de *verdad* se proponía como finalidad exclusiva de la investigación histórica⁵¹. De hecho, el entusiasmo de Taine por el positivismo y la filosofía alemana eran extraordinarios al punto de implicar un riesgo en el ambiente cultural conservador que caracterizaba a Francia durante los comienzos del Segundo Imperio (Morton, 2002).

La *Filosofía del arte* de Taine fue tan ampliamente leída como criticada. Las controversias que despertó la aparición del libro dieron lugar a argumentos similares a las que hicieron los hegelianos, en el *deutscher Sprachraum*, a sus continuadores modernos. Según estas críticas, las humanidades en general y la historia del arte en particular perdían de vista los grandes movimientos del espíritu para contentarse con la aridez de los hechos. A ambos lados del Rin, la historia del arte *filológica* y positivista que encontró su apogeo entre 1850 y 1880 configuraba un escenario polémico con la generación de pensadores que había estado activa en la primera mitad del siglo y que se movía en distintas inflexiones de una orientación especulativa; hegelianos, romanticistas y metafísicos cristianos percibían la distancia que los separaba de los historiadores del arte modernos y su inclinación por lo que leían como menudencias factuales. Los representantes de la escuela de Berlín y de Viena se concentrarían en problemas disciplinares como las técnicas de documentación y conservación; este acento en lo empírico alcanzaba para que Carl Schnaase, un historiador hegeliano de la generación anterior, los acusara de hacer una historia del arte *desalmada*. En París, la historia del arte taineana arremetía, a través de su ethos liberal, contra la estética moralizante de Victor Cousin, filósofo y funcionario del gobierno; mientras que su énfasis en las condiciones externas al artista (el medio o *milieu*) discutía con la teoría del *art pour l'art* defendida por el crítico romántico Théophile Gautier.

El contenido de las lecciones impartidas por Taine durante los primeros dos años en la École des Beaux Arts se estructuró de acuerdo con una secuencia cronológica. En 1865 las clases versaron sobre el arte italiano desde el siglo XIII hasta el 1500; al año siguiente, las lecciones fueron retomadas desde el siglo XVI y llegaron hasta la “decadencia” en el siglo XVII. Las lecciones continuaron el tercer año con las escuelas de Venecia, Bolonia y Nápoles, el cuarto año fueron sobre pintura de los Países Bajos y el quinto sobre escultura griega. Taine repitió tres veces este ciclo completo (Morton, 2002)⁵². Integrados al desarrollo histórico, el autor positivista introdujo módulos metodológicos en los que dejó explícitos los principios de su teoría.

La École des Beaux-Arts en la que Taine se desempeñaba era una escuela de artistas estructurada en función del ideario clasicista. El respeto a los modelos artísticos del pasado y la concepción de la historia como *magistra vitae* (maestra de la vida) estaban en el centro de la cultura institucional. Tener en cuenta este dato nos permite dimensionar el efecto de ruptura que el estilo de Taine podía producir. Sería recién en la tardía fecha de 1899 que la Historia del

⁵¹ La concepción de la nueva historia como indagación científica que persigue un objetivo empírico, sintético y sistemático aparece por primera vez en Taine en un ensayo sobre el historiador romano Tito Livio que da a conocer en 1856 (Morton, 2002, p. 217). Los temas historiográficos aparecidos en el *Essai sur Tite-Live* serán retomados en la *Histoire de la littérature anglaise* publicada diez años después, cuya “Introducción”, aparecida originalmente en la *Revue germanique*, será un texto programático sobre el método positivista en la investigación histórica.

⁵² Esta dinámica basada en un ciclo de varios años sería habitual en las instituciones de enseñanza superior hasta varias décadas después, cuando tenga lugar una progresiva diferenciación de los espacios curriculares asignados a la disciplina.

Arte aparecería como disciplina universitaria cuando el historiador de formación Henry Lemmonier funde la cátedra en un contexto muy diferente, en la Universidad de la Sorbonne.

Doctorado en Historia en 1887; Lemmonier se desempeña desde 1889 como profesor suplente en el curso de Historia Moderna de la Sorbona. En 1891, el autor incorpora a su programa el estudio de la relación entre el arte francés con las instituciones durante la época de Mazarin y Richelieu. La elección temática indica que el lugar institucional de la Historia del Arte es ahora muy diferente al que había tenido en la *École des Beaux Arts*: los condicionamientos institucionales de los artistas en el siglo XVIII no habrían constituido, acaso, un tema enunciable en la escuela de artistas fundada por el mismo Mazarin. En 1893, Henry Lemmonier ofrece un curso complementario de Historia del Arte en la misma Sorbonne y en 1899 se crea allí una cátedra destinada a la especialidad. Los cursos son parte de la formación en Historia. Si las universidades alemanas elegían a sus profesores “entre la cátedra de filosofía y el museo” (Therrien, 2002-2003, p. 53); si privilegiaban, en otras palabras, una mezcla de *connoisseurship* con formación filosófica, los primeros docentes procedían en Francia de la historia, las letras o la arqueología.

Un obituario de Lemmonier destaca la colección de documentos que había amasado para el provecho de sus estudiantes: eran grabados de reproducción y fotografías de obras que, sumados a una colección de calcos en yeso y a libros de historia del arte, constituirían la piedra fundacional del Instituto de Arte y Arqueología (Lemoisne, 1936). Al igual que para sus contemporáneos en Viena y Berlín, la producción editorial y en especial la edición de fuentes fue una parte significativa de su trabajo. En las primeras décadas del siglo XX el historiador dirigió la publicación de las actas generadas por la Academia Real de Arquitectura durante los siglos XVII y XVIII. Publicaría también la transcripción de las clases sobre arte gótico brindadas en la *École du Louvre* por Louis Courajod. De este modo *transcribía*, sobre el soporte de la Sorbonne, una cierta prehistoria disciplinar.

Al igual que Lemmonier, Courajod había estudiado en la *École des Chartres*, un núcleo central en el desarrollo de la archivística a mediados del siglo XIX. Fue en Chartes que se codificaron los saberes y técnicas sobre la cultura escrita que ofrecerían el modelo de cientificidad a la historia del arte, no solo en Francia, sino también en Austria⁵³ y en la actual Alemania.

La muerte de Courajod en 1896 activó un conjunto de prácticas memoriales que se desplegaron a través de múltiples soportes: en 1899 el medievalista Albert Marignan publicó la monografía *Louis Courajod. Un historien de L'Art français* y Lemmonier inició junto con André Michel la publicación en tres tomos de las clases dictadas por Courajod en carácter de homenaje; en 1911 se inauguró un bajorrelieve en bronce con su retrato y su nombre junto con la inscripción “Historien de l'art national”. Las iniciativas monumentales consagradas a la memoria de Courajod son acontecimientos que se inscriben en la cultura conmemorativa extendida en Francia durante el siglo XIX. Sin embargo, esas marcas pueden ser leídas también como las huellas de

⁵³ Schlosser se referiría al Instituto de Investigación de Historia Austríaca en el que se radicaron los historiadores del arte vieneses en un principio como la “*école des Chartres*’ austríaca” (2008, p. 1)

una sedimentación en el discurso social de la figura del historiador del arte, que adquirirá, desde entonces, sus contornos distintivos⁵⁴.

Un caso paradigmático: Schlosser y la escuela de Viena

El desarrollo de las metodologías formalistas en la Escuela de Viena tiene un lugar preponderante en la conversión de la historia del arte en un discurso socialmente reconocido como científico. En un ensayo temprano sobre la historia del método formal en los estudios literarios y artísticos, Mijaíl Bajtín trazó un paralelismo entre el proceso de institucionalización de la historia del arte con la conquista de autonomía artística. La autonomización de las formas en el arte moderno corría paralela con aquella de la disciplina que encontraba, a su vez, un objeto puro y propio en el universo de las formas. El autor señalaba también la atracción que estas propuestas metodológicas, surgidas en el seno de la historia del arte, suscitaron pronto en otras áreas del conocimiento (Bajtín, 1994). La focalización en las cualidades formales del objeto artístico puede interpretarse como un gesto de diferenciación en el proceso de institucionalización disciplinar. Al abandonar modelos contextualistas como el de Taine, los formalistas intentaban reducir el ámbito de estudio a un objeto indiscutiblemente propio que permitiese distinguir al estudio histórico del arte del resto de las humanidades (Morton, 2002).

Por lo que recién expresamos, los instrumentos desarrollados por miembros de la escuela de Viena para el análisis de la imagen no solo tienen un valor metodológico sino también un sentido de política institucional. En los párrafos que siguen describiremos otra línea a la cual la escuela vienesa de historia del arte es asociada con menor frecuencia, pero que corre paralela al desarrollo de la investigación visual. Nos referimos a la recopilación y sistematización de fuentes primarias y a la crítica textual, un conjunto de prácticas que como vimos tuvo una importancia decisiva en la construcción de una imagen *científica* del campo de estudio. El nombre de Julius von Schlosser marca un hito dentro esta tradición en la Universität Wien.

En el prefacio a la *Leyenda del artista* de Ernst Kriz y Otto Kurz, Ernst Gombrich retrató al profesor como una figura anacrónica: “Hombre de extraordinaria erudición (...) más que encargado de un moderno departamento académico parecía un sabio abate del siglo XVIII” (Gombrich, 1995, p. 11). La centralidad de este personaje oximorónico en el proceso de institucionalización tiene que ver con el lugar central que le cupo entre dos generaciones. Por un lado, fue alumno de Franz Wickhoff y sucesor de Max Dvořák en la titularidad del departamento de Historia del Arte. Por el otro, fue maestro de una serie de reconocidos historiadores del arte, entre los que se contaron Ernst Gombrich, Otto Pächt, Fritz Saxl y Hans Seldmayr. La publicación en 1924 de su célebre manual de fuentes, *Die Kunstliteratur*, es el índice de una disciplina que

⁵⁴ La *figurabilidad* del historiador del arte, vale decir, su capacidad de ser representado socialmente, aparecerá de forma palmaria décadas después en *Antlitz der Zeit* [Rostro de la época], una serie fotográfica desarrollada por el alemán August Sander entre 1927 y 1929. A través de un conjunto de retratos el proyecto construye una taxonomía de figuras sociales. En el Grupo IV, que nuclea diferentes clases y profesiones, Sander incluye una fotografía del “Historiador del Arte”.

había logrado sistematizar su memoria escrita. El modo en que lo había hecho impresionaba por el rigor y el tamaño de la empresa y la ponía en pie de igualdad con las demás ciencias del espíritu. El valor simbólico que la guía bibliográfica tendría para la disciplina se hace evidente en el hecho de que siguió siendo actualizada por un discípulo de Schlosser, Otto Kurz, hasta 1964 y luego continuó siendo objeto de revisiones, por otros académicos, hasta finales del siglo XX. El libro fue concebido no sólo como un “clásico” y como “uno de los pocos libros en nuestro campo a la vez genuinamente académico y legible” (Gombrich en Marmor, 1987. La traducción es propia) sino también como un espacio memorial abierto a nuevas inscripciones que se transmitió como una herencia o un *don* entre las generaciones de historiadores. Schlosser marca un momento de transición entre las condiciones de posibilidad de su trabajo, forjadas por la exhumación documental y la crítica textual realizadas en el ámbito vienés desde la década de 1860 y las condiciones que éste último dejaría a las generaciones subsiguientes.

Conclusiones. La consolidación de una disciplina científica

Las tecnologías que permitieron diferenciar a la nascente disciplina con respecto de la Estética se fraguaron en espacios institucionales consolidados en el siglo XIX. Dos de ellos fueron de crucial importancia: los museos públicos y los archivos. La relación entre los museos públicos y la historia del arte como ciencia se inscribe en una larga historia de relaciones entre las colecciones y el discurso sobre arte. La colección particular de Paolo Giovio había sido fundamental para que Vasari escribiese sus *Vidas* e incluso para la forma *galerística* que adoptó su obra magna; las investigaciones de Winckelmann realizadas dos siglos después hubieran sido muy diferentes sin la colección del cardenal Albani que era a la vez una condición material de posibilidad y el ejemplo de un modelo de coleccionismo que el mismo Winckelmann se encargaría de poner en crisis. Tanto el Musée Napoléon de París como las sucesivas instituciones que se fundarían en Berlín a semejanza suya, pasando por las colecciones vienesas modernizadas desde finales del XVIII, fueron el lugar de elaboración de técnicas disciplinares que migrarían, posteriormente, a la Universidad.

Una relación semejante puede ser planteada entre la historia del arte científica y los archivos decimonónicos. Las nuevas instituciones de la cultura escrita fueron una condición de posibilidad para el discurso de la historia del arte en la etapa de su profesionalización. La difusión de la ciencia diplomática, la consolidación de la filología y de sus técnicas críticas como la ecdótica y la estemática acompañaron e impulsaron la formación de los archivos modernos. Su conformación estaría recorrida por la noción de *verdad*, una técnica cultural que la historia del arte no solo colocaría en el centro de sus prácticas sino que esgrimiría como argumento para diferenciarse de sus interlocutores polémicos: el anticuarianismo, el diletantismo y la crítica impresionista.

El proceso de institucionalización implicó la formación de objetos disciplinares: los *monumentos* nacionales y los corpora de *fuentes* se constituyeron como tales dentro de la práctica discursiva de la historia del arte. Pero además de estos objetos, de naturaleza discursiva, ciertos artefactos materiales empezaban a producirse *ad hoc* para la enseñanza de la historia del arte: libros ilustrados, calcos y reproducciones fotográficas introdujeron nuevas formas de imaginar el pasado en la cultura histórica decimonónica⁵⁵. De este modo, junto a los atributos que permitían distinguir socialmente su figura, se producía una imagen del nuevo profesional.

El prestigio acumulado por la disciplina estaba ciertamente ligado a los modelos de cientificidad que proporcionaban los espacios institucionales que mencionamos. En un estrato arqueológico más profundo, la importancia concedida a la visión como instrumento de conocimiento cimentaba las credenciales científicas de la Historia del Arte. La figuración metafórica del conocimiento como visión, una representación de larga duración en Occidente pero que cristaliza en la cultura del siglo XIX, servía para apoyar el estatuto de la historia del arte como “historia de lo visible” (Moxey, 2001, p. 17) y asentaba su prestigio como forma de conocimiento.

La progresiva separación respecto de otras humanidades fue tan importante para la formalización de la historia del arte como la alianza establecida con modelos científicos procedentes de las ciencias naturales que a mediados de siglo XIX veían incrementarse su prestigio y popularidad; quizás el ejemplo más ostensible sea el programa metodológico de Taine para el estudio del fenómeno artístico (Morton, 2002). Aunque, por otra parte, la relación con la *Naturwissenschaften* no estuvo exenta de polémicas; en el mencionado congreso vienés de 1873 la técnica de restauración desarrollada por el químico Max von Pettenkofer fue objetada en nombre del ojo experto del conocedor (Rampley, 2011).

Nombres como el de Eitelberger en Viena o el de Waagen en Berlín son centrales para pensar la formación de una identidad socio-profesional. En esa construcción identitaria jugaba un rol importante no sólo la discusión con los otros sino también las apropiaciones múltiples de los textos seminales, la relación ambivalente con la herencia hegeliana y con la orientación especulativa que marcó los comienzos post-románticos de la historia del arte y de la cual, los más cercanos al positivismo se intentaron separar: La existencia de un escenario polémico que enfrentaba a generaciones de historiadores del arte es un indicador de las rápidas transformaciones que marcaban el rumbo hacia el modelo de la cientificidad. A la circulación de ideas como marco explicativo es preciso sumar el contexto de la acción estatal y la conformación de los Estados-nación. En la segunda mitad del siglo XIX, tanto los organismos de Austria y de Francia orientados a la documentación de los monumentos como las instituciones educativas alemanas⁵⁶ convirtieron al discurso de la historia del arte en una pieza central para la construcción de una cultura nacional.

⁵⁵ Entre los cinco puntos de discusión que se propusieron para el Primer Congreso Internacional de Historia del Arte se contaba “Las reproducciones y su diseminación en beneficio de los museos y de la educación artística” (Rampley, 2011, p. 72. Traducción propia).

⁵⁶ En la década de 1980, un editorial de *The Burlington Magazine* (1987) llamaba la atención sobre este punto y lo explicaba por la existencia de la creencia colectiva en el valor del arte nacional y en consecuencia de la disciplina que lo estudia.

Referencias

- Bajtín, M. (1994). El método formal en los estudios del arte. En su *El método formal en los estudios literarios* (89-106). Madrid: Alianza.
- Chartier, R. (1997). Obedecer y razonar. En su *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero* (73-84). México: Universidad Iberoamericana
- Bickendorf, G. (1995). Gustav Friedrich Waagen und der Historismus in der Kunstgeschichte. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, 23-32.
- Décultot, E. (2000). Présentation. Histoire croisée du discours sur l'art : enquête sur la genèse franco-allemande d'une discipline. *Revue Germanique Internationale*, (13), 5-9.
- Dilly, H. (1979). *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Berlín: Suhrkamp.
- Ernststrom, A. (2001-2003). Editorial Introduction: Art History inside and outside the University. *RACAR: Revue d'art canadienne*, 28 (1-2), 1-6.
- Espagne, M. (2000). Anton Springer et Hippolyte Taine. Le socle interculturel de l'histoire de l'art. *Revue germanique internationale*, (13), 187-200.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Gombrich, E. (1995). Prefacio. En E. Kris y O. Kurz, *La leyenda del artista* (11-15). Madrid: Cátedra.
- Heck, K. (2005). Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben: Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 32, 7-15
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal.
- Lemoisne P.-A. (1936). Henry Lemonnier (1842-1936). *Bibliothèque de l'École des chartes*, 97, 450-453. Recuperado de: http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1936_num_97_1_461552
- Link, A.-M. (2001-2003). Art, History and Discipline in the Eighteenth-Century German University. *RACAR: Revue d'art canadienne*, 28(1-2), 1-6.
- Mansfield, E. (2002). Introduction. En E. Mansfield (Ed.), *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline* (1-8). London & New York: Routledge.
- Marmor, M. (octubre, 1988). Reviewed Work(s): Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte by Julius von Schlosser. *The Burlington Magazine*, 130 (1027), 783-784.
- Morton, M. (2002). Art History on the Academic Fringe: Taine's Philosophy of Art. En E. Mansfield (Ed.), *Art History and its Institutions. Foundations of a discipline* (215-228). London, New York: Routledge.
- Moxey, K. (2001). *The Practice of Persuasion. Paradox & Power in Art History*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Panofsky, E. (1955). Three decades of Art History in the United State. En E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (321-346). New York: Doubleday & Company.

- Passini, M. (2017). *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*. París : La Découverte, 2017.
- Rampléy, M. (2013). Founding a Discipline: Liberalism and the Idea of Scientific Method. En M. Rampléy, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*. (8-30). Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Rampléy, M. (2011). The Idea of a Scientific Discipline. Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna, 1847-1873, *Art History*, 34 (1), 54-79.
- The Burlington Magazine (octubre, 1987). Art History or Kunstgeschichte?. *The Burlington Magazine*, 129 (1015), 643-644.
- Schlosser, J. (1924). *Die Kunstliteratur*. Viena: Anton Schroll & Co.
- Schlosser, J. (diciembre, 2009). The Vienna School of the History of Art. *Journal of Art Historiography*, (1), 1-50.
- Therrien, L. (2000-2003). L'Institutionnalisation de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle. *RACAR: Revue d'art canadienne*, 28, 50-55.
- Topfstedt, T. y Zöllner, F. (2008). Kunstgeschichte. En AAVV, *Geschichte der Universität Leipzig 1409-2009. Band 4* (218-234). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Walsh, P. (2002). Viollet-le-Duc and Taine at the École des Beaux-Arts: on the first Professorship of Art History in France. En E. Mansfield (Ed.), *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline* (85-99). London, New York: Routledge.

SEGUNDA PARTE

**Metodologías. Voluntades, supervivencias
y continuaciones**

CAPÍTULO 4

El historiador sin gusto. Riegl y la historia del arte marginal

Rubén Ángel Hitz y Federico Luis Ruvituso

Al comienzo de *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis* (1977) Otto Pächt rememoraba un aforismo que Max Dvořák atribuía a Alois Riegl, historiador del arte que era para ambos uno de los pensadores más influyentes del formalismo. El aforismo decía: “El mejor historiador del arte es aquel que no posee gusto personal, pues en la historia del arte se trata de hallar los criterios objetivos para el desarrollo histórico” (Pächt, 1993, p. 17).

Apócrifa o no, la afirmación caracteriza muy bien la forma de pensar el estudio de la historia del arte por los miembros de la Escuela histórica de Viena, una corriente que estuvo dominada en su primera etapa por el formalismo de Riegl y Wölfflin. Por otro lado, este adagio también enuncia indirectamente un problema fundamental acerca de la percepción y valoración en la teoría de Riegl: la desconfianza hacia las garantías de objetividad de la óptica moderna para acercarse a los significados históricos de las obras de arte del pasado.

Si consideramos la perspectiva del autor, pero también la de Jacob Burckhardt, Aby Warburg o el propio Dvořák, la respuesta a este problema de desconfianza parece ser siempre la misma: la historia del arte supone el intento de acercarse a una obra desde una perspectiva sustancialmente *histórica*, que piensa su objeto como un eslabón en el desarrollo de una cadena más grande y que considera su estudio a partir de la reconstrucción de sensibilidades pasadas (además de advertir sus ecos en el presente). Si bien esta cadena puede anudarse de diversas maneras (de forma lineal, teleológica, evolutiva, universal, etc) la ciencia histórica siempre impone cierto orden estructural y alienta la correcta caracterización de los fenómenos de acuerdo a los criterios de su propia época.

Una consideración que, por otra parte, la crítica moderna generalmente volvería *tendenciosa*, aludiendo a juicios estéticos y trasfondos nacionalistas. Sea cual fuera el caso, el procedimiento necesita de un primigenio esfuerzo de catalogación y descripción para configurar un cierto *relato* que aúne dentro de esa historia los objetos singulares llamados *artísticos*. Atendiendo a ello, para Riegl y para toda la escuela formalista, a pesar de sus variaciones, este relato suponía que las actividades de catalogación y descripción, principalmente, se realizarán a partir de categorías formales. En ese sentido, la Historia del Arte formalista es “la historia de las formas artísticas” (Barañano, 2016, p. 98). Una afirmación que puede sonar demasiado

abstracta o, quizás, demasiado restrictiva pero que para principios del siglo XX era una de las teorías más vanguardistas del pensamiento moderno.

Con ese espíritu, entre 1870 y 1920 el formalismo y la Iconología modelaron los principios de una disciplina que desde los tiempos de Winckelmann clamaba por una urgente renovación. Una renovación que precisamente re-pensaba críticamente la concepción *biologicista* de la historia, heredada de Vasari y revitalizada por el propio Winckelmann, que continuaba organizándose a partir de momentos de grandeza y decadencia, genios y escuelas, sueños ideales y estéticas absolutas (Solá-Morales, 1980). Quizás la propuesta de Wölfflin de concebir “una historia del arte sin nombres”, es decir, sin obras maestras, podría ser todavía un poco extrema para Riegl, que como veremos, entendía a aquellas cúspides del arte como *anacronismos*. Pese a ello, los intereses principales del autor, como los de su colega, no se dirigían en ningún sentido al entronamiento de los grandes genios del arte.⁵⁷ Precisamente, es Riegl quien inauguraré lo que podríamos llamar una historia del arte de las *marginalidades*, siempre a partir del estudio sistemático de las diferentes formas artísticas.

Una historia del arte *marginal* para fines del siglo XIX se debería pensar como una historia del arte por fuera de la herencia de la Antigüedad (griega) y del Renacimiento, es decir, las antesalas del pensamiento moderno. A esos efectos, el historiador austrohúngaro había fijado su atención especialmente en períodos poco frecuentados para construir, a partir de ellos, una teoría de aquel arte considerado *decadentista*. Esos objetivos decantarían en una teoría general que sugería además, la universalidad del problema de la forma en el arte. Para Riegl, era en el estudio atento de estas marginalidades históricas, estéticas y técnicas, donde se podían advertir desarrollos formales e históricos que las obras maestras, con su inexplicable singularidad histórica, no hacían más que ocultar. Por esa razón, los trabajos más importantes de Riegl se encargaban de vasijas ornamentadas, obras industriales en épocas menospreciadas y retratos de grupo poco difundidos, entre otras cuestiones, con el fin de mostrar cómo las marginalidades tenían una importancia fundamental más allá de su aparente (y discutible) *decadencia*.

De acuerdo con el ya historiográfico crítico Lionello Venturi (1949) con el tiempo este criticado interés por lo no-canónico de Riegl recibiría recompensa, ya que la historiografía del arte todavía lo recuerda como un historiador crítico y polémico, como un pensador que se oponía a los grandes prejuicios de una disciplina que, a fines del siglo XIX, continuaba separando las artes *mayores* de las *menores* (Venturi, 1949, p. 249).

Atendiendo a todo ello, este capítulo expondrá algunas consideraciones sobre la obra de Riegl a partir de su tendencia anti-esteticista en relación al concepto de *Kunstwollen* y al uso que le dió a este a lo largo de su carrera. Para ello, en primer lugar será necesario revisar las principales influencias de su pensamiento (formalistas, neo-kantianos, empiristas, etc.). En segundo lugar, advertir posibles derroteros de su mencionado concepto principal a partir de su puesta en práctica. En tercero y último, revisar brevemente sus dos trabajos más importantes

⁵⁷ Wölfflin caracterizaría su célebre frase no como un rechazo a los individualismos en el arte sino como “un intento de referirse a la cuestión desde otro punto de vista a fin de encontrar directrices que garanticen una cierta seguridad del juicio historiográfico” (Wölfflin, 1988, p. 24)

para poder advertir mejor los aportes y consecuencias que su obra trajo a la Historia del Arte moderna y contemporánea.

Un museo sin pinturas, ni esculturas. Riegl, el historiador de los textiles

En 1886, Alois Riegl (1858-1905) comenzó su carrera de historiador del arte trabajando en el Museo de Artes Aplicadas de Viena en el área poco frecuentada de los textiles. De acuerdo con Michael Podro sus primeros ensayos abordaron el estudio detallado de alfombras orientales y manuscritos medievales, todas ellas cuestiones bastante tangenciales para la historia del arte de fines del siglo XIX (Podro, 2001, p. 109). Sin duda estos artículos (casi una cincuentaena) tenían origen en su trabajo cotidiano en el museo, donde además oficiaba de conservador. Como sucediera también con Aby Warburg y con todos los historiadores de su generación, las lecturas sobre la obra de Riegl rastrean la genealogía de sus teorías a partir de su formación académica decimonónica y de los profesores, muchos de ellos no tan cercanos a la Historia del Arte, que inspiraron sus concepciones generales. Este aspecto, lejos de apuntar al carácter meramente *derivativo* de las consideraciones teóricas de los historiadores del arte, sugiere cómo los principales exponentes de la disciplina adaptaron y reformularon las grandes corrientes de pensamiento de su época hacia adentro de su propia práctica intelectual, que se encontraba en vías de consolidación.

La formación vienesa de Riegl a fines del siglo XIX es caracterizada generalmente como un momento de máxima ambigüedad donde se entrecruzan rasgos de la cultura decimonónica ya en crisis, con los intentos de formular nuevas hipótesis científicas que marcaran la rúbrica teórica del próximo siglo (Solá - Morales, 1980). Así, la influencia de la filosofía hegeliana de tipo universalista que inspiraba el proyecto de historia cultural de Burckhardt se entrelazaba con un tipo especial de positivismo de especialistas que entendía el trabajo en historia del arte como un quehacer filológico de catalogación y datación lejano, en apariencia, a esos sistemas abstractos. En ese sentido, el primer esfuerzo de condensación universal, le llegaría a Riegl a través de las clases de Robert Zimmerman, discípulo y divulgador del formalismo de Herbart y de Max Budinger, quien había consolidado un sistema general para explicar la historia. Por otra parte, la tendencia analista en Riegl se relaciona generalmente con las clases de Theodor Von Sickel, quien le enseñaría a cultivar aquella tradición filológica y positivista que profesaba la investigación minuciosa de campos acotados. Fundamental en este aspecto fue también la influencia del arquitecto hamburgües Gottfried Semper cuya herencia metodológica Riegl criticaría categóricamente en su primer libro importante (Podro, 2001; Ocampo y Peran, 2002; Venturi, 1949).

Si bien Riegl renegó en gran medida del tipo de trabajo filológico que profesaba, por ejemplo, la iconología, el sistema teórico formalista que logró consolidar oscilaba entre estas tendencias universalistas y empiristas. Entre un trabajo de catalogación atento a los detalles y un

planteo universal a partir de diversas concepciones generales capaces de agrupar los casos específicos a partir de grandes sensibilidades y períodos.

Sobre estas dos inspiraciones importantes, Michael Gubser (2006) explica que el empirismo de Riegl consideraba las diferencias entre la *historia* cronológica y cierta idea de *temporalidad* como dos cuestiones diferentes (Gubser, 2006). En ese sentido, la *historia* estaba para él sujeta al pasado, mientras que los objetos (artísticos en este caso) que la componían, tienen una existencia externa a esa historia y habitan una *temporalidad* que les es propia. Si bien los documentos y artefactos son la única prueba fáctica de la existencia del pasado y el historiador – como bien señala el aforismo– tiene la obligación de descifrarlos de la forma más objetiva que le sea posible, su agrupamiento dentro de la historia del arte (formalista) los separa (para unirlos) de las coyunturas históricas específicas. Es decir que para el formalismo de Riegl los objetos del pasado considerados *arte* suponen una existencia externa al fenómeno histórico. Sobre ello, Gubser explica que pese a la indudable deuda con el hegelianismo, los historiadores de fines del XIX, recibieron además una influencia combinada de la psicología perceptual, la fenomenología y la filosofía post-kantiana que había despertado la fe en la objetividad externa como la base de la investigación científica (Gubser, 2006). Una cuestión que influyó la concepción histórica de Riegl y se combinó con su empirismo permitiéndole construir herramientas para el análisis visual que usó durante toda su carrera. En ese sentido, la tarea *universalista* del historiador no era justamente la de salvaguardar estándares estéticos inamovibles, sino la de rastrear el desarrollo histórico y cultural de la percepción y creación visual en todas sus formas (Gubser, 2006).

Este aparente divorcio entre la estética y la historia del arte, –que tiene sus antecedentes– se solventaba además en un rechazo general por parte de las teorías formalistas a la concepción romántico-idealista del arte y la historia. En este aspecto, las estéticas románticas que defendían la importancia de la obra como el lugar de manifestación de la idea o como la experimentación nostálgica de la unidad del hombre y la naturaleza, subordinaban a la historia del arte a categorías filosóficas determinantes. A estos efectos, uno de los problemas del formalismo con la historia del arte como *historia de la manifestación sensible del espíritu*, era que premiaba el contenido de la obra por sobre su aspecto sensible, es decir, su *forma*. Como señala Francisca Pérez Carreño, “la escuela formalista no rechazaba la idea del arte como una actividad espiritual sino la idea de que lo espiritual era opuesto a lo sensible y operase únicamente a través del contenido de una obra (su tema, sus motivos etc.)” (Perez-Carreño, 1999, p. 253). Para el formalismo, como ya advertimos, el contenido específico de la historia del arte no era otro que el de la *Historia de las formas*, justamente un enfoque que indicaba la esencialidad de este aspecto por sobre el problema accidental (histórico) del contenido. En este punto era donde la estética de Kant cobraba sentido, no como crítica del gusto (aunque también), sino como una explicación de lo artístico en tanto actividad autónoma y de la experiencia estética como una experiencia de lo formal brindada por los objetos artísticos más allá de su contenido histórico (Perez-Carreño, 1999).

En esta verdadera *encrucijada* de saberes y sensibilidades, según Gubser, Riegl se decidiría finalmente por evadir la cuestión ontológica del tiempo, quizás, aceptando el *dictum* de Franz Brentano, filósofo alemán que había sugerido como el tiempo sólo podía percibirse indirectamente en los objetos históricos y de ninguna manera abstrayéndose de ellos (Gubser, 2016, p. 199). Una teoría muy conveniente para alguien que se dedicaba a la catalogación y estudio en un museo.⁵⁸

De esta manera, el clima intelectual en los años de formación de Riegl pareció incidir en sus trabajos de igual manera que lo hizo, en otro sentido, su labor práctico en el museo vienés, donde mantuvo un primer contacto con aquellas obras marginales a las que dedicaría sus primeros esfuerzos de estudioso.

La *Kunstwollen*. Una idea maestra para la historia del arte

Atendiendo a lo anterior, no sorprende que el principal concepto acuñado por Riegl sea el de *Kunstwollen* o *voluntad artística*.⁵⁹ Un término que se ha traducido de forma interpretativamente formalista como *voluntad de forma*. La evolución de esta voluntad a través de la historia es la causa de los cambios de estilo, los movimientos y las épocas del arte más allá de los temas, los nuevos motivos y, especialmente, las nuevas técnicas. Para Riegl, todos estos aspectos a pesar de ser fundamentales no podían explicar por sí mismos la evolución artística y los cambios en el arte. Por otro lado, las cuestiones formales sí daban una unidad a la historia del arte y era a través de ellas donde se podían advertir los quiebres y continuidades entre las épocas del arte. De alguna manera, este agrupamiento histórico a partir de formas hacía posible la asociación entre el arte tardorromano y el antiguo o entre ambos y el moderno en relación al contraste o al parecido de sus respectivas *voluntades de forma*. Sobre ello llama la atención Kosme de Barañano (2016) cuando explica que el formalismo vienés es un método formal o *cotextual*, es decir, un método que se apoya en la consideración de “la obra plástica en sí misma, sin referencia a su producción ni a su entorno” (Barañano, 2016, p. 82). Por otro lado, el autor español reconoce que la voluntad contextual contra los enfoques críticos o *contextuales*, que encuentran la clave de las obras en algo exterior, anterior o posterior, como en el contexto histórico-social. Barañano ubica a Riegl dentro de los teóricos de la Historia del Arte que siguen la interpretación histórica a partir del estudio del estilo y más precisamente de unas ciertas *normas* estilísticas, una cuestión general que la obra de Riegl comparte con la de Wilhelm Worringer (Barañano, 2016, p. 94). Si bien la idea de la *Kunstwollen* como organizadora del pensamiento del autor parece insoslayable, la interpretación que asocia su formalismo a la posterior teoría de la *pura-visibilidad* en el arte (contenida en la formulación de la teoría co-

⁵⁸ En rigor la referencia es a San Agustín e indirectamente a Brentano (quien lo cita). Hacia el final de *El arte industrial tardorromano*, Riegl sugiere que San Agustín ya era perfectamente consciente del carácter relativo de la belleza y de cómo sus teorías abstractas sobre el arte tenían concreción en obras de arte específicas (Riegl, 1992, p. 302).

⁵⁹ Según Michael Podro la teoría riegliana de la *Kunstwollen* se considera habitualmente como una mera derivación de la concepción acerca del desarrollo del arte que Karl Schnaase plantea en *Niederländische Briefe*. Pese a ello el autor señala que el desarrollo posterior de la concepción de Riegl es completamente original (Podro, 2001, p. 133)

textual) se podría y se ha discutido. Por nuestra parte, podemos mencionar que esta tendencia formalista *si* se cumple en sus primeros trabajos, donde el afán de novedad y coherencia conceptual es considerablemente más importante que la comparación de los aspectos formales con otras fuentes de conocimiento. Sin embargo, en la lectura de sus últimos trabajos se advierte que en estos *si* aparece la asociación (aunque tímida) entre las cuestiones formales y otros procedimientos hermenéuticos que separan a Riegl de reduccionismos y perspectivas demasiado unilaterales.

Regresando a la *Kunstwollen*, el concepto es bastante más complejo de lo que parece. Una determinada voluntad puede percibirse tanto en una obra o artista particular como en la raíz de la creación artística de una época o de un grupo de artistas. Según Michael Podro existen tres (3) aspectos fundamentales que Riegl define para caracterizar la *Kunstwollen*, un concepto que, por lo demás, resulta algo intercambiable a lo largo de su obra: en primer lugar como “intención artística” una cuestión que explica las variaciones de las formas en diferentes períodos históricos. En segundo lugar, como ya advertimos, como “desarrollo continuo y lineal de la Historia del Arte”, es decir como la forma de anudar la *cadena* histórica a partir de los cambios formales (la *temporalidad* de Gubser). En tercero y último, como forma de agrupar “bien a un estilo o género, bien a una obra de arte particular”, es decir, tipos de agrupación que pueden oponer o acercar determinadas voluntades con otras (Podro, 2001, p. 134). En cierto sentido, Riegl sostenía que la *Kunstwollen* de una época, podía explicar la relación perceptiva del hombre con el mundo. En es sentido, según Gubser (2006), la teoría del arte de Riegl supone una sensación rítmica respecto a la percepción de las formas tanto al momento de analizar su estructura interna como en la forma de ordenar su propio relato histórico.

Por otra parte, Estela Ocampo y Martí Peran (2002) advierten que el concepto tiene variadísimas consecuencias a medida que se va desarrollando. La primera, fundamental en la teoría del arte riegliana, es la de aclarar los hechos sociales, religiosos y culturales de una época como la expresión de un mismo espíritu (a pesar de ser dimensiones diferentes). A estos efectos, quizás con alguna influencia hegeliana, la creación artística se puede interpretar a partir del complejo sistema de relaciones histórico-culturales que la sustentan (pero no la definen). Sobre ello, Riegl propone dividir la Historia del Arte a partir de tres grandes épocas, según diversos tipos de cosmovisión: la Antigüedad (determinada por un politeísmo antropomórfico), la Edad Media (por el cristianismo) y la Era Moderna (dominada por el saber científico). En *Die Spätromische Kunstindustrie* (1901) explicará el arte tardorromano justamente a partir de la transición que supone la época entre los ideales antiguos y los cristianos. Esta consideración fundamental, no resta autonomía a las formas artísticas sino que sugiere los principales factores de influencia entre esta voluntad y las demás. (Ocampo y Peran, 2016, p. 104-108). Por otra parte, Ocampo y Perán señalan que el problema de la *Kunstwollen* es que no explica necesariamente los cambios (a partir de la forma) ni las repeticiones en diversas épocas de un mismo patrón. Además los autores indican que sólo es posible, como en el caso de las *Pathosformeln* warburgianas, definir el concepto indirectamente ya que el autor nunca se refiere al término teóricamente más que cuando lo pone en práctica. En primer lugar, en *Stilgraffen*, su

obra seminal, usa el término para oponerse a cierto positivismo y para eliminar cualquier tipo de *tosquedad* o primitivismo que subyace al análisis de ciertos estilos (como el árabe o el etrusco). Para Riegl, simplemente estos estilos obedecían a intenciones formales diferentes, voluntades de formas (de arte) distintas y no por ello eran más o menos toscos o decadentes que otros. En este caso el concepto era una especie de *instinto estético* capaz de advertir una tendencia formal dominante en cada situación histórica particular y de relativizar los regímenes estéticos absolutos que las denostaban. Una consideración que Wölfflin llevaría al extremo en su célebre comparación entre los zapatos góticos (puntiagudos) y los renacentistas anchos y cómodos (Gombrich, 2010, p. 202). Justamente, por esa razón la voluntad de arte no se manifiesta abiertamente en los grandes artistas, ávidos por innovar, sino en las obras más genéricas como el arte textil, ornamental o industrial. “Así, si el estilo de cada periodo responde a una determinada *voluntad artística*, toda realización lleva consigo su propia justificación; todo estilo debe considerarse según su propio deseo y no según su capacidad técnica para alcanzar un ideal inamovible” (Ocampo y Perán, 2016, p. 110).

En ese sentido la *Kunstwollen* permite definir otro concepto fundamental del formalismo: el estilo. Sin embargo, mientras que el análisis formalista tradicional intenta caracterizar la expresión final de un estilo concentrada en una obra, Riegl investiga el impulso que dirige la historia, la dirección que toma y su desarrollo específico (Pächt, 1992). Es decir, la historia de las formas de Riegl es la historia de los *cambios* de estilos, “una auténtica narración histórica del arte” que caracteriza para confrontar. Estas confrontaciones, normalmente estaban condicionadas por tendencias contrastantes, por ejemplo, entre períodos más táctiles (donde se premia lo escultórico y volumétrico) y más ópticos (donde el plano y el espacio infinito correspondía a la pintura).

El principio metodológico y a la vez hipotético que supone la *Kunstwollen* se desarrolló a partir de las mencionadas tendencias opuestas. Una cuestión que tanto Worringer (con su dicotomía entre abstracción y naturaleza) como Wölfflin (con sus pares dicotómicos) tomarían de los procedimientos de Riegl.

En una crítica perspicaz, Erwin Panofsky señalaría otra cuestión importante respecto al concepto de *Kunstwollen*: no es que el concepto defienda la autonomía del arte y reniegue de todos los aspectos anteriores, cuestión que ha sido rápidamente malinterpretada, sino que pone de relieve la obra de arte en oposición a otros factores que de manera casi exclusiva la explicaban hasta el momento (Pächt, 1992, p.313).

Problemas de estilo (*Stilfragen*). Una *hybris* necesaria

En 1893 Riegl publica su primer libro importante, *Stilfragen (Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación)*. En el libro, se sintetizan en gran medida once

años de trabajo minucioso y especializado en el Museo de Artes Decorativas de Viena⁶⁰. Algunos años antes, en 1889, Riegl comenzaba a dar clase en una de las dos grandes cátedras de la Universidad de Viena, convirtiéndose así en un catedrático de renombre (Solà-Morales, 1980, p. VIII). En gran medida el primer trabajo de Riegl fue realizado a partir del contacto con estas obras decorativas y en pos de resolver los problemas de clasificación y comprensión que planteaban. A estos efectos, el tema del trabajo parece por demás marginal: la historia de la decoración floral desde egipto hasta la cultura árabe. El recorrido del libro, atravesaba los períodos históricos más importantes de la historia antigua, medieval de Europa y Oriente sin mencionar el partenón, una catedral o una escultura monumental. Riegl pretendía mostrar de qué manera desde los elementos más mínimos y esenciales de la decoración, se podían recomponer problemas fundamentales del devenir artístico a partir de un estudio encadenado de la aparición de la palmeta y la flor de loto como motivos decorativos casi universales o, por lo menos, presentes en casi todas las culturas. A su vez, la lógica interna de la presentación sugería aquí los lineamientos conceptuales y las hipótesis renovadoras del formalismo que se alejaban del contexto específico para ligarse indefectiblemente a ideas universales sobre el arte. Pese a que muchos aspectos empíricos de esta investigación de Riegl ya están, un siglo después, por demás superados (sobre todo a partir de descubrimiento arqueológicos importantes), los fundamentos del método y sus propósitos denotan una coherencia notable (Solà - Morales, 2016). En ese sentido, sus escasos conocimientos de la cultura persa y mesopotámica, se ven compensadas en algún sentido por la amplitud de la propuesta que intenta nada menos que una *historia general de la ornamentación*.

Por otra parte y pese a la comentada influencia de Semper en la escuela formalista, este trabajo se opone desde sus inicios al positivismo del arquitecto hamburgues de forma tan sistemática, que el propio Riegl afirma que *Stilfragen* se trata de un libro casi concebido para entrar en polémica directa con la difundida perspectiva del arquitecto. Según Semper, el origen de las formas decorativas estaría en la técnica y en las condiciones materiales en las que aparecen representadas. Así, las decoraciones textiles surgían de las técnicas textiles, los motivos que primero aparecían en piedra surgían de las posibilidades materiales de la roca etc. En oposición a esta hipótesis, Riegl se dedicó a contraponer argumentativamente formas similares realizadas en distintas materialidades y con técnicas dispares para señalar la independencia técnico-material de los estilos artísticos.⁶¹ En ese sentido, el autor distingue tempranamente entre *semperianos* y Semper, explicando que “Mientras Semper dice que en el origen de una forma artística entran en consideración materia y técnica, los semperianos sostienen de inmediato que la forma artística es un producto de la materia y la técnica” (Riegl, 1980, p. 2). Una

⁶⁰ Riegl tenía 28 años cuando se sumó al plantel del *Österreichische Museum für Kunst und Industrie*. El museo se había fundado con la esperanza de fomentar un nuevo conocimiento de las leyes del diseño entre los fabricantes y el público (Gombrich, 2010, p.180).

⁶¹ Dice Gombrich al respecto: “(...) los motivos geométricos debían surgir espontáneamente, una y otra vez, de las técnicas de la cestería o del tejido. Era este tipo de suposición lo que cegaba a los estudiosos del arte respecto a aquellas continuidades que él había observado, por lo que diseñó su programa a partir de “anudar el hilo que ha sido cortado en mil pedazos”. Era el hilo que había vinculado el más antiguo ornamento basado en el loto egipcio con el último arabesco” (Gombrich, 2010, p. 183).

diferenciación que podría hacerse también tanto entre Riegl y sus continuadores más dogmáticos como entre éste y sus críticos más acérrimos.

Por otra parte, el libro de Riegl también se opone a un volumen que W. H. Goodyear, conservador norteamericano, había publicado en 1891: *The Grammar of Lotus*, un libro dedicado al mismo tema. En su trabajo, el conservador afirmaba que la flor de loto era también un símbolo universal del sol y que, por esa razón, aparecía en todas las culturas desde Egipto hasta Grecia (Gombrich, 2010, p. 182). Atendiendo a esto, el segundo paso de *Stilgrafen* era precisamente probar cómo las mismas formas ornamentales continúan en el tiempo pero a partir de variaciones que nada tenían que ver con técnicas materiales ni contextos sagrados universales. Dice Solá - Morales: “Se trata de demostrar que la autonomía de los arquetipos formales se prolonga con independencia del *milieu* concreto, puesto que una vez configurados estos arquetipos adquieren una vida propia que les permite traslaciones en el espacio y en el tiempo” (Solá-Morales, 1980, p. XV). Una afirmación que convierte el trabajo en un relato casi *policíaco*, que persigue las apariciones de las florituras desde Egipto a Grecia y más allá. Quizás en esto, pero desde muy diferente rúbrica, la búsqueda de Riegl se parece a las de la iconología warburguiana y panofskyana después, desarrollada por los mismos años, también en rechazo del relato heroico de los winckelmannianos. Sin embargo, el rastreo iconológico obedece en gran medida a los contextos histórico-políticos, mientras que las peripecias de la ornamentación parecen ignorar estos asuntos, por lo menos en este primer libro. Con todo, el recorrido del trabajo que comienza con el estilo geométrico y se detiene en la evolución de la ornamentación natural entre los griegos, los persas y los egipcios hasta las formas elaboradas de los textiles árabes es engañosamente notarial, ya que todo se inspira en probar la tesis anti-materialista de Riegl y en exponer la continuidad y la variación de la voluntad de forma a través de aquella *temporalidad* propia del arte. Por ejemplo, Riegl llama la atención sobre el ornamento micénico, una civilización que había sido descubierta y caracterizada pocos años antes (hacia 1874) por Heinrich Schliemann. Para su caracterización, critica la labor de la arqueología clásica que señala el origen de este y otros estilos ornamentales siempre en Oriente, especialmente en Egipto. Pese a no dejar de lado esta interpretación del todo, Riegl señala que de ser las florituras micénicas copias egipcias no eran estas para nada serviles, contribuyendo de manera increíblemente temprana a la relación entre el arte micénico y el griego. Sobre el tema, afirmará después de múltiples comparaciones, que “el arte micénico se nos presenta como el precursor inmediato del arte helénico del período histórico brillante” (Riegl, 1980, p. 85). De esta manera, los *marginales* micénicos *subían* un escalón en la historia del arte convirtiéndose en antecesores de los griegos: “Si Puchstein ha visto en las columnas de la casa del tesoro de los Atridas las verdaderas columnas protodóricas, nosotros podemos ver en la ornamentación de los vasos y objetos de oro micénicos la verdadera ornamentación protohelénica” (Riegl, 1980, p. 85). Incluso atendiendo a lo que él definía como asuntos *etnográficos*, Riegl asestaba un duro golpe a la historia del arte esteticista mientras intentaba encadenar estilos *mayores* (como el griego) con civilizaciones arcaicas de culturas aparentemente derivativas (como los micénicos). Un golpe que Dvořák ya advertía en su necrológico de Riegl donde explicaba como la introducción

del concepto de *Kunstwollen* y el rechazo a las teorías de la decadencia contribuyó a la concepción histórico-psicológica de la historia del arte en detrimento de cierta “estética absoluta” (Dvořák en Pächt, 1980, p. 311). Mucho después destacaría Gombrich que “Al igual que el etimólogo que busca las raíces de una palabra determinada a lo largo de la historia de varias lenguas, Riegl consiguió identificar motivos básicos detrás de unas apariencias cambiantes” (Gombrich, 2010, p. 181).

Por otro lado, como refiere Venturi y otros críticos, el error fundamental de *Stilfragen* consistía principalmente en haber minusvalorado la “realidad histórica en la que surgieron (los ornamentos), la cual es el rasgo individual de la obra de arte” (Venturi, 1949, p. 250). Ciertamente el primer trabajo de Riegl encuentra sus falencias más notables en este aspecto mencionado: no hay casi fechas, acontecimientos ni personajes en su texto sino, únicamente referencias a las culturas y a las variaciones estilísticas. Esta cuestión, mantenida casi con *hybris* teórica, parece obedecer más a establecer la polémica (con Semper y la iconología) que a una defensa real de su postura. Una propuesta que si bien se logra no sería retomada en sus trabajos posteriores tan categóricamente.

Pese a las críticas, *Stilfragen* tuvo un inmejorable eco en la década del ochenta. En el *El sentido del orden* (1971) que historiográficamente podría definirse como la más exitosa continuación de Riegl en tanto estudio de la ornamentación, Gombrich desliza diversas críticas a su antecesor a pesar de considerar *Stilfragen* “el libro más importante jamás escrito sobre la historia del ornamento” (Gombrich, 2010, p. 182). Según Gombrich, la teoría de Riegl tiene ciertas debilidades en lo que respecta a sus antecedentes evolucionistas y racistas. Si la atención por las marginalidades significa algo así como la búsqueda de “eslabones perdidos” por ejemplo, entre la palmeta y el acanto, el problema es situar los intermedios (como la decoración micénica) necesariamente en una cronología: “Si tenemos un motivo *a* y un motivo *b*, y encontramos una forma mixta *ab* ¿significa esto, necesariamente, que *a* se ha convertido en *b* a través de *ab*?” (Gombrich, 2010, p. 187). Una pregunta que hace tambalear no pocos planteos del historiador austrohúngaro. Pese a ello, sus falencias procedimentales no desautorizan, para Gombrich, el postulado rigeliano de la continuidad formal. Una idea que representa para el alemán una de las más importantes transformaciones disciplinares de la historia del arte.

El arte industrial tardorromano. Rodeos hacia la modernidad

Algunos años después de la publicación de *Stilgraffen*, Riegl publica *Die Spättrömische Kunstindustrie* (*El arte industrial tardorromano*) (1901) un trabajo considerado generalmente como la obra fundamental del autor donde se ajustan los problemas de su trabajo anterior. En *El arte...*, Riegl pretendía separar el estudio del arte tardorromano del habitual enfoque “de anticuario” que se adoptaba para estudiar este *decadente* período y con él, retirar momentáneamente del centro de la Historia del Arte los avances de las “ciencias auxiliares” como la iconología (Riegl, 1992, p.18). Pese a admitir los avances en el estudio de las fuentes y los

contenidos, Riegl planteaba que en lo que se refiere al “carácter artístico”, es decir las manifestaciones en tanto contorno y color en el plano o en el espacio, el arte tardorromano estaba poco menos que *inexplorado* y considerado (menospreciado) por muchos expertos simplemente como “no clásico” (Riegl, 1992, p. 25). La crítica además defendía que la evolución del arte clásico se había detenido por varios siglos hasta la reorganización carolingia, aceptando la intervención *violenta* de los pueblos germánicos como principal motivo de la destrucción del arte (y de la cultura) clásica. Sobre esta habitual reducción histórica, Riegl fué todo un pionero, ya que, partiendo de la *Kunstwollen* negó la existencia de esta *destrucción* remitiéndose a su propio trabajo en *Stilfragen* para defender la continuidad entre los estilos antiguos y bizantinos explicando que “en el período tardorromano no se daría una decadencia sino un progreso o cuando menos, un desarrollo con valor propio” (Riegl, 1992, p. 18). Así, la voluntad artística cuya autonomía y relativismo renegaba de cualquier agente externo se oponía a las justificaciones estético-históricas que no hacían más que defender la supremacía del arte clásico.

Por otra parte, después de su desarrollo milenario en *Stilfragen*, Riegl necesitaba consolidar su concepto de *Kunstwollen* y para eso, debía probar como la voluntad artística de un período era una fuerza que invadía todas las manifestaciones artísticas y no sólo la ornamentación: “Una vez que fuese posible demostrar que la arquitectura y la escultura, el diseño y el ornamento respondían a un principio unificador, el espectro del materialismo (semperiano) seguramente podría darse por definitivamente ahuyentado” (Gombrich, 2010, p. 193). Al igual que *Stilfragen*, el nuevo trabajo se asentaba sobre la lectura de dos estudios previos: la obra de Franz Wickhoff *Die Wiener* (1895) y *Das problem der Form in der bildenden Kunst* de Adolf Von Hildebrand (1901). El primero añadía al análisis de Riegl el problema de los cambios de intención artística a lo largo del tiempo, una cuestión que introducía necesariamente contextos históricos específicos. El segundo, sugería la teoría acerca del pasaje entre la *sensación táctil* y la *puramente visual* que caracterizaba al arte antiguo y el moderno respectivamente (Gombrich, 2010). Estas dos consideraciones le servirían a Riegl para fundamentar sus hipótesis sobre el período como una época de transición siempre opuesta a las versiones decadentistas de la crítica moderna:

Así pues, nuestra intención en este libro es probar que, desde el punto de vista de una consideración histórico-universal de la evolución general del arte, el Génesis de Viena significa, también frente al arte flavio trajano, un progreso y ninguna otra cosa, y que solo bajo la óptica de la crítica moderna puede parecer como expresión de una decadencia, que de hecho no se da en la historia. Es más, el arte moderno, con todos sus atractivos, nunca habría sido posible si el arte tardorromano no le hubiera abierto nuevas vías con su tendencia no clásica (Riegl, 1992, p. 22).

Gran parte de la valoración posterior del arte bizantino y paleocristiano derivan de esta obra que caracteriza el período como una época de transición entre la sensibilidad antigua y la moderna. A estos efectos, primero la arquitectura, después la escultura y la pintura y

finalmente el arte industrial (la metalurgia) tardorromano eran convocados para mostrar la voluntad de forma artística del período y guiar los cambios técnicos en pos de lograr los efectos deseados. Por ejemplo, cuando el trabajo se refiere a la frontalidad y axialidad de los mosaicos y pinturas paleocristianas y bizantinas Riegl señala cómo esta característica produce pinturas que pasan de ser táctiles (como en la escultura de bulto egipcia o griega) a ser ópticas (en pintura y relieves tardorromanos).⁶² En ese sentido, el objetivo artístico de la axialidad era el de *espacializar* la figura que, al mirar de frente y a sobresalir de la profundidad, contrastaba con el plano, una cuestión que Riegl compara también con la frontalidad de los edificios, y que resalta la individualidad y la abstracción del plano en camino a volverse un espacio puramente óptico (Riegl, 1992, p. 200). El caso más notable, sería la evolución de la escultura romana individualizada y su paulatina desaparición y reemplazo por tratamientos sumarios y de masas, más atmosféricos que, según Riegl auguraban ese segundo ciclo óptico que aparecería finalmente en el Renacimiento.

Es quizás en el último capítulo “Los rasgos fundamentales de la voluntad artística tardorromana”, donde hay un intento de asociar la *Kunstwollen* con aspectos más allá de las obras de arte mencionadas. En el capítulo, además de referirse al ritmo y al relieve Riegl señala la importancia de la “menospreciada” literatura artística de la época en detrimento de cualquier relación de tipo iconológica con la poesía, por ejemplo, a la que tilda de “fantasía especulativa” (Riegl, 1992, p. 301). Por otro lado, la literatura de valoración estética ofrecía “un medio para asegurarnos de modo plenamente convincente de que las ideas, alcanzadas en base a nuestra observación subjetiva, sobre los objetos artísticos preponderantes de un determinado período fueron también realmente las ideas de los que pertenecieron a él” (Riegl, 1992, p. 301). A estos efectos, Riegl se refiere a las ideas estéticas de Plotino primero y especialmente a San Agustín después. Por otra parte, señala los principales aspectos que hacían del período tardorromano un eslabón fundamental para la evolución del “espíritu humano” a pesar de estar necesariamente obligado a contradecir el mundo antiguo. Una consideración que también aparecía a través de las formas de vinculación medievales con la magia, en detrimento de la idea de causalidad antigua. Sobre ello, Riegl advierte la imposibilidad de considerar el período como una decadencia o un retroceso y opta por el término “rodeo”, un rodeo necesario que llegará sin más a reencontrar al espíritu antiguo con la modernidad. En cierto sentido, las concepciones antiguas del arte como algo delimitado y táctil se consolida a medida que se admiten diversos efectos visuales y, más adelante, las formas de arte devienen más abiertas, sugestivas y ópticas. Cuando esta apertura comienza a convertirse en una estructura de visión subjetiva (es decir cuando la experiencia visual es muy mimética) existe en la historia de las formas una necesidad de volver a las limitaciones primitivas. Así, el arte tardorromano señala esa transición mientras augura el regreso moderno a las formas clásicas.

⁶² Dice Podro al respecto: La superación o la desaparición de la división entre las figuras que se produce de esta forma, adquiere una importancia considerable para Riegl (y en esto le sigue Panofsky): se concibe como el modo en el que los objetos y su espacio circundante se convierten en rasgos de un continuo homogéneo -el continuo del plano-, y esta idea del continuo homogéneo se considera una condición previa para el desarrollo de la idea de un espacio continuo homogéneo y, por tanto, para la representación en perspectiva posterior (Podro, 2001, p. 115).

De acuerdo con Gombrich, la tesis principal del *El arte...* se puede resumir de la siguiente manera; “La historia del arte desde el antiguo Egipto hasta las postrimerías de la antigüedad es la historia del desplazamiento de la *Kunstwollen* desde la modalidad táctil (Riegl dice “háptica”) de percepción hasta las modalidades visuales u “ópticas” (Gombrich, 2010, p. 198). A estos efectos, el punto intermedio del arte tardorromano intentaba señalar cómo desde los broches hasta las arquitecturas todo trataba del abandono de la voluntad táctil y la tendencia a la voluntad óptica. Es quizás en esta búsqueda de agrupamiento lógico y de cohesión interna de un período, donde aparece uno de los rasgos más discutibles del procedimiento de Riegl. Pese a ello, su deconstrucción de los genéricos habituales de la historia (como el caso de las invasiones bárbaras) y sus consideraciones formales no decadentistas, entre otras cosas, hacen de *El arte industrial tardorromano* uno de sus más importantes trabajos.

Retratos, monumentos y críticas

Tras *El arte industrial tardorromano*, Riegl publicaría dos libros más en vida: *El retrato de grupo holandés* (1902) y *El culto moderno a los monumentos* (1903)⁶³ En el primero, su único libro dedicado a la pintura, llamó la atención sobre un género pictórico (el retrato de grupo) que según el autor poco o ningún interés había despertado fuera de Holanda. Fiel a sus principales conceptos, Riegl advertía que las características esenciales del retrato holandés de grupo no se diferenciaban del resto de los géneros holandeses (bodegones, paisajes etc.) y delimitaba como su principal característica la ausencia de acción y la aparente desconexión entre los retratados. Esta distinción obedecía a dos criterios que otorgaban coherencia a la imagen pictórica: la relación de las figuras al interior de la imagen y la relación de estas con el espectador. Otra vez, el período elegido no era del gusto moderno y por esta razón volvía a ser territorio propicio para ejemplificar sus teorías. En este caso, en detrimento del arte antiguo cuyo objetivo era lograr cierta autonomía, el arte holandés del siglo XVI y XVII intentaba incluir al espectador en su lógica. Justamente el Arte holandés se oponía a aquella concepción táctil señalando otra etapa donde se combinaban los aspectos ópticos y táctiles en la que el grupo funcionaba como una individualidad y un todo.

Por su parte, el último libro publicado en vida de Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (*El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*) fue publicado en Viena en 1904 dos años antes de la muerte de Riegl. El texto, eclipsado por sus otros trabajos es quizás el de mayor actualidad, ya que plantea un antecedente pionero en la aproximación teórica a las políticas culturales a partir de reflexiones sobre la intervención concreta en relación a la conservación y restauración de monumentos. El texto, orientado a la consideración moderna con respecto a la conservación del pasado supone un interesante giro para

⁶³ Además de *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908) se editaron póstumamente cuatro libros más escritos por Riegl: *G. Baldinucci vita des Gov. Lorenzo Bernini* (*La vida de Bernini, de G. Baldinucci*) en 1912, *Kunstsgewerbe des frühen Mittelalters* (*La industria artística en el primer Medievo*) en 1923, y *Historische Grammatik der Bildenden Künste* (*Gramática histórica de las artes plásticas*) en 1966.

el problema de la *Kunstwollen*. En ese sentido, a diferencia de los trabajos anteriores, donde el peligro era sobreponer a la lectura de una época la propia, en este, es precisamente la caracterización de esa lectura el centro de la cuestión. Justamente, Riegl se dedica a confeccionar una terminología para designar diversas actitudes modernas con respecto a los monumentos del pasado en sentido amplio. Animado por la teoría formalista define a los monumentos como *histórico-artísticos* y rechaza la distinción entre monumentos meramente *históricos* y otros únicamente *artísticos*. Una diferenciación propuesta durante el Renacimiento que consideraba sumamente esteticista. A esos efectos, la definición de Riegl zanjaba la cuestión aunando a todos los monumentos en esa doble naturaleza (que de acuerdo con el relativismo estético se podía justificar alegando distintas *voluntades de forma*).

Por otra parte, Riegl caracterizaba diversas actitudes respecto a los monumentos. En primer lugar, destacaba al *valor de antigüedad*, típico del siglo XIX, que distinguía entre lo nuevo y lo viejo actuando en contra de la conservación del monumento. Según esta actitud, el proceso natural del tiempo necesariamente debía destruir el monumento. Trás destrucción, correspondía también naturalmente, la construcción de uno nuevo. En segundo lugar, caracterizaba la *valoración histórica* enemiga del deterioro y de la primera actitud. Según esta actitud se debía mantener el monumento tal cual estaba pero preservando su estado original y no falsificando su naturaleza original con agregados. Finalmente, el *valor conmemorativo* el más opuesto al *valor de antigüedad* suponía que el monumento nunca debía perder su presente: “Nunca se convierta en pasado” (Riegl, 1987, p. 30).

Trás un largo derrotero Riegl se encargaba de definir también al *valor artístico relativo*, que estaba basado en la posibilidad de que una obra de generaciones anteriores pudiese ser apreciada no sólo como testimonio sino como obra artística. A esos efectos, explicaba que si bien no existe un canon único las épocas del pasado se admiraban por estar más cerca unas que otras de la *voluntad de forma* contemporánea (Riegl, 1987, p. 91)

De esta manera, Riegl insertó las categorías de su historia del arte a principios activos dentro de la conservación. Así, la *kunstwollen* podía también delimitar la *actualidad* de un monumento y las particularidades formales relevantes que lo acercaban al gusto contemporáneo.

Según Podro, a pesar del extraordinario alcance de la sensibilidad visual del autor, la búsqueda de Riegl era en gran medida “absurda” ya que no era posible emprender una pesquisa a partir del desarrollo continuado de la forma visual a través de la historia del arte (Podro, 2001, p.133) Sin embargo, el crítico también destacó el uso de su sistema de asociaciones y tendencias como una búsqueda clave dentro de la historia del arte. Asimismo, sugiere que pese a lo derivativa que el resulta el concepto de *Kunstwollen* el problema de la coherencia pictórica que permite registrar entre efectos globales, detalles concretos y diferentes grados de implicación, resulta muy original.

Respecto al problema de la *estética absoluta* sin duda la obra de Riegl no carece de *valoraciones*, justamente, una historia del arte marginal podría ser precisamente una historia reivindicativa antes que objetiva, ya que de otro modo, sería únicamente arqueológica. Por otro lado,

la teoría general de Riegl le serviría a Gombrich como fundamento de su célebre modelo de *esquema y corrección* que retoma en gran medida las ideas del historiador de los textiles para desarrollar la hipótesis de la existencia de una tendencia psicológica común en la historia: la que implica modificar un motivo ya existente antes de inventar otro a partir de la nada (Gombrich, 2010).

Más allá del impacto epistemológico que la obra de Riegl supuso para la Historia del Arte de principios de siglo, sus ideas tuvieron un alcance mucho más inesperado. Los presupuestos principales de su teoría también fueron adoptados por los movimientos revolucionarios del arte de principios del siglo XX. Según Gombrich, el rechazo al “rancio círculo” de estilos históricos que inspiró el *art nouveau*, retomó de Riegl aquella indiferencia (o cohesión) entre las artes más elevadas y las artes aplicadas. Una cuestión que para el movimiento resultó casi vital (Gombrich, 2010, p. 197). En ese sentido, no es extraño que el arte y la ciencia de la época vieran en el estudio de los estilos una búsqueda de cohesión y unidad interna impensable anteriormente en productos *decorativos*. Como advertimos sucedía en la crítica a los *semperianos* (y no a Semper), Riegl sufriría también el ataque de la escuela iconológica, que para reivindicar la figura de Aby Warburg, reduciría el enfoque formalista el de la *pura-visibilidad* (Wind, 1993). Una reducción que a la inversa se le atribuiría al mismo Warburg⁶⁴. Por otro lado, Hans Sedlmayr y Otto Pächt continuaron con el enfoque formalista con algunas variaciones importantes ya que, de acuerdo con el primero, el método de Riegl sin modificaciones podría llevar a una “historia del arte sin espíritu crítico” (Ocampo y Perán, 2016, p. 108-110). Por esa razón los autores habían empezado a combinar las tendencias iconológicas y formalistas. Sin embargo, ambos autores tuvieron un destino complicado: Pächt tuvo que huir perseguido por los nazis mientras Sedlmayr fue miembro activo del partido nacionalsocialista (Gubser, 2016)

En ese sentido y pese a todas las críticas y contradicciones recibidas, el *monumento* Riegliano, supone, en sus propios términos, tanto un *valor de antigüedad*, puesto que muchas de sus conclusiones y proyectos ya fueron superados, como una incuestionable valoración *rememorativa* ya que la originalidad de sus ideas, impiden que el autor desaparezca completamente en las brumas del pasado.

Referencias

- De Barañano, K. (2016). *Criterios sobre la Historia del Arte*. Madrid: Kailas.
- Gombrich, E. (2010). *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Phaidon.
- Gubser, M. (2006). *Time’s Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Detroit: Kritik.
- Ocampo, E. y Perán, M. (2002). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria

⁶⁴ Ver capítulo 6 “Iconología y anacronismo (Dis) continuaciones del método warburgiano”

- Pächt, O. (1992). "Apéndice" En Riegl, A. *El arte industrial tardorromano (311-319)*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Pächt, O. (1993). *Metodología de la Historia del Arte*. Madrid: Alianza Forma
- Perez-Carreño, F. (1999). "El formalismo y el desarrollo de la Historia del Arte" En Valeriano, B. (compl.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II* (pp. 255 - 262) Madrid: La balsa de la medusa.
- Podro, M. (2001). *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Riegl, A. (1992). *El arte industrial tardorromano*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Madrid: GG Arte.
- Solà- Morales, I. (1980). "Introducción". En Riegl, A. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. (VII- XVI) Madrid: GG Arte.
- Venturi, L. (1949). *Historia de la crítica de Arte*. Buenos Aires: Editorial Poseidón
- Wind, E. (1993). "El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética". En *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza Forma.
- Wölfflin, H. (1988). *Reflexiones sobre la historia del arte*. Madrid: Península.

CAPÍTULO 5

Tensiones y supervivencias. Apuntes sobre la iconología de Aby Warburg

Federico Luis Ruvituso

Hace unos diez años la obra de Aby Warburg (1886 - 1929) viene siendo renovada con una inesperada pasión epistémica. Los más recientes estudios sobre el autor reconocen en su obra la labor de un *profeta* y han logrado convertir a un historiador del arte relativamente célebre, en una de las personalidades intelectuales más reconocidas del siglo XX (y XXI). Este inesperado interés, *resucitó* a un pensador ecléctico y polémico que difícilmente encontraba un lugar a la vanguardia de la historiografía del arte pese a ser uno de los padres de la Iconología. La historia de Warburg, las particularidades de sus trabajos, los pormenores de su trágica enfermedad y la creación de la enorme biblioteca y del instituto que fundará a su alrededor, llamaron y llaman la atención en parte porque describen una personalidad tan extraordinaria como incomprendida y porque evocan un pasado de las ciencias y las humanidades que resulta ya muy lejano. Warburg pertenece a un mundo intelectual desaparecido o en vías de desaparición en el que el pensamiento se encontraba fundido con la experiencia vital, en el que “los libros importaban (...) y los pliegues de la vida informaban todo acto de creación intelectual” (Ludueña Romandini, 2017, p. 13). En ese sentido, la personalidad de Warburg, irremediamente asociada con la tragedia, parece corresponder con el perfil de sus más conocidas fotografías: un pensador melancólico de entreguerras que sostiene su cabeza con manos cansadas, uno de esos intelectuales atormentados por su increíble sensibilidad que intentan mantener un delicado equilibrio psíquico ante el abatimiento de las tragedias de la historia. Podríamos decir, en esta clave, que Warburg es hijo de su tiempo, un particular *positivista* de fines del siglo XIX y principios del XX que estudiaba la raíz cultural de los impulsos primitivos y que luchaba por el triunfo de la razón y la civilización moderna. También se adivinan en algunas de sus obras comentados sentimientos pesimistas y anti-técnicos compartidos con otros intelectuales de su época que veían cómo la guerra y la tecnología destruían las conquistas de la humanidad. Tales caracterizaciones son posibles, aunque una lectura apenas más atenta de sus trabajos revela que estos enfoques no le hacen justicia. Sus ideas, por ejemplo, no se orientan en lo más mínimo a rechazar cualquier indicio de primitivismo o de *retraso* en la cultura en el estilo de un positivismo concienzudo, sino más bien a establecer en qué medida la cultura occidental arrastra y transforma estos resurgimientos siempre latentes. Su pesimismo y discutida enfermedad tampoco se manifestaron con fuerza sino hasta el final de su vida cuando, abatido por

una larga enfermedad y por las consecuencias de la primera gran guerra que vivió el mundo moderno, buscaba en su trabajo el eco de mejores tiempos. Por otra parte, sus últimos proyectos tras su recuperación, abordados con enorme entusiasmo, sugieren que aquel Warburg melancólico y atormentado representa una capa muy superficial de una personalidad intelectual tan problemática como incansable. La fascinación y curiosidad de Warburg parece haber sido lo suficientemente profunda como para adentrarse en el estudio del pasado (y del presente) sin rechazar sus claroscuros, incluso si dependieran estos de cuestiones que se oponían a la moral, la ciencia y sobre todo a la estética reinante en su época. Esta cuestión, que lo alejó considerablemente de los espacios académicos, lo llevó a emprender el camino de la investigación independiente a expensas de su hermano menor Max, un acaudalado banquero a quien Warburg había cedido el negocio familiar a cambio de poder comprar todos los libros que quisiera. Con esa libertad, la complicada y fragmentaria obra de Warburg navegó por ideas y temas a los que los historiadores del arte de principios del siglo XX no se habrían acercado jamás. Por ejemplo, la importancia de la magia en la cultura del Renacimiento, la compleja naturaleza de las imágenes astrológicas o la conexión entre la cultura clásica y ciertos rituales en lejanos horizontes geográficos, entre otros. Por otro lado, sus dispersas pero profundas lecturas y préstamos interdisciplinarios que relacionan estudios antropológicos, psicológicos y filosóficos resultan hoy de lo más originales si consideramos la literatura teórico-artística del 1900. Por aquellos años, el formalismo se alzaba como la perspectiva más popular para convertirse en el fundamento teórico de una nueva y autónoma Historia del Arte y la Historia de la cultura defendida por Jacob Burckhardt estaba bajo la mira.

Por otra parte, si nos detenemos a pensar en los férreos límites que las ciencias tenían en el siglo XX (y tienen aún hoy), este pionero intento de desplazamiento teórico hacia temáticas no habituales, casi *profeta* de los actuales esfuerzos interdisciplinarios que Warburg defendía – y que le suponía la compra y lectura de numerosos libros– resulta de lo más contemporáneo. Justamente, el esfuerzo warburgiano de *permeabilizar* los límites de la Historia del Arte para cruzarlos con otras disciplinas humanísticas es una de las características más celebradas por aquellos que defienden la revitalización de sus ideas en la actualidad. Aunque, paradójicamente, era ese mismo punto uno de los aspectos más polémicos de su trabajo en el decir de sus continuadores inmediatos y de sus colegas.

Aún así, su obra ha encontrado la (momentánea) *calma* de la clasificación y la sistematización académica pese a girar en torno a una suerte de *corpus blando* ya que aún existen numerosos textos de su autoría sin publicar (Didi-Huberman, 2002).⁶⁵ Mientras tanto y en base a su obra publicada, los especialistas actuales han dividido el estudio de los trabajos de Warburg en tres núcleos fundamentales: un primer núcleo que se caracteriza por revisar las ideas del autor acerca del Renacimiento como época seminal de la modernidad (1); un segundo núcleo que se centra en el acercamiento de Warburg a la etnología y al estudio de la magia en las sociedades arcaicas (2) y un tercer y último núcleo (3) dedicado al estudio de una forma de investigación y de diagnóstico cultural pergeñada por Warburg hacia el final de su vida (Burucúa, 2002, p. 13).

⁶⁵ En castellano algunos de esos fragmentos se recogen en Gombrich (2002) y en Michaud (2017).

En resumen, el primer grupo se adentra en el estudio de los artículos que Warburg publicó entre 1905 y 1918 y algunos trabajos finales que, tras su internación, elaboró entre 1926 y 1929. El segundo núcleo, mucho más específico, se ocupa casi exclusivamente de las experiencias etnográficas que Warburg registró en su viaje de juventud a Nueva México entre 1895 y 1896, donde presencié algunos rituales de los nativos Puebla y Hopi (Michaud, 2017). Finalmente, el tercer y último núcleo estudia el ambicioso proyecto final warburguiano: el *Atlas Mnemosyne* (1926 -1929), una serie de 79 paneles con aproximadamente 2.000 imágenes donde se dan diversos tipos de asociaciones visuales sin mediación aparente de palabras.

Atendiendo a ello, el presente capítulo sugiere un posible recorrido por los tres núcleos propuestos haciendo especial hincapié en su interrelación y en la importancia que los primeros trabajos de Warburg tuvieron para la configuración de los que más tarde se llamarían estudios en iconología (*studies in iconology*). Sobre este tema, se han publicado ya excelentes y completos trabajos críticos de relevancia⁶⁶ que hemos usado de referencia para este y otros capítulos por venir. En ese sentido, el presente apunte es sólo una breve introducción, una propuesta de lectura historiográfica para abordar, con algunos recaudos, la obra de este importante historiador del arte. A estos fines responde el estilo de *relato* que tiene nuestro texto y que no pretende ningún tipo de simplificación sino más bien busca claridad expositiva en un tema que se sabe complejo y mucho más amplio. Como ha señalado Edgar Wind (1993) el peligro que se corre con la obra de Warburg es nunca llegar a la lectura directa de sus trabajos y adoptar, sin miramientos, algunas de las interpretaciones de sus más conocidos exégetas. Aquel Warburg positivista que mencionamos al principio, por ejemplo, es producto en gran parte de las consideraciones interpretativas de uno de sus más importantes biógrafos (Gombrich, 1992).

Por ello, este capítulo es también una antesala del inmediatamente posterior (capítulo 6) que se centra sustancialmente en el análisis de algunas de las discutidas lecturas (y continuaciones) que se han hecho de la obra de este historiador del arte, tanto en el ambiente internacional como, especialmente, en el contexto latinoamericano y argentino.

Primer núcleo: de Botticelli a Lutero

Texto e imagen. El *movimiento* que traen las ninfas

El derrotero profesional de Warburg inicia con la tesis de licenciatura de un joven historiador del arte sobre el *Nacimiento de Venus* y *La Primavera* de Sandro Botticelli (1893) y termina con

⁶⁶ Si bien aparecen citadas a lo largo del capítulo señalamos aquí tres trabajos centrales (y muy disímiles) acerca de la obra de Aby Warburg. El primero, la más ambiciosa biografía sobre el autor: *Aby Warburg. An Intellectual biography* de Ernst Gombrich editado por primera vez en 1986; el segundo, su principal *competidora* contemporánea como entrada a los estudios warburguianos: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* de Georges Didi-Huberman (2002); en tercer lugar, la más conocida introducción latinoamericana a los trabajos de Warburg: *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* de José Emilio Burucúa (2002).

el extenso trabajo de un viejo erudito: un artículo sobre Lutero y las profecías paganas que en 1920 Warburg publicaba ya muy enfermo a instancias de su colega y amigo Franz Boll (Warburg, 2005, p. 445). Entre estos dos importantes trabajos se puede entrever un derrotero intelectual que, comenzando por diversos estudios acerca del influjo de la cultura clásica en el mundo del Renacimiento, se adentra después en los intercambios de la cultura flamenca y la florentina para desembocar, finalmente, en un peculiar problema sobre el uso de la astrología y la magia en tiempos de la Reforma.

Este *movimiento* temático, aparentemente caprichoso, no lo es tanto si consideramos la principal preocupación teórica de Warburg en toda su vida intelectual: *das Nachleben der Antike*, literalmente *la postvida de la antigüedad clásica*. Una concepción que terminó por traducirse al castellano como *supervivencia de la Antigüedad* pero que, de acuerdo con Ernst Gombrich (1992), obedecía en los términos de Warburg más bien a la idea inglesa de *revival*⁶⁷, es decir, de reaparición (o revitalización) de un pasado artístico y de un estado psicológico antiguo en una época diferente a la que lo concibió. En el caso de Warburg, el *revival* o los *revivals* que le interesaban eran las reapariciones de algunas influencias del mundo grecorromano durante el Renacimiento italiano (Gombrich, 1992, p. 28).

Este concepto de *revival* o *Nachleben* es una de las grandes claves que guían el pensamiento warburgiano en su totalidad. Una idea que Warburg acuñó para intentar explicar los motivos por los cuales ciertos valores (e imágenes) del pasado siempre permanecían latentes en la *memoria* de los pueblos y podían resurgir transformados o re-significados a lo largo de la historia. En ese sentido, varios de sus trabajos insisten en la identificación de las llamadas *Pathosformeln* o fórmulas de lo patético: figuras, estereotipos visuales, gestos o topos antiguos que habían re-aparecido en el Renacimiento y que contenían valores expresivos que los artistas del *Quattrocento* habían recuperado de la Antigüedad para representar experiencias vitales. Estas formas de representar experiencias a las que el mundo clásico daba un tratamiento y una importancia especial, habían permanecido casi ausentes por poco menos de mil años producto de los férreos cánones del tradicional y moralista *estatismo* medieval (Castiñeiras González, 2009, p. 78). Para un joven Warburg, la larga Edad Media había terminado casi por eliminar el erotismo, la pasión y la sensibilidad pagana del arte y la literatura en pos de la construcción de una estética más acorde con los valores cristianos. Por eso, las *Pathosformeln* eran las manifestaciones evidentes de que esa sensibilidad antigua había recuperado su anterior fuerza. Eran manifestaciones tangibles de la supervivencia. Este complicado término merece también algún tipo de aclaración general. Mientras que la tradición inglesa traduce el adjetivo *pathetic* como algo “que mueve a lástima”, el alemán *pathetisch* evoca algo que se hace tanto “de modo sublime” como aquello “que es teatral y un tanto coreográfico”, aspectos que en el léxico de Warburg tenían relación con el origen griego de la palabra *Pathos*, sufrimiento, es decir con la expresión específica del dolor (Gombrich, 1992, p. 28-29). El concepto, permitía al historiador observar las figuras pintadas de los maestros florentinos como si se tratase de una obra teatral

⁶⁷ Esta interpretación del concepto de *Nachleben* como *revival* será fuertemente criticada por Didi-Huberman, como veremos en el próximo capítulo.

donde cada personaje por separado y en comunión (o desacuerdo) con el resto de la escena, expresaba físicamente experiencias vitales: sufrimiento, tristeza, regocijo etc., de una manera nueva y antigua al mismo tiempo.

Siguiendo este razonamiento, se puede advertir que la expresión a través de estos gestos en la pintura suponía, en muchos casos, algún tipo de representación intensificada del movimiento corporal. Si pensamos en la gran revolución del Renacimiento, el interés por el movimiento intensificado era una de las principales características que aparecían a partir de Giotto y que tímidamente primero y con fuerza después, había cambiado el estilo de las pinturas y las esculturas florentinas. Warburg utilizaba el término *bewegtes Leben* (vida en movimiento) para caracterizar su interés en las imágenes del Renacimiento como si la Edad Media hubiera significado un extenso letargo o un sueño estático y los personajes en las pinturas de pronto se despertaban, comenzaban a violentarse y quejarse, comenzaban a moverse. En este sentido, la lectura del *Laocoonte* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing, que había fascinado a Warburg en su juventud, resonaba en su interés por esos gestos de dolor que el célebre sacerdote troiano expresaba con una contorsionada solemnidad (Gombrich, 1992, p. 35). Sin embargo, el punto de partida de Lessing que afirmaba al ámbito de la escultura helenística como la plasmación de motivos estáticos, no coincidía enteramente con ese deseo de mostrar la transitoriedad que Warburg veía en el impulso de la escultura y la pintura italiana. De acuerdo con esto, el examen de las imágenes del Renacimiento a partir de la intensificación del *movimiento* ponía en duda la centralidad de la monumentalidad mayestática de la escultura grecorromana como característica fundamental de la sensibilidad clásica y como el legado más importante de esta en la historia universal de los estilos.

Por esa razón, su primer trabajo importante, la tesis sobre Botticelli, se esforzaba sustancialmente en comparar las obras del artista con las fuentes literarias y teóricas de influencia antigua que podían haber animado o *devuelto a la vida* a los personajes pintados en sus frescos y lienzos. Una operación –la de aproximar textos e imágenes de forma muy cercana– que se convertiría para algunos de los sucesores de Warburg en el centro de los estudios iconográficos. Ciertamente, este aspecto comparativo era fundamental para Aby aunque solo se trataba de un primer paso para “clarificar cuáles fueron los aspectos de la Antigüedad que interesaron al artista del Quattrocento” (Warburg, 2005, p. 72).

El tipo de comparación imagen-texto que en términos de Erwin Panofsky e incluso para Ernst Gombrich se corresponde con la operación intelectual que identifica el texto correcto para *leer* una imagen y el *contexto* histórico para comprenderla socio-culturalmente, parecía ser solo una parte muy primigenia del procedimiento warburguiano.⁶⁸ Por lo tanto, lo que ambos autores identificaban con el término *meaning* (significado) no era la elaboración teórica última a la que Warburg esperaba llegar (Panofsky, 1995; Gombrich, 2013). Como señala este último muy temprano en la introducción al trabajo sobre Botticelli, la comparación entre estos dos tipos de documentos (las imágenes y los textos) le permitía vislumbrar de qué manera los artistas y

⁶⁸ Esta cuestión aquí esbozada será tratada con más profundidad en el apartado “La serpiente que se muerde la cola. La iconología post-warburguiana” en el capítulo 6 de este libro.

poetas del Renacimiento veían en la Antigüedad “el modelo de un movimiento externo intensificado” y cómo “se apoyaban en los modelos antiguos siempre que se trataba de representar accesorios en movimiento, tanto en el ropaje como en los cabellos” (Warburg, 2005, p. 72). De esta manera, las investigaciones que Warburg empezaba a ensayar no se cerraban sobre sí mismas en busca de sentido o de algún significado, sino que estaban puestas al servicio de un objetivo más general. Por eso, reconocer las fuentes que inspiraron el vaivén de la ropa y los cabellos de Venus y sus acompañantes implicaba para Warburg más una pregunta por la intensificación de esos aspectos patéticos que le fascinaban que un gesto de *connoisseur* erudito. Las *Pathosformeln* a las que Warburg intentaba seguir el rastro, se encontraban sustancialmente en ciertos gestos y poses de figuras humanas pintadas que por sus características parecían desprenderse del escenario todavía tardo-medieval: personajes que caminaban, sentían el viento en su frente o gritaban de dolor. Muchas veces, como en el célebre caso de la *muchacha de las frutas* en *El nacimiento de San Juan Bautista* (1486-1490) de Doménico Ghirlandaio, el contraste entre el estatismo y la movilidad parecía convivir en una misma imagen (Figura 1). Así, estos personajes ponían en tela de juicio tanto el mencionado análisis del *Laocoonte* de Lessing como *la noble sencillez y serena grandeza* que en el siglo XVIII Johannes Joachim Winckelmann atribuía a la caída serena del ropaje clásico. Para Warburg era justamente en la ropa y en los cabellos, medios adicionales de movimiento o accesorios de “caracterización psicológica” (diría tiempo después), donde comenzaban a animarse algunos elementos en las figuras pintadas de formas mucho más intensas que en las imágenes medievales (Gombrich, 1992, p. 60).

- **Ver figura 1 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-icnologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy

El nacimiento de San Juan Bautista (1486-1490) de Doménico Ghirlandaio. Nótese la pose y el tratamiento del ropaje de la mencionada *muchacha de las frutas* (a la derecha abajo) que irrumpe en el contexto estático de la fría escena con inusitado movimiento.

Bajo estos presupuestos, se podría decir que la primera tesis importante de Warburg trata, en último término, acerca de la representación del *movimiento* como influjo de la Antigüedad en la pintura y la poesía del Renacimiento. A esos fines, el joven historiador del arte construía un *tapiz* de fuentes poéticas y teóricas para mostrar cómo los personajes de Botticelli se inspiraban y retomaban las formas poéticas que Policiano había encontrado en Ovidio (s. V) y que León Battista Alberti –siguiendo la misma tradición clásica– recomendaba utilizar para representar el movimiento en la pintura. Por mencionar alguno de los tantos ejemplos que Warburg convoca, podemos remitirnos al propio Alberti y a la imaginativa recomendación que anota en su *Libro della Pittura* (1436):

Los movimientos de los cabellos, las crines, las ramas, las hojas y las vestimentas deleitan expresados en una pintura. Me gusta que los cabellos se muevan en los que llamé siete modos; así, giran casi formando nudos, hienden el aire imitando las llamas; unos serpentean sobre otras crines, otros crecen a la vez hacia ambas partes (...) Pero como queremos que los paños sean aptos a los movimientos, y como por su naturaleza los paños son pesados y a menudo al caer a tierra se deshacen pronto todos los pliegues, por esto, es oportuno poner en un ángulo de la historia la faz del Céfito o del Austro que sopla entre las nubes, que todos los paños se levantarán en un sentido contrario (Alberti citado por Warburg, 2017, p. 78).

Es decir que cuando se tratara de encarnar la vida en su apariencia externa (y evocar a través de ella un sentimiento interno), los artistas del siglo XV recurrían a las obras de arte de la Antigüedad y usaban sus recursos para caracterizar a los personajes de las pinturas del Renacimiento incluso, agregando explícitamente al dios griego de los vientos del Oeste (Céfito) para que soplara sobre las figuras y moviese sus ropas. En los célebres cuadros de tema mitológico de Botticelli mencionados al principio del apartado, estos consejos se seguían de forma tan programática que le proporcionaban a Warburg ejemplos perfectos para sus primeras ideas.

- **Ver figura 2 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-iconologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy
Detalles. *El Nacimiento de Venus* (1484) y *La Primavera* (1480 -1481) de Sandro Botticelli en los que se advierte la atención en el movimiento de los cabellos y en el drapeado.

De esta manera, Warburg usaba dos herramientas centrales que la Iconología haría propias en tanto métodos de investigación: por un lado, la pregunta por la *influencia estilística* presente en la imitación de los modelos antiguos y por el otro, la búsqueda de la inspiración conceptual, el *concetto* de la obra que podía advertirse a través de las fuentes literarias de la época. Así, a partir de Botticelli, encontraba en los artistas del *Quattrocento* el indicio de un espíritu incansable que tenía por objetivo “retener las imágenes de la vida en movimiento” (Warburg, 2005, p. 112) manifiestas tanto en las obras antiguas como en la observación de la vida real. De esta manera la *quietud* olímpica, defendida como el gran aporte clásico por la historiografía del siglo XVIII, se revertía a los ojos de Warburg en un legado que identificaba a las cualidades opuestas para caracterizar el influjo de la Antigüedad, es decir, las maneras de un *movimiento apasionado*, dinámico y casi antiestático (Gombrich, 1992, p. 65).

Por otro lado, esta primera hipótesis suponía también una enorme acumulación de documentación visual y textual que sacaba a la pintura de su habitual aislamiento y generaba una compleja trama que unía las formas y los contenidos de las obras con textos y con otras imágenes de la época. En ese sentido, el proceder warburguiano convertía a la imagen en un documento histórico en sí mismo que ya no podía (en este aspecto) desligarse de la cultura y

el tiempo histórico que la había pergeñado (Wind, 1993). Por lo tanto, cualquier separación teórica entre forma y contenido para fines analíticos, a la manera que profesaba el formalismo de Heinrich Wölfflin o de Alois Riegl, comenzaban a parecerle a Warburg consideraciones casi “fuera de lugar” (Gombrich, 1992, p. 72). Como señala Edgar Wind (1993) el intento de separación de la Historia del Arte y la Historia de la Cultura había logrado sistematizar el estudio de los aspectos formales del arte menospreciando el *contenido* histórico de manera tal que el arte se hacía con una ansiada historia propia. Esta *historia de las formas* iba más allá de los temas y contextos específicos que animaban cada imagen y convertía a la Historia del Arte en una disciplina ocupada únicamente de ese devenir formal.⁶⁹ Respecto a todo ello, el joven Warburg pretendía seguir una vía intermedia cuya principal propuesta era relativizar aquellas concepciones abstractas que tendían a la división y centrarse en ejemplos concretos: “en vez de suponer en abstracto que existen interrelaciones, buscarlas donde pueden percibirse históricamente: en obras individuales” (Wind, 1993, pp. 66-68). Por ello, Warburg no podía concebir una separación en el estudio de las imágenes de las influencias religiosas o de la poesía o del drama que las habían concebido, fuerzas a las que las obras de arte estaban indisolublemente ligadas. Si las imágenes podían ser documentos, la historia del arte que defendía el joven historiador no podía suponer que ese material histórico se considerase aislado y no como parte de un archivo mayor donde habitaban muchas otras fuentes de diversa índole que debían empezar a confrontarse. No sorprende a esta altura que una interpretación muy difundida de la obra de Warburg caracterizase su pensamiento en perpetua oscilación entre la obra de Jacob Burckhardt, el gran pionero de la Historia de la Cultura y la de Friedrich Nietzsche, el trágico filósofo que explicaba el devenir de la vida en los términos de tensiones polares enfrentadas (Didi-Huberman, 2002).

A partir de este primer gesto teórico, con pretensiones de rigurosidad científica para su época, Warburg esperaba contribuir al entendimiento de la cultura florentina tanto como a la reconstrucción, o *re-fundación* de una Historia del Arte que intentaba, por esos años, desligarse completamente del esteticismo formalista. El original trabajo sobre Botticelli abría ese anhelo en busca de nuevas perspectivas epistemológicas que comenzaran a pensar el Renacimiento, aquella época de tradicional *pureza* formal, bajo términos más próximos a los de una más compleja e *impura* historia de la cultura.

La ninfa florentina y la bailarina moderna

Si bien las *Pathosformeln* parecían contagiar de movimiento diversas figuras del Renacimiento, Warburg se interesó especialmente por una de ellas a la que le dedicó gran parte de sus esfuerzos. El grupo de figuras que identificó como primeras portadoras o *voceras* de esta sensibilidad antigua renovada las agrupó bajo el término *Ninfa*, haciendo alusión a un tipo de

⁶⁹ En el capítulo 4 de este libro nos referimos más ampliamente a la crítica de Wind al formalismo, que acaba siendo muy reduccionista especialmente al no plantear diferencias entre Riegl y sus derivaciones más dogmáticas.

divinidad femenina menor de tradición clásica que habita los bosques, las montañas y los ríos. Para Warburg, la *Pathosformel* de la ninfa, que enlaza a la *muchacha de las frutas* y a la *Venus* de Botticelli (dos figuras que justamente reciben el impacto del viento), era un paradigma de representación de la vida joven en movimiento que había sido redescubierto en el siglo XV y cuyo influjo continuaba hasta sus días. Las *ninfas* poblaban las pinturas y en ellas se reconocía, según Gombrich, una liberación que acompañaba un tipo de femineidad que habría causado gran revuelo durante la Edad Media. Por otro lado, continúa Gombrich, “estamos en 1900. Es la época en que la lucha por la *nueva mujer*, por su liberación y su emancipación, había alcanzado su clímax” (Gombrich, 1992, p. 110). Para esta lectura, el cambio de la moda decimonónica en la época de Warburg, había contribuido a la perspicaz distinción entre los personajes femeninos de Ghirlandaio, entre esas encorsetadas muñecas borgoñonas y la extraña sirvienta de prendas sueltas que trae las frutas. Una consideración que influyó notablemente en la caracterización del genérico ninfa (Figura 1). Esta figura femenina, se mantuvo muy presente en otros trabajos de Warburg y este la identificó también en variaciones de lo más diversas (*ninfas descabezadoras*, *ninfas angélicas*, *ninfas danzantes*, etc.), motivos todos donde el personaje parecía “volver a la vida” para expresar algún tipo de fuerza vital. Alrededor de 1900 un amigo holandés de Warburg, llamado André Jolles le había propuesto escribir un epistolario ficticio y dar rienda suelta a su imaginación para profundizar en el tema de la ninfa. Si bien el proyecto nunca se publicó quizás por su carácter no-académico, sus pasajes revelan parte de la sensibilidad de Warburg respecto al tema. La primera carta de Jolles que trata sobre su *enamoramiento* de la extraña mujer que aparece en la mencionada pintura de Ghirlandaio resulta muy ilustrativa:

Perdí la razón. Era ella la que siempre daba vida y movimiento a una escena, por lo demás, tranquila. Realmente, parecía ser la encarnación del movimiento...; sin embargo, es desagradable estar enamorado de ella... ¿quién es?, ¿de dónde viene? ¿La he visto antes? ¿Mil quinientos años antes quiero decir? ¿Proviene de un noble linaje griego y su bisabuela tuvo una aventura con alguien de Asia Menor, Egipto o Mesopotamia? (Gombrich, 1992, p. 109).

Por su parte, la respuesta de Warburg es para Gombrich casi un lema de su forma de trabajar que revela además sus verdaderos intereses. En la epístola, le cuenta a su amigo que él también ha nacido en “Platonia” y que le gustaría “corretear” con la “muchacha de los pies ligeros” pero, su formación intelectual no se lo permite: “Solo se me concede mirar hacia atrás y ver con gozo en los gusanos de seda la evolución de la mariposa” (Gombrich, 1992, p. 111). Es decir que Warburg intenta establecer también aquí, una distancia del hedonismo contemplativo para investigar la evolución de las formas sin caer en tentaciones romanticistas que lo alejen de su investigación histórica que rechazaba los *sensualismos* formales. A pesar de que el trabajo sobre la ninfa no se publicaría nunca, en el Atlas *Mnemosyne* el tema volvería a aparecer en numerosas ocasiones.⁷⁰ Sin embargo, la importancia de este paradigma para la acuñación de

⁷⁰ Ver último apartado de este capítulo, “Tercer núcleo: el Atlas *Mnemosyne*. Una iconología final en fotografías”

las *Pathosformeln* resulta sustancial ya que fue casi el único ejemplo que Warburg llegó a desarrollar en profundidad.

El interés despertado por esta figura que sin duda difiere sustancialmente de las representaciones femeninas más habituales durante la Edad Media comenzaba a plantear un horizonte más amplio para las *Pathosformeln*. Aquella *evolución de la mariposa* podía ser rastreada tanto hacia épocas más remotas como en la misma actualidad de Warburg, donde parecían existir nuevas *ninfas*, nuevos paradigmas de la vida joven, en la publicidad, el teatro y en la danza moderna. Este aspecto sugería además que las supervivencias no acababan en el Renacimiento, sino que acompañaban toda la historia cultural y tenían su injerencia en el presente.

- **Ver figura 2.1 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-iconologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy
Algunas *ninfas*. De izquierda a derecha: la gradiva antigua, la ninfa de Ghirlandaio, la Venus de Botticelli, jugadora de golf en el *Atlas Mnemosyne*, Isadora Duncan bailando alrededor de 1900.

Imagen y contexto. Fiestas paganizantes y retratos votivos

El trabajo sobre Botticelli y el tema de la ninfa, que había recibido entusiastas comentarios de Jacob Burckhardt, era solo el principio de una serie de investigaciones que se centraron en el problema del *revival* de la Antigüedad durante el Renacimiento. Además de la referencia a los modelos antiguos, el otro recurso para lograr vitalidad que utilizaban los maestros florentinos se solía relacionar con la difundida creencia renacentista acerca de la esencia de la pintura como una actividad *mimética*. Es decir, que las fuentes para representar el movimiento no sólo bebían del estilo antiguo sino también, de lo que podía observarse en la realidad circundante, en la *imitación* de la naturaleza. Una concepción que, por supuesto, también sentaba raíces en la tratadística romana. Atendiendo a ello, Warburg había advertido lo acertado de una magnífica y aparentemente tangencial intuición de Burckhardt que defendía el papel decisivo que habían jugado las fiestas populares de Florencia en relación a la recuperación de la antigüedad: “La tradición de las representaciones festivas en Italia es, en su forma más elevada, una verdadera transición entre la vida y el arte (Burckhardt en Gombrich, 1992, p. 70).

Esta intuición de uno de sus maestros sería desarrollada en un importante artículo que en 1985, dos años después de la tesis sobre Botticelli, se publicaba como: “El vestuario de los *intermezzi* de 1589”. El trabajo era una crónica sobre los pormenores de las fiestas de casamiento del Gran Duque Fernando I y Catalina de Medici en 1589 a partir de minuciosas descripciones de los espectáculos y festejos que la corte florentina había organizado para el acontecimiento. Para avanzar sobre estas descripciones, Warburg había pergeñado lo que él llamaba un “ensayo histórico-artístico” que, esta vez, seguía el camino inverso al propuesto para los cuadros de Botticelli: el historiador pretendía *devolverle la vida* a las descripciones de las fiestas relacionándolas a los bocetos contemporáneos que representaban los vestua-

rios y la puesta en escena de estas celebraciones barrocas (Warburg, [1985] 2005, p. 292). Es decir que en este caso, las imágenes eran el punto de partida para seguir la pesquisa que asociaba textos descriptivos casi *mudos* con, por ejemplo, los diseños de vestuario realizados por Bernardo Buontalenti, que intentaban recrear aquel arte antiguo en un contexto mucho más vital que el de la pintura. De esta manera, los *intermezzos* o intermedios, divertimentos populares breves que asociaban música, danza y teatro entre óperas mayores, volvían a despertar en Warburg su interés por la antigüedad revivida ya que, en muchos casos, estos elaborados espectáculos evocaban “pantomimas del espíritu clásico” siguiendo muy imaginativamente, las indicaciones de los escritores antiguos. Los intermedios del casamiento de Catalina representaban mitos y tradiciones paganizantes como localismo exótico florentino para deleite del Duque Fernando y su corte, de la misma manera que las pinturas lo hacían en círculos más cerrados como el de Lorenzo de Medici. En ese sentido, Warburg llamaba la atención sobre los temas de estas fiestas: por ejemplo, explicaba como el *intermezzo* primero seguía las maneras de una procesión mitológica muda, donde los atributos y los adornos referían a las acciones y los personajes para un público instruido en aquellas convenciones (de forma sorprendentemente similar a lo que vemos en una pintura), o como el uso de la música y la danza provenía de indicaciones clásicas en otros intermedios. También, anotaba como los movimientos y los trajes confeccionados para el coro de diversos personajes femeninos respondían al mismo principio de movimiento derivado para él del deseo del *Quattrocento* de devolver a la vida las figuras de la Antigüedad. Así, los vestidos de las intérpretes de ninfas y de diosas se soltaban al viento tal y como aparecían en las imágenes pintadas (quizás, incluso, inspirándose directamente en ellos).

- **Ver figura 3 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-iconologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy
Bocetos de Apolo y ninfas (1589) para el *Intermezzo La Peregrina* de Bernardo Buontalenti.

De esta manera, casi prefigurando lo que mucho después desarrollaría Michael Baxandall (1972) Warburg ampliaba su campo de estudio de los textos y las imágenes al universo circundante que los había visto nacer. Los *intermezzos* le daban la oportunidad de demostrar que el Renacimiento no había sido solamente un manierismo estilístico de algunos eruditos dentro de la corte de Lorenzo de Medici sino una renovación general del espíritu que se manifestaba incluso en las fiestas populares y en los eventos sociales. Como señala Otto Pächt (2007), discípulo de Panofsky, uno de los primeros objetivos de la iconología era brindar a los hombres contemporáneos aquellas informaciones culturales que eran conocidas por los espectadores para los que habían sido pensadas determinadas producciones visuales (Pächt, 2007, p.100). En ese sentido, estos primeros textos de Warburg intentaban llegar aproximativamente a aquel objetivo preguntándose: ¿Qué obras específicas de la Antigüedad habían visto los pintores del Renacimiento? ¿Cuáles eran sus lecturas? ¿En qué otras dimensiones significantes habían

tenido acceso a una visión de la Antigüedad en *movimiento* además de la poesía y la escultura?, etc. Evidentemente las fiestas a *la antigua* presentaban una oportunidad sumamente interesante para los artistas en busca de inspiración ya que allí se podían encontrar dioses y diosas *perfectamente vivos* y en un estado que, según Burckhardt, acercaba la vida al arte.

La reunión entre la palabra y la imagen como documento era entonces una de los procedimientos habituales de Warburg, quien consideraba que bajo las preguntas correctas el historiador podía lograr establecer contactos entre las imágenes mudas, los documentos de una época y sus autores y así, devolver a la historia los “timbres de voz” de los hombres del pasado (Warburg, 2005, p. 149). En esta línea el historiador escribía en Junio de 1900 a su hermano Max contándole los pormenores de sus investigaciones:

Esta vez me ocupo en identificar a los personajes del fresco de Ghirlandaio mediante monedas, árboles genealógicos, viejas crónicas y listas de impuestos. Parece una ocupación árida; pero resulta tremendamente interesante si esto le permite a uno dar vida a las obras de arte. Los descoloridos fantasmas de las imágenes pueden, así, palpitar con vida una vez más (Warburg citado por Gombrich, 1992, p. 128).

A estos fines, no importaba especialmente la *calidad* artística de una u otra imagen o su valor estético en sí, sino su nivel de importancia en el develamiento de información valiosa para caracterizar uno u otro aspecto de la supervivencia de la antigüedad. Por esta razón, Warburg se definiría por esos años como un “Historiador de las imágenes” (*Bildhistoriker*) en pos de distanciarse una vez más de los pruritos de la Historia del Arte tradicional.

Los hombres de cera y el retrato florentino

El aparentemente inagotable archivo florentino le prestaba a Warburg fuentes extraordinarias para repensar sus propias ideas sobre el Renacimiento y para caracterizar, por ejemplo, la forma de pensar de los burgueses de la época, aquellos hombres ricos que habían encargado todos esos grandes cuadros y que gustaban en donarlos a las iglesias y colgarlos en sus recámaras. Sobre este tema, se adentra en su temprano análisis del retrato burgués florentino (1902), donde llamaba la atención sobre diversos retratos que los historiadores del arte habían dejado de lado por tratarse de piezas consideradas de baja calidad. Con cierta redundancia, Warburg volvía a criticar aquí, el hedonismo que se había apoderado de la disciplina y calificaba a muchos de sus colegas como amantes del arte “cuyo único objetivo es el placer de mirar y que presumen de que una aproximación al arte intelectual y comparativa es sencillamente inapropiada” (Warburg, [1902] 2005, p. 149). Justamente, sus intereses históricos se oponían tanto a la idea *prerrafaelita* del Renacimiento –donde el arte era belleza y armonía– como a la visión heroica de un Nietzsche mal entendido por intelectuales demasiados entusiastas:

Ghirlandaio no es una especie de arroyo burbujeante y rural, para que se refresquen los prerrafaelistas, ni una cascada romántica que inspira al otro tipo de turista, el súper-hombre de vacaciones en Semana Santa que lleva a Zarathustra en el bolsillo de su capa de *tweed* y busca en el loco torrente más valor para su lucha por la vida (Warburg citado por Gombrich, 1991, p. 122).

Esta consideración del mundo de las imágenes más allá de la valoración estética era una de las principales críticas que se le hacían a Warburg y a sus seguidores, a quienes acusaban de poner el valor documental por sobre la calidad de las obras. Si bien parece una opinión fundada, como veremos más adelante, su aparente anti-esteticismo no se apoyaba en un rechazo a la calidad artística sino, más bien, a lo que él entendía como una falta de rigor filológico.

Volviendo al mencionado trabajo sobre el retrato, Warburg abandonaba su interés en los temas mitológicos para abordar el estudio de los retratos intentando, esta vez, unir los rostros de las pinturas con los documentos y los personajes históricos que las animaban. Así, en la *Confirmación de la regla franciscana* (1483-1485) de Ghirlandaio donde se reúnen diversas personalidades de Florencia, el historiador realizaba un esfuerzo erudito y reconocía los retratos de Angelo Policiano, Lorenzo de Médicis y Francesco Sassetti, el mecenas del fresco, entre otros personajes de la época. A partir de la interpretación de este fresco, intentaba a su vez adentrarse en la psicología de los florentinos de poder que se hacían retratar en eventos importantes de la historia de la cristiandad con la mayor verosimilitud posible. Los retratos, *ocultos* en cuadros mayores de sorprendente *anti-idealismo*, le revelaban además aquella “conciencia de sí” de los hombres del Renacimiento como primeros modernos, al mismo tiempo que encontraba la senda que habría de originar los retratos burgueses *tout court* a partir del lento desprendimiento de las figuras autónomas por fuera de la escena religiosa.

- **Ver figura 4 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-iconologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy

Confirmación de la regla franciscana (1483-1485) de Ghirlandaio. Der. Fragmentos que muestran los retratos contemporáneos dentro de la escena. Derecha: Lorenzo de Medici y Francesco Sassetti. Izquierda: Doménico Policiano y Giovanni de Medici

Además, en un apéndice al trabajo, Warburg llamaba la atención sobre otro tema muy relevado por la Historia del Arte: las estatuas votivas de cera, también llamadas *voti*. Muchas veces de tamaño natural, estas ofrendas presentaban a personalidades importantes orando en señal de agradecimiento o pedido dentro de las iglesias. La peculiar tradición, que Burckhardt ya había advertido y que Julius von Schlosser estudiaría en profundidad, le servía a Warburg para ensayar una genealogía pagana acerca de la aparición del retrato del donante y volver así a sus intereses principales. Los *voti*, emparentados con las máscaras mortuorias romanas, eran

también parte de una tradición muy antigua y lejana a la fe cristiana que precedía el mucho más acatado arte del retrato dentro de las iglesias del *Quattrocento* (Warburg, 2005, p. 165-166). Sin embargo, su categoría de *ex-voto*, de ofrenda, los insertaba perfectamente bien en los contextos religiosos a pesar de su ascendencia paganizante. De esta manera, mucho del gesto del retrato burgués podía leerse como otro *revival* antiguo y así, los retratos de donantes se convertían en una especie de eslabón perdido entre la “devoción religiosa medieval” y el “individualismo renacentista secular” (Gombrich, 1992, p. 160).

Estos primeros ensayos sobre el retrato, permitían a Warburg profundizar en la sociedad florentina y advertir cómo el presunto inicio de la modernidad estaba plagado de incongruencias, tensiones y latencias que podían identificarse a través del estudio de la historia de las imágenes. A su vez, abrían el campo del estudio de las imágenes al de las personalidades que las habían concebido y los contextos generales que hacían posible su creación.

Imágenes en tensión. Grisallas y gestos desatados. De Ghirlandaio a Rafael

La fascinación por el retorno de la antigüedad y las supervivencias de sus formas durante el Renacimiento era sin duda la gran preocupación de los primeros trabajos de Warburg. Por otro lado, esta lectura que, como ya anotamos, renegaba de Lessing y Winckelmann, no era *pacífica*. El retorno a la antigüedad no había sido un mero y simpático giro estilístico ante el agotamiento de las fórmulas medievales, ni tampoco un cambio de mentalidad aceptado sin ningún tipo de resistencia ética y moral. Si bien el contexto social, político y especialmente religioso del Renacimiento era para Warburg el lugar donde se había gestado aquella época de emancipación moderna, su idea general de modernidad no estaba totalmente enlazada con el espíritu del *progreso*. Para él era evidente que la resurrección del mundo antiguo no había estado exenta de contradicciones y que era la causante de serios problemas morales que ponían en tensión las creencias y los preceptos de la fe medieval. Por eso, la convivencia de este mundo cristiano con las formas estéticas del pasado no podía resolverse bajo la rúbrica de un problema únicamente estilístico. Por lo tanto, y sobre todo en estos estudios de juventud, Warburg no podía evitar sentir una sensación de tensión polar entre dos mundos aparentemente opuestos. Así, el movimiento de las gráciles ninfas, parecía contrarrestarse con el estatismo del contemporáneo arte holandés, mientras el desenfreno pagano se atenuaba por el decoro de la moral religiosa conviviendo todo ello a su vez con un estado de tensión y transición que recién en el siglo XVI había decantado en una aceptación total del estilo antiguo. Sin embargo, ese triunfo aparente era para Warburg una especie de *manierismo* carente de sentido, convencional y vacío, que poco tenía que ver con las tensiones que había producido su irrupción un siglo antes. En la mente de Warburg, el triunfo del estilo antiguo por sobre los estilos del norte, también producía su *desactivación*.

Por lo tanto, la aceptación total del canon antiguo y de sus gestos más allá del siglo XVI, había derivado en una desfuncionalización del *revival* antiguo y originado formas y gestos va-

cíos *al uso* del artista y el poeta.⁷¹ Sin embargo, el camino hacia esta inevitable desarticulación de las tensiones morales parecía arduo y estaba lleno de contradicciones. La idea de una cultura polar, que se debate entre dos fuerzas complementarias pero opuestas, aparece una y otra vez en la obra de Warburg, motivo por el que diversos historiadores relacionan este aspecto con la mencionada e ineludible referencia a la obra de Friedrich Nietzsche, a quien Warburg admiraba profundamente.⁷²

Pensando en este problema, en 1907 se publicaba “La última voluntad de Francesco Sassetti” un artículo donde por primera vez aparecía la idea de transición y de tensión en el derrotero de Aby sobre la supervivencia. En este extenso trabajo, el historiador analizaba la personalidad de Francesco Sassetti (1421 - 1490) a partir de sus cartas y de las elecciones iconográficas que el rico banquero del Renacimiento había ideado para su escudo de armas, su ex-libris y, especialmente, para su propia tumba que había planificado antes de morir. En este santo recinto, ubicado en una capilla lateral de la Iglesia de Santa Trinita en Florencia, se encontraba una copia de un bajorrelieve antiguo proveniente de un sarcófago romano realizada por Giuliano de Sangallo (1445-1516) que, a los pies del nicho sepulcral, revelaba el gusto del banquero por el mundo y las fuentes antiguas. Teniendo en cuenta que Francesco había erigido su capilla en vida y que con ella pretendía honrar a San Francisco, Warburg se preguntaba cómo este relieve de “movimiento desenfrenado” y otros con motivos clásicos todavía ocupaban a principios del siglo XVI, lugares marginales en la tumba, que por otra parte, estaba repleta de imágenes devotas. De esta manera, semi-oculto, pero siempre presente, el *pathos* antiguo se manifestaba tímidamente en los bajorrelieves de Sangallo que representaban el lamento por el héroe Meleagro y se ubicaban bajo el nicho de la tumba permitiendo al “tranquilo realismo” de Ghirlandaio mantener el decoro dentro de la capilla. Por su parte, Ghirlandaio había realizado las tablas más importantes de la capilla Sassetti en un estilo que se asemejaba todavía mucho a la pintura del norte y donde, a excepción de algunas arquitecturas, se mantenía un estatismo medieval casi total.

A partir del peculiar programa iconográfico del sepulcro, Warburg realizaba una reflexión arriesgada al desplazarse desde la iconografía específica de estas imágenes hasta el espacio que aún ocupan en la capilla. Así, comparaba dos sensibilidades diferentes a partir del espacio común que compartían las obras de Sangallo y Ghirlandaio. A través de este punto, llegaba a caracterizar tanto a la sensibilidad de Sassetti como los posibles efectos que podría experimentar un transeúnte en los tiempos de Lorenzo de Medici. Otra vez, Aby se interesaba por caracterizar tendencias psicológicas más que estilísticas. Le interesaba determinar qué tipo de equilibrio o *acuerdo* existía entre estas dos imágenes que a tan distintas sensibilidades pertenecían.

⁷¹ Esta teoría estaría contenida en una de las cuatro alocuciones que Warburg publicó como *Cuatro Tesis* al final de su trabajo sobre Botticelli, uno de los pocos textos explícitamente teóricos publicados por el autor. La IV tesis dice: “El Manierismo o Idealismo artístico es tan sólo un caso particular del reflejo automático de la imaginación artística” (Warburg, 2005, p. 113)

⁷² Si bien Gombrich (1992) ya anota la filiación con el filósofo alemán, será Didi-Huberman (2002) quien dedique sus esfuerzos a trazar la relación de Warburg con la concepción histórica de Nietzsche.

En la capilla, las imágenes paganas permanecían en lugares marginales, “en el reino intermedio de las sombras, bajo los santos (...) en las enjutas sobre los nichos sepulcrales” todavía a distancia de los temas cristianos en lo que Warburg llamaba un *equilibrio energético*, entre una imagen piadosa y una pequeña pero siempre latente imagen pagana (Warburg, [1907] 2005, p. 198). Incluso en la *Adoración de los pastores* (1485) una tabla de Ghirlandaio que está en la capilla, la antigüedad también hacía su aparición, aunque todavía relegada a la arquitectura en el pesebre y a un sarcófago antiguo cerca del que descansa Cristo-niño. De esta manera, ese tiempo pagano se invoca para dar testimonio de su caducidad ante el cristianismo. Otra forma de presentar al estilo antiguo bajo un velo de piedad.

- **Ver figura 5 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-iconologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy
Arriba izq. La tumba de Francesco Sassetti. Abajo Izq. Detalle del bajorrelieve de Sangallo con el lamentamiento por Meleagro. Der. La *adoración de los pastores* (1485) de Ghirlandaio, donde se puede ver el sarcófago, las columnas clásicas y el arco de triunfo como referencias a la Antigüedad.

A partir de ello y del testamento de Sassetti, Warburg se acercaba al temperamento del personaje y a las oscilaciones entre el paganismo y el cristianismo propias de un hombre culto del Renacimiento que persigue su reconciliación en una época de “enérgica metamorfosis de la auto-conciencia” (Warburg, 2005, p. 199).

Además, advertía que ese equilibrio primitivo había sido posible gracias a la *grisalla*, un medio técnico a través del cual la pintura imitaba las texturas líricas del mármol (como el sarcófago en el cuadro de Ghirlandaio). Si la antigüedad permanecía pintada en *mármol*, si no estaba *viva* en las figuras (como después pasaría con las *Pathosformeln*), si se mantenía a *distancia* como si se tratase de un fantasma, entonces el mundo antiguo podía convivir con el cristianismo en los piadosos recintos religiosos. Así, dentro de las arquitecturas aparecían desenfundadas imágenes en *gris*, casi *indecentes* respecto al tono del resto de la imagen pero que, gracias a una *distancia* prudente, podían decorar perfectamente el nacimiento de Cristo o el Juicio ante Pilatos sin romper el equilibrio moral cristiano, permaneciendo en “las sombras”.⁷³ De acuerdo con Gombrich, estos documentos demostraban “que las tendencias que a un observador moderno le parecen irreconciliables co-existían de forma bastante pacífica no sólo en el mismo *milieu*, sino incluso en la misma persona (Gombrich, 1992, p. 161). Según Wind, la “distanciadora representación de la antigüedad en la grisalla” era, para Warburg, justamente un primer indicio de la incorporación de fórmulas antiguas en el temprano Renacimiento (Wind, 1992, p. 75). Esta prudencia se veía al fin trastocada y revuelta tanto en la obra de un Ghirlandaio más viejo como en la de los pintores que le siguieron culminando para Warburg, en la idealizada Antigüedad de Rafael. La armonía de la expresividad de las diosas de Botticelli, con aquel dinamismo

⁷³ El tema de la grisalla sería retomado por Warburg hacia el final de su vida dejando un proyecto sin terminar titulado “Grisalla”. Los paneles del Atlas Mnemosyne 37, 44, 45, 46, 47 se dedican a rastrear el tema. Por su parte, Alessandra Pedersoli (2012) detalla las diversas operaciones de sentido que aparejan las grisallas.

expresivo y de gracia vital nueva, era precisamente otro punto de equilibrio aunque también tenía sus riesgos. En ese sentido, *La matanza de los inocentes* (1449-1494) de Ghirlandaio, representaba el polo opuesto a todas estas compensaciones: su desaforado *pathos* antiguo era una pérdida, un desbalanceo que sufría el arte ante la inflación o desbordamiento de las emociones clásicas que prefiguraban las formas del Manierismo y el Barroco. Con respecto a estos riesgos, uno de los mejores ejemplos de control y equilibrio se encontraba para Warburg en la obra de Durero, quien había estudiado a través de Pollaiuolo y Mantegna el *pathos* antiguo. Sin embargo, sus héroes nunca habían renunciado completamente a los excesos del *movimiento* desenfrenado, conservando su calma nórdica en equilibrada armonía (Gombrich, 1992, p. 172).

En ese sentido, en una conferencia de 1914 titulada “La aparición del estilo ideal a la anti-gua en la pintura del primer Renacimiento”, Warburg esbozó un esquema que sintetizaba el impulso y el retroceso de la transformación estilística en el Renacimiento. Según Warburg, el *estilo ideal* de Rafael y sus héroes clásicos mantenía una conflictiva relación con el realismo del *Quattrocento* que defendía la apariencia estática de los hombres y las cosas como fenómenos “auto-contenidos”. Esta última, podía advertirse en la influencia flamenca en la obra de Piero della Francesca. Otra vez, el dinamismo que traía la antigüedad se caracterizaba por la llegada de estas nuevas fórmulas emotivas del lenguaje gestual (*Pathosformeln*) que habían provocado una suerte de *estilo mixto*, entre el realismo de della Francesca y el idealismo de Rafael. Como hemos advertido, era la obra de Ghirlandaio la que había incorporado la escultura romana al esquema y ocasionado el primer gran indicio de un quebramiento en la estabilidad de la pintura contemporánea. Al final de la conferencia, Warburg volvía sobre su vieja lectura del *Laocoonte* para advertir que la herencia del legado antiguo sólo podía entenderse bajo una doble naturaleza: entre la serenidad apolínea y la exultante fuerza patética de los gestos dinámicos (o *dionisiacos* en una lectura nietzscheana). Así, la esencia polarizante de la cultura antigua se hacía presente en Warburg bajo el símbolo de “una herma doble de Apolo-Dionisos” (Warburg, [1914] 2005, p. 219). Pese a esta filiación, que Georges Didi-Huberman (2002) considera central, de acuerdo con Gombrich Warburg deploraba la intuición onírica que Nietzsche exponía en *El origen de la tragedia*, abogando por la investigación histórica como forma de comprender la cultura (Gombrich, 1992, p.175). Con todo, la visión polar de la cultura del Renacimiento con sus equilibrios y excesos, no abandonaría a Warburg por el resto de su vida intelectual. Por otra parte, esa forma de pensar le había dado el marco para encontrar en aquel tiempo de cambios y progresos, el indicio de tensiones antes inadvertidas.

■ **Ver figura 6 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-iconologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy

La matanza de los inocentes de Ghirlandaio en la Capilla Tornabuoni. En los detalles puede notarse cómo el gesto de movimiento acompaña acciones violentas y por accesorios *dinamizadores* (cabellos y drapeado). Además, sobrevive la grisalla en el arco de triunfo en el fondo

El buen dios vive en los detalles

Influencias flamencas en el Renacimiento

El impulso de Warburg por descubrir los pormenores de este combate de formas de representación que confrontaba realismo e idealismo, lo llevó a interesarse por los intercambios entre los artistas florentinos del s. XV y los talleres del norte de Europa.

Los estudios sobre los contactos entre el arte flamenco y el Renacimiento florentino activaban en Warburg otra búsqueda intensa no sólo para advertir de qué manera eran reinterpretados los temas del norte en clave antigua, sino cual había sido su influencia en el sentido inverso. Por ejemplo, reflexionaba acerca de los motivos de la insistencia en la compra de retratos que los nobles italianos encargaban a los pintores flamencos. Teniendo en cuenta el interés por la fisonomía y sus conocimientos de heráldica, Warburg logró identificar, en un artículo de 1902 titulado “El arte del retrato y la burguesía florentina”, a los donantes italianos que aparecen en las tablas laterales exteriores del *Juicio Final* de Hans Memling como Angelo Tani y Catarina Tanagli a través del incuestionable reconocimiento del particular escudo heráldico de la dama. Buscando en las copias de las listas de impuestos pagados en el siglo XV por contratos de matrimonio, Aby encontró la información sobre el casamiento de los donantes, un dato que le permitió caracterizar a Angelo Tani como “el típico comerciante florentino en el extranjero” (Warburg, [1902] 2005, p. 233). Por otro lado, entre el grupo de los resucitados en el Juicio Final del mismo políptico, Warburg reconoció a Tommaso Portinari, líder de la colonia florentina en Brujas donde residían Angelo y su esposa. Al probar su identidad gracias a otro cuadro de Memling que se encontraba en Florencia, Aby llamaba la atención también sobre su esposa, María Baroncelli a partir de cuya efigie, gracias a los documentos fechados, era posible incluso determinar la edad exacta con la que había sido pintada en esa ocasión. Con este dato, comparaba tres retratos sucesivos de la Madonna Portinari pintados por diferentes autores en diversas épocas que le permitían “leer las fases sucesivas de la vida de una mujer con una claridad implacable, casi simbólica” (Warburg, 2005, p. 235). De esta manera, Warburg introducía la investigación iconográfica dentro de una compleja historia cultural que le permitía identificar y *hacer hablar*, o en este caso, ver cómo *envejecían* los personajes históricos pintados. Estas pesquisas “histórico-detectivescas”, como las llamaría en este mismo artículo, le servían para re-enlazar los nuevos temas con sus preocupaciones habituales (Warburg, 2005, p. 235). La mencionada exigencia *primitiva* de los florentinos en lograr un parecido exacto en sus pinturas (como en los *voti*), les despertaba enorme interés por la quintaesencia del realismo flamenco mientras satisfacían sus necesidades de autoconciencia: “Los hombres retratados empezaban a desgajarse como individuos del trasfondo eclesiástico” (Warburg, 2005, p. 240). Por esa razón, la penetrante capacidad de observación de los pintores flamencos era valorada por los florentinos residentes de Brujas a pesar de la distancia que existía entre ese tipo de pinturas y el estilo ideal del Renacimiento. Sin embargo, para Warburg, quien se arriesga a *hacer hablar* a Van Eyck, el contacto entre estos dos estilos era mucho más importante de lo que parecía ya

que había habilitado por otros medios el pasaje entre el estilo ideal y la observación del natural, justamente, otra tradicional generalización de la Historia del Arte para caracterizar las diferencias entre los estilos del sur y del norte de Europa:

Jan de Eyck fuit hic, reza la inscripción autógrafa, no dice fecit. Jan Van Eyck estuvo en esta habitación, como queriendo decir: os he pintado sencillamente lo mejor que puedo, porque me ha sido permitido ser testigo presencial de vuestra intimidad doméstica. Es evidente que la concepción objetiva de Van Eyck satisfizo por completo a Arnolfini, ya que volvería a hacerse retratar por él (Warburg, 2005, p. 230).

Como aclaraba Warburg en “Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480”, los italianos habían aprendido de los antiguos a representar la vida en movimiento exterior y de los flamencos a sugerir el estado de ánimo interior (Warburg, [1901] 2005, p. 247). Esta segunda influencia, sería para Warburg más transitoria en el devenir de la búsqueda por un estilo ideal durante el Renacimiento. En este sentido, el autor volvía a encontrar dos mundos opuestos y complementarios para avanzar sobre sus pesquisas: el mundo Florentino y el flamenco, que le parecían cada vez menos independientes y más interconectados.

Grifos, submarinos y cañones

En su afán por sustentar estas tensiones, Warburg escribiría en 1913 un breve pero esclarecedor trabajo llamado “Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval”, donde analizaba los *arazzi* (tapices) del Palazzo Doria que cuentan parte del Romance de Alejandro, un relato tardío que mantuvo viva la figura de Alejandro Magno en el Oriente y el Occidente medieval. Además de volver sobre los comitentes, mecenas y sobre el contexto social, Warburg llamaba la atención acerca de tres episodios iconográficos representados en el tapiz: *la ascensión con los grifos* (1), *el viaje a las profundidades del mar* (2) y *el sitio de la ciudad* (3). El primero mostraba al rey viajando hacia el cielo en una suerte de celda metálica tirada por cuatro grifos cuyo apetito excitaba Alejandro con dos picas que sostienen en lo alto un par de jamones. En el segundo, Alejandro se sumergía en una especie de barril de cristal en las profundidades del mar y en el tercero, un ejército del rey sitiaba una ciudad disparando cañones. Los personajes de alrededor del tercer motivo, cubrían sus cabezas con gorros griegos (frigios), mientras que Alejandro se batía con monstruos y dragones en otras partes del tapiz. El helenismo contemporáneo de los atavíos y la fantasía *infantil* de la pieza no parecía a simple vista indicar una relación de esta imagen con la cultura clásica más que de forma ilustrativa. Sin embargo, Warburg haciendo uso de su perspicaz observación, señalaba posibles conexiones con sus temas habituales. Al comparar los tres temas, por ejemplo, explicaba cómo el ascenso y descenso del rey al cielo y al mar –que derivan de una leyenda sobre el culto del dios solar– vistos todos juntos, advertían una interesante tensión confirmada por la escena del asedio. Mientras que el primer

episodio (el ascenso con los grifos) presupone las creencias en seres fantásticos y presenta en el cielo la región última con un Dios padre que advierte a Alejandro, cual Ícaro, su limitada humanidad, tanto el descenso en un peculiar “submarino” como el asedio a la ciudad donde se utiliza la pólvora, remiten a otro régimen de creencias:

En nuestro tapiz de Alejandro se manifiesta simbólicamente la antítesis de los valores espirituales de la Edad Media y la Edad Moderna. En la parte superior, la creencia ingenua en la existencia de los grifos y en la inaccesible región del fuego; debajo, los éxitos del espíritu inventor: el uso práctico del fuego por parte de los zapadores del duque de Borgoña, Felipe el Bueno (Warburg, 2005, p. 278).

En ese sentido, el breve estudio confirmaba indirectamente la tensión entre dos visiones que pese a la *fantasía romántica* en las vestimentas y a su estilo anti-clásico de una “Anti-güedad a la Borgoñona” contribuían de igual manera que el estilo italiano a la gestación del hombre moderno. Un hombre que aún pensaba con ingenuidad medieval en el cielo como una región del fuego solo accesible a lomos de animales fantásticos mientras que, ese mismo fuego dominado por la técnica, le servía para disparar sus cañones modernos (Warburg, 2005, p. 279).

- **Ver figura 7 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-iconologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy

Detalle del *Arazzi di Alessandro Magno* (c.1450 – 1490). A la derecha Alejandro bajando a las profundidades del mar, a la izquierda, el sitio de la ciudad y en el centro, el ascenso al cielo en el carro tirado por grifos

Uno de los hallazgos fundamentales de todo este ciclo de trabajos es que descubren, en contra de todas las generalizaciones con respecto a los hombres del *Quattrocento*, cómo los documentos vistos a la luz de las imágenes y viceversa sugieren que los grandes mecenas florentinos habían sido, de hecho, tan aficionados a las producciones *góticas* del norte como al arte *progresista* de los maestros del sur. Si las imágenes *eran* documentos, su compra y transporte prestaban datos “en apariencia áridos” pero que revelaban la insostenibilidad de muchas generalizaciones conceptuales vigentes en el discurso tradicional de la Historia del Arte (Gombrich, 1992, p. 133 - 1334). El análisis minucioso, la comparación constante y una mirada atenta a las variaciones podía dar con pequeños descubrimientos que hacían tambalear grandes certezas. No por casualidad, uno de los *mottos* habituales de Warburg era *Der liebe Gott steckt im Detail* (El buen dios está en los detalles).

El viaje de las imágenes. Lutero y la astrología pagana

Hacia 1912, comienza a vislumbrarse el último giro de los trabajos de Warburg sobre el Renacimiento que se centra en las creencias e iconografías astrológicas del período (Warburg, 2005, p. 415). Una tensión entre la superstición y la ciencia que le fascinaba en su complementaria contradicción al historiador del arte hamburgués. Sobre ello escribiría su más celebrado artículo antes de su internación. En “Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara (1912)” Warburg lograba descifrar el simbolismo de la banda central de un conjunto de complejos y esotéricos frescos que se encuentran en el Palazzo Schifanoia de Ferrara pintados por Francesco del Cossa entre 1468 y 1470, donde aparecen una serie de divinidades astrales que tienen un misterioso correlato con los dioses paganos. Considerada la herencia astrológica del Renacimiento y la Edad Media consecuencia de un contacto con el Oriente Medio, Warburg lograba identificar, debajo de capas de iconografías orientales, “representaciones astrales supervivientes del panteón griego” (Warburg, [1912] 2005, p. 417). Estos símbolos cósmicos, que viajaron desde Grecia hacia Mesopotamia, Arabia, la India y regresaron a Europa por España, habían perdido su forma original cuando el fresco fue pintado, aunque aún mantenían cierta filiación con viejos rostros y atavíos clásicos. Atendiendo a esto, Warburg se proponía investigar el *viaje de las imágenes* de Occidente a Oriente y de vuelta, recorriendo diversas fuentes para dar con el sentido iconográfico del fresco. De esta manera, la figura del héroe Perseo, devenido en el primer decano de Aries, re-aparecía al retirar innumerables estratos iconográficos árabes y especialmente indios, que disfrazaban un antiguo aspecto clásico. Usando textos astrológicos seleccionados de su vasta biblioteca, Warburg daba nombres griegos a los misteriosos decanos indios de Ferrara. Así, descubrió cómo la astrología había conservado en calendarios y xilografías a los habitantes del Olimpo en tanto *demonios astrales* que regían el comportamiento y el carácter de las personas nacidas bajo su amparo. Este giro, le servía a Warburg para advertir, otra vez, la importancia de la cultura popular y la naturaleza de este *revival* antiguo que había originado aquel *estilo de anticuario* que empezaba con Botticelli y se concretaba en la obra de Rafael.

- **Ver figura 8 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-iconologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy

Fragmento del fresco del Palazzo Schifanoia que corresponde al mes de Marzo (Palas) donde se advierte la banda central que descifró Warburg. Der. Primer decano de Aries (detalle) cuyo origen Warburg asociaría al héroe Perseo.

Con esta investigación, para Warburg muy provisional, el autor esperaba ampliar las fronteras metodológicas de la Historia del Arte tanto en su ámbito material como en su espacio geográfico:

Nuestra joven disciplina se cierra a sí misma la posibilidad de una visión panorámica histórico-universal, debido a que su actitud básica es demasiado materialista o demasiado mística. Intenta buscar a tientas su propia teoría de la evolución entre los esquemas de la historia política y las teorías del genio (Warburg, 2005, p. 434).

El historiador continuaba explicando que su análisis intentaba mostrar cómo los “grandes procesos evolutivos” sólo podrían ser aclarados mediante la demostración de un “punto oscuro” concreto que a su vez, era posible a través de un análisis interdisciplinario:

(...) rompiendo el control policial que se ejerce sobre nuestras fronteras metodológicas, contemple [el análisis] la Antigüedad, el Medioevo y la Edad Moderna como épocas interrelacionadas, e interrogue, tanto a las obras de arte autónomo como a las artes aplicadas, considerándolas como documentos expresivos de idéntica relevancia (Warburg, 2005, p. 434).

El artículo sobre el fresco de Ferrara es considerado casi una carta fundacional en la historia de la Iconología y una suerte de modelo metodológico en el que se basaron muchos de los más conocidos iconólogos modernos (García Maíques, 2009). Resulta interesante destacar que en el artículo, que convirtió, después de muchos tiempo, a Warburg en una figura notable entre los historiadores del arte, el punto *deductivo* de la iconografía era, a diferencia del resto de sus trabajos, el centro de la cuestión. Develar el significado iconográfico de la banda central del fresco, cuestión fundamental para la elaboración de su teoría sobre la migración de las imágenes, le confirió al trabajo ese aspecto detectivesco que sus seguidores adoptaron después como la quintaesencia del método warburguiano.

Astrología en tiempos de La Reforma

Pese a todo el interés que Warburg tenía en la cultura florentina, un hecho importante lo obligaría a cambiar de rumbo antes de que su vida fuera sacudida por una terrible enfermedad. En 1920, Warburg publicaba su trabajo más extenso acerca de la astrología en la época de Martín Lutero. Un motivo externo parece haber influido en este abandono de la cultura italiana (más no del problema de la influencia del paganismo): el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914) y la firma del Tratado de Londres en el que Italia desertaba finalmente de la Triple Alianza. Pese a que intentó repetidamente mantener los lazos con su amada Florencia, la coyuntura histórica lo obligó virar su interés hacia otros horizontes (Gombrich, 1992, pp. 195-196)

En el trabajo sobre Lutero, su interpretación del influjo de las divinidades paganas en la cultura astrológica parecía obedecer a cierta forma de tolerancia religiosa antes que artística. Warburg señalaba que el fatalismo de la cosmología helenística había sobrevivido incluso en la Alemania de la Reforma y orquestado importantes conflictos entre sus personalidades más

destacadas. Criticando, otra vez, la visión *limpia* de los dioses olímpicos de Winckelmann, Warburg planteaba que el aspecto demoníaco de la Antigüedad había sobrevivido en los albores de la modernidad bajo las formas de una astrología causal. En ese mundo de influencias astrales, los dioses griegos se habían incorporado al sentir popular casi como un “poder paralelo” que provenía de la cultura pagana y que era “fácilmente tolerado por la iglesia” (Warburg, [1920] 2005, p. 446). Esta supervivencia, inaugura una nueva relación entre dos aspectos casi antagónicos de la historia de la civilización: la lógica y la magia. Para Warburg, la tensión entre estos dos sistemas de creencias se articulaba en gran medida en el trabajo del astrólogo quien manipulaba los límites de lo que el historiador de las imágenes llamó el *Denkraum* (o espacio para pensar): un lugar mental donde la relación del hombre con los objetos en el mundo circundante estaba atravesada por una distancia contemplativa que era posible, entre otros elementos, por la mediación de las imágenes. De la misma manera que los siete dioses astrales se convertían en Ferrara en humanizados señores del destino, la astrología del siglo XVI veía en la influencia de los planetas a estos mismos regentes que definían el devenir de los hombres. Por su parte, la figura del astrólogo reunía todavía en aquellos tiempos los poderes para vaticinar estas consideraciones: era un hombre de ciencia que podía manipular tanto mediciones matemáticas como prácticas mágicas al mismo tiempo, a pesar de que su autoridad ya empezaba a ponerse en cuestión.

A partir de una carta de Melanchton donde se advertían los valores de la astrología para predecir el futuro, Warburg oponía esta sensibilidad a la de Lutero, que consideraba que la astrología sólo podía prever catástrofes naturales pero nunca el destino de los hombres. La discusión continuaba con una célebre disputa sobre la fecha de nacimiento del gran teólogo alemán, ya que un ligero cambio de día y de decano, podía atenuar o potenciar su destino reformista. La gravedad del tema de las fechas y el nacimiento se convertían en un problema que hacía de la presunta falsificación de la fecha una tremenda afrenta:

Como prueba indiscutible de la pervivencia, e injerencia, de la cultura pagana está el que los astrólogos de Wittenberg -enraizando con las creencias astrales tardomedievales de un Gaurico- estuvieran dispuestos a la falsificación subordinado el deber histórico de comprobar la fecha verdadera al relativismo de la causalidad mitológica (Warburg, 2005, p. 457).

A través de esta disputa, Warburg identificaba la comunión entre dos fuerzas heterogéneas: la herramienta más precisa del pensamiento abstracto, el cálculo matemático (las fechas) por un lado y el miedo a los demonios del cielo por el otro. En la labor del astrólogo, ambas parecían mantener la supervivencia de una primitiva causalidad religiosa aún en instancias avanzadas del racionalismo. En ese sentido, en Alemania, como en Italia, la Antigüedad volvía a venerarse bajo el signo de una herma doble: en una de sus caras lo demoníaco que reclamaba un culto supersticioso; en la otra, el rostro olímpico y sereno que exigía la devoción estética (Warburg, 2005, p. 463).

Por su parte, Lutero pese a su desconfianza se *astralizaba* o demonizaba ante sus contemporáneos de acuerdo con sus poderes astrológicos, y sus extraordinarias ideas acababan subordinadas a una explicación mística, ya que de otro modo se hubieran tornado incomprendibles (Warburg, 2005, p. 490). La imagen astrológica, bajo formas clásicas pero tamizadas por el mundo Oriental y cristiano, había hecho viajar a los dioses antiguos como ninguna otra práctica cultural a través de calendarios y xilografías y seguía influyendo en el hombre moderno. El episodio astrológico de Lutero era, para Warburg, uno de los últimos indicios de la creencia primitiva en la magia entre intelectuales que defendían la lógica y la ciencia derivada del racionalismo griego a pesar de todavía escuchar el eco de los demonios de esa misma cultura que se asomaba paradójicamente desde el lejano Oriente.

De esta manera el autor ponía en tela de juicio la separación tajante entre Oriente y Occidente atendiendo a sus contactos y abriendo un campo de investigación orientalista que, tras su muerte, otros investigadores continuarán. Parafraseando al propio Warburg, Atenas era reconquistada una y otra vez por Alejandría.

Segundo núcleo: de Florencia a América

La serpiente y el rayo. Entre Atenas y Oraibi

Entre Atenas y Alejandría Warburg rastreaba los vaivenes de la cultura europea y sus tradiciones como en un viaje de influencias que las imágenes habían habilitado. Entre 1895 y 1896, se agregaría una capital más a este viaje intelectual: Oraibi, una aldea Hopi en Arizona, Estados Unidos. Con motivo del casamiento de su hermano Max, que había viajado a Nueva México por su incipiente carrera de banquero, Warburg pasó en su juventud algunas semanas viajando por el país americano e interesándose especialmente por las poblaciones nativas que habían tenido poco o ningún contacto con el hombre blanco. Sus experiencias en este viaje, por lo que escribió en su diario y señalan algunos intérpretes, supuso un antes y un después en su vida intelectual, aunque no sería hasta 1922 cuando volvería sobre este tema. Entre 1921 y 1924, Warburg sufriría una complicada enfermedad y sería internado en el sanatorio de Kreuzlingen a cargo del doctor Ludwig Binswanger. Diagnosticado con esquizofrenia, aunque existieron otras opiniones, Warburg combatió contra un estado de depresión y locura que era acompañado en gran medida por sus obsesiones científicas.⁷⁴ Después de pasar casi cuatro años en la clínica del Dr. Binswanger atravesando diversos métodos de curación, convenció a sus médicos de que podía dar una conferencia al resto de los pacientes del hospital para demostrar que sus facultades intelectuales permanecían intactas. “Imágenes de la región de los indios

⁷⁴ La Historia clínica de Warburg y su intercambio epistolar con Ludwig Binswanger, fue publicada en castellano en 2007. En *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg* (2017) Fabián Ludueña-Romandini defiende una hipótesis sobre locura de Warburg sugiriendo que esta fue simplemente una condición de su vida intelectual más que un lapsus. En su lectura, este acontecimiento definió la interpretación polar de la cultura que realiza el autor (Ludueña-Romandini, 2017).

pueblo en Norteamérica” publicada después como *El ritual de la serpiente* (1922) era esa conferencia que rememoraba el viaje por América. En este particular trabajo, Warburg recordaba su sorpresa al encontrar “en medio de un país que había hecho de la cultura técnica una admirable arma de precisión al servicio del intelectual, pudiera conservarse el enclave de una clase humana, primitiva y pagana” (Warburg, 2008, p. 12). La insistencia inmovible de los hopi por mantener y repetir sus prácticas mágicas cotidianas para atraer las lluvias y los animales parecían indicar otro gesto de supervivencia antigua, un tipo de animismo que solía juzgarse como síntoma de una humanidad muy primitiva. En la conferencia, el viejo historiador rememoraba su viaje y se preguntaba hasta qué punto podía servir esa experiencia pagana *in situ* al estudio de la tensión entre el paganismo y la modernidad. Fijándose primero en la producción alfarera de la zona, Warburg notó que el motivo visual de la serpiente era sumamente relevante para el pedido ritual por las lluvias y que su imagen guiaba la organización simbólica de las *kiwas*, casas-templo de los hopi (Warburg, 2008, p. 19 - 20). Más tarde comprendería cómo ciertas danzas rituales que implican máscaras e incluso serpientes servían para mediar entre los nativos y los fenómenos que pretendían invocarse. En ese uso de esta forma simbólica fundamental para la prosperidad en la agricultura y la caza, Warburg veía una hibridación notable entre un pensamiento mágico y una actividad técnica. De esta manera, los hopi se parecían a aquellos hombres del Renacimiento: no eran del todo primitivos ni del todo modernos sino que vivían en un espacio intermedio que había sobrevivido dentro de una cultura moderna. En tanto supervivientes, estos hombres respondían a las “interconexiones simbólicas” (Warburg, 2008, p. 27). Los símbolos mediadores, como las serpientes, convocaban una fuerza práctica en los rituales incluso, en algunos de ellos, hacían participar serpientes reales. Warburg no podía evitar comparar este mundo de intermediaciones simbólicas con los rituales paganos griegos y con la evolución cultural desde el sacrificio hasta la danza ritual (Warburg, 2008, p. 48). De esta manera, la serpiente unía al lejano culto americano con la Antigüedad pagana y con la cultura universal que había hecho suya esta iconografía de diversas maneras: en el sufrimiento de Laocoonte, en el bastón de Esculapio, en la gran serpiente cósmica de la astronomía clásica e incluso en la estatua de bronce que Moisés ordenó a los israelitas construir en el desierto con fines apotropaicos (Warburg, 2008, p. 55). Sin entrar en detalles, la serpiente resultaba para Warburg un símbolo intercultural casi universal que había sido utilizado por diversas civilizaciones como origen de la destrucción elemental (la serpiente bíblica), como emisaria de las lluvias (entre los nativos Hopi) o como un espíritu benéfico y protector (en el relato bíblico) etc. En definitiva la serpiente se le aparecía como un símbolo de *causalidad* (Michaud, 2017). En su viaje de juventud había visto cómo este símbolo todavía tenía un sentido profundamente arraigado en el culto de los indios hopi que, a diferencia de las imágenes producidas por la aparente racionalidad europea, mantenía su función causal aún a fines del siglo XIX.

Así, el historiador se admiraba de la supervivencia de estas prácticas primitivas en una época donde la cultura parecía haber abandonado las creencias en la causalidad simbólica puesto que el rayo de la tormenta ya no asustaba al habitante de las ciudades, ni la esperada lluvia era la única fuente de agua o, el fuego, la única fuente de luz. De esta manera, la racionalidad cien-

tífica, la luz eléctrica o el pararrayo, amenazaban con eliminar la explicación mitológica, el temor a los animales y la naturaleza y, por lo tanto, la relación causal con las imágenes simbólicas. En su lectura, era esta *des-demonización* el empeño principal de la escuela de la civilización moderna, que podía capturar en un cable eléctrico la fuerza del antiguo rayo-serpiente: “Mediante esta serpiente de cobre, Edison ha despojado del rayo a la naturaleza” (Warburg, 2008, p. 64).

En un tono decididamente pesimista, la conferencia terminaba con una diatriba al mundo y a la técnica moderna como motor destructor del *Denkraum*, aquel espacio para el pensamiento donde moraban las imágenes mediadoras que con tanto esfuerzo el hombre se había empeñado en construir:

De esta manera la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento (...)
El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz (Warburg, 2008, p. 64).

Este giro etnográfico del trabajo de Warburg no continuó desarrollándose más allá de la conferencia y algunas notas, por motivos que aún se discuten.⁷⁵ Por otro lado, Warburg le pidió a Fritz Saxl, uno de sus herederos intelectuales, que de ninguna manera publicara la conferencia ya que le parecía, en sus propias palabras, “una horrible convulsión de rana decapitada que sólo puede ser mostrada a mi querida esposa, a mi hermano Max y al profesor Cassirer” (Warburg en Freedberg, 2013, p. 14). Quizás, había algo allí demasiado imaginativo que no se ajustaba a la severa auto-corrección de sus artículos académicos. Precisamente, esta característica y la originalidad del planteo han generado un sinnúmero de estudios sobre el viaje, sobre las fotografías que tomó (algunas en espacios prohibidos) y lo que significó la experiencia para sus ideas intelectuales. Algunos de ellos, los mencionaremos más adelante.

Tercer núcleo: el Atlas *Mnemosyne*

Una iconología final en fotografías

La conferencia sobre el ritual de la serpiente y las mejoras en la salud de Warburg convencieron a sus doctores que el historiador podía volver a su casa-biblioteca y retomar su

⁷⁵ Ver capítulo 6, apartado “Un *procer* peligroso. Warburg fuera de la iconología”.

vida intelectual al menos provisoriamente. En su ausencia, su colega Fritz Saxl y su secretaria Gertrud Bing habían continuado con sus estudios en la biblioteca y abierto las salas de lectura del instituto a *scholars* interesados en consultar sus inagotables anaqueles. Al regresar Warburg, esta idea de abrir la biblioteca al público le interesó especialmente y convirtió su esmerada colección en uno de sus más importantes legados intelectuales. Por otra parte, su regreso no duraría mucho, le quedaban tan sólo unos seis años de vida. El 26 de octubre de 1929 Warburg fallece asistido por su esposa y sus amigos tras una larga enfermedad. Sin embargo, su incansable curiosidad originó por esos años, un ambicioso y original proyecto en el que pretendía condensar todas sus investigaciones pasadas mientras buscaba una forma de continuarlas. De acuerdo con Gombrich, al regreso de Warburg, Saxl lo esperaba en la sala principal de su biblioteca con una serie de paneles de arpillera negra de 1 m x 20 m aproximadamente, donde el joven historiador clavó con alfileres diversas reproducciones fotográficas de las imágenes que su colega, Warburg, había estado estudiando antes de su internación (Gombrich, 2002, p. 186). Saxl, había llegado a aquella idea expositiva durante sus años de profesor en el servicio militar austríaco donde se le habían proporcionado diversas gigantografías para sus clases. El impacto que provocó este *regalo* de Saxl en Warburg fue tan extraordinario como revelador. El viejo historiador quedó prendido de aquella forma de disposición de imágenes en paneles y se dispuso a desarrollarla, en pos de configurar la base de un método expositivo y metodológico nuevo que intentaba condensar el trabajo de su vida.

A partir de esos paneles de fotografías y de muchos otros que fueron tomando forma, Warburg intentó unificar toda la variedad y amplitud de su trabajo científico a la vez que lo ampliaba hacia nuevos horizontes. A esos efectos, llamó al proyecto *Mnemosyne*, como la madre de las musas, la diosa griega de la *memoria*, un mote que podría referirse a muchas cuestiones de su trabajo y que volvía también sobre la pregunta que Warburg había ensayado toda su vida: ¿qué supone la influencia de la Antigüedad? (Saxl, 2010, XVI). Es decir, ¿Qué supone la *memoria* del pasado en el presente? La supervivencia, la permanencia de ciertas ideas en la *memoria* de los pueblos parecían sellar la relación de los hombres con algunas imágenes que condensan esas ideas y habilitaban que estas *regresaran*, resurgieran en la historia con nuevos bríos a pesar de derivar a veces de pasados remotos. En ese sentido, se podría decir, que en gran medida el Atlas *Mnemosyne* era una *colección de Pathosformeln*.

En el centro de este atlas, como en su obra escrita, se ubicaba la relación entre el hombre del Renacimiento y los artistas que habían ensayado las recuperaciones de la antigüedad durante el siglo XVI. Es decir, la relación de una época con estas ideas que *resurgían*. De esta manera, muchos de los paneles corresponden a la reunión de imágenes que aparecían analizadas en sus artículos, junto con otras que los proyectan hacia horizontes e ideas nuevas. El entorno cultural que dominaba la vida intelectual de Botticelli, Ghirlandaio o Palaouiole se presentaba a través de las efigies de Lorenzo de Medici, Francesco Sassetti o Lucrezia Tornabuoni, poetas, mecenas y musas que habían alentado de una u otra manera

aquel *revival* de la antigüedad. Así, algunos paneles del Atlas exponían silenciosamente la vida cultural del Renacimiento a la vez que proponían la inserción total de las obras de arte y los artistas en contextos históricos más amplios, al igual que sus trabajos escritos. Por otro lado, continuando el *movimiento* de su pensamiento, otros paneles siguen el derrotero de la influencia del norte en la pintura florentina, es decir, aquellas fuerzas que existían en el siglo XV y a las que el Renacimiento de la antigüedad tuvo que *hacer frente*. Estas confrontaciones, presentes en *Mnemosyne*, suponían una cantidad de operaciones visuales crípticas y complejas que podían tomarle a Warburg muchas horas para explicar. Por ejemplo, mientras algunas imágenes estaban allí exhibiendo toda su profundidad iconográfica, otras sólo hacían las veces de una suerte de acento o nota que servía para comparar una composición, una idea o señalar un nexo de una época con otra, a través de un único detalle que para el espectador casual, en ausencia de un texto directo, podría significar una asociación arbitraria o inconducente. De allí que muchos paneles resulten desconcertantes o, parafraseando a Didi-Huberman (2002), *anacrónicos*, ya que la cronología y la linealidad no parecían intervenir, al menos directamente, en la forma de asociación de Warburg. Por ejemplo, en los paneles 72 y 76, aparecen reproducciones de obras de Rembrandt y Manet entre sarcófagos antiguos y cuadros mitológicos. Estas asociaciones sólo se comprenden, si suponemos que el tema de la supervivencia de la antigüedad no es sólo una problemática renacentista sino un problema histórico general que puede rastrearse hasta la actualidad. De esta manera, una interpretación de estos paneles podría ensayarse con la lectura de dos conferencias de Warburg sobre la idea de antigüedad en Rembrandt y sobre la influencia clásica del *Dejeuner sur l'herbe* de Manet.⁷⁶ Además, como señala Saxl en una carta a la editorial B. G. Teubner hacia 1930 explicándole la naturaleza del proyecto para su publicación, el Atlas estaba acompañado de una gran cantidad de notas y aforismos teóricos que, para él, manifestaban mejor que los propios artículos publicados la forma de pensar de Warburg (Saxl, 2010, p. XVII).

Por otro lado, este Atlas también recogía el problema de la restitución astrológica de los dioses olímpicos y su influjo en Europa luego de su viaje por oriente. Por ejemplo, en el panel C, la esforzada descripción matemática de las órbitas de Marte que Johannes Kepler había conquistado en el siglo XVII, se *acercaba*, *comparaba* y *confrontaba* con la descripción (y la imagen) del planeta Marte como un guerrero feroz y su influencia fundamental en el temperamento de los nacidos bajo su protección. Casi una presentación en imágenes de las contradicciones que había encontrado Warburg en su trabajo sobre Lutero. En ese sentido, el Atlas a través de la yuxtaposición y asociación de imágenes, hacía visible aquel movimiento pendular de tensiones que se repetía en la historia y que señalaba la polaridad del pensamiento humano. Aquella lucha entre la “agonizante ética cristiano-devota” y el nuevo sentimiento de la personalidad “pagana-combativa” del Renacimiento, como diría el propio Warburg en una nunca terminada introducción al Atlas, demostraba la conexión entre esta época y la polaridad también reinante en todas las demás (Warburg, 2010, p. 120). El des-

⁷⁶ La conferencia sobre Rembrandt fue publicada junto al *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010, pp.173 – 178). El trabajo sobre Manet se editó en castellano en 2014 (Warburg, 2014).

encadenamiento de movimientos desinhibidos expresados a través del cuerpo era una forma de liberación humana que encajaba perfectamente con la nueva conciencia y con la psicología del Renacimiento, mientras que la vieja estética medieval continuaba presionando al mismo hombre con el estilo cortesano nórdico. Para completar, una tercera fuerza entraba en escena: la concepción oriental-práctica que había adquirido en Asia Menor la astrología cuya influencia había devuelto a Europa sus propios dioses *disfrazados*. El *Atlas Mnemosyne* era para Warburg una forma de ver juntas estas tres fuerzas a través de sus imágenes: el centro era la concepción italiana-humanista de la antigüedad, Botticelli, Ghirlandaio y Mantegna, su rival (aunque secretamente también su aliado en la recuperación de la antigüedad) la concepción nórdico-cortesana, Van Eyck y los maestros de Flandes y, entre estas fuerzas, la tradición oriental-práctica de la astrología, que venía a demostrar cómo la herencia de la antigüedad quedaba liberada de cualquier intento de tradición homogénea. Si bien no aparece mención alguna aquí al tema de los hopi, Philippe-Alain Michaud señala que Warburg había pensado incorporarlo al final del Atlas a través de algunos paneles que no llegaría a realizar (Michaud, 2017). Como diría el propio Warburg: “La Historia de la cultura <Historia del Arte> no está precisamente acostumbrada a ver juntas estas concepciones” (Warburg, 2010, p. 5).

En ese sentido, el Atlas no era simplemente un resumen de sus trabajos, pese a que muchos de sus paneles habían sido pensados como un apoyo para sus conferencias⁷⁷, sino que configuraba una forma de pensar la historia del arte por sutiles y a veces precarios encadenamientos históricos. Por otra parte, su apoyatura teórica era bien densa y críptica y al haber abandonado cualquier tipo de sucesión cronológica de los hechos, mostraba cómo la cultura avanzaba de manera *polar* y cómo los objetos culturales eran estimulados por una doble memoria, colectiva e individual, que hacía posible la creación artística. Esta memoria apolínea / dionisiaca, ubicaba entre el raciocinio contemplativo y el movimiento-dionisiaco, a la creación artística, la *sofrosyne*, el equilibrio, que en el decir de Warburg se encontraba en ese espacio intermedio que hacía posible el pensamiento.

En gran medida, el Atlas era una presentación de lo que Warburg creía que se trataba el proceso psicológico de creación (artística y también intelectual) que requería del equilibrio entre la contemplación y el abandono, entre la razón y la magia. La creación del *Denkraum*, aquel espacio mental intermedio que durante siglos se había conquistado, permitía que ese equilibrio pudiera darse y mantenerse a lo largo del tiempo. Por otro lado, el estudio de la gestualidad parecía el más indicado para advertir los síntomas de esa liberación o desdemonización y mientras que el Renacimiento era el momento del inicio de las tensiones, la época de Kepler representaba la conquista de ese racionalismo distanciador. Un derrotero similar al que había encontrado entre los nativos hopi y la técnica moderna. Este movimiento, como señala Fernando Checa (2010), no podía ser entendido por las sucesiones de

⁷⁷ En sus últimos años de vida Warburg pronunció muchas conferencias acompañado de su Atlas. La primera de ellas fue en Enero de 1929, en Roma, cuando presentó oficialmente el Atlas en la Biblioteca Hertziana causando un importante impacto en todos los presentes (Checa, 2010, p. 137). A su vez, en 1927 se realizó una primera exposición del Atlas *Mnemosyne* en el *Deutsches Museum* de Múnich mientras Warburg aún vivía.

épocas del formalismo, como vimos, tan criticadas por Warburg, que en *Mnemosyne* recibían un golpe fatal al demostrar que las periodizaciones tradicionales de la historia no eran suficientes para explicar los increíbles cambios estilísticos por mera cronología (Checa, 2010, p. 139).

Una introducción a los 79 paneles del Atlas *Mnemosyne* es sin duda una propuesta colosal que muchos historiadores han abordado de diversas maneras. Aquí sólo nos limitamos a anotar algunas consideraciones para intentar acercar el proyecto a las ideas del autor y para atender a su continuidad con los temas esbozados en los apartados anteriores aunque, como podrá advertirse, las imágenes y los temas históricos son tan sólo una de las superficies (la más notable) que posee este proyecto final.

- **Ver figura 9 en:** https://prezi.com/4y4k4cxr7Int/imagenes-para-capitulo-8-tensiones-y-supervivencias-apuntes-sobre-la-iconologia-de-abywarburg/?utm_campaign=share&utm_medium=copy
El Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg. Fotografía de la sala central de la biblioteca

A pesar de ello, el proyecto *Mnemosyne* cierra el corpus warburgiano con un futuro prometedor. En cierto sentido, lo incompleto del Atlas no parece terminar con las inquietudes warburgianas sino, muy por el contrario, abrirlas mientras muestra las aspiraciones de un espíritu intelectual incansable que había puesto al servicio de la Historia del Arte una forma de pensar original y una imaginación histórica deslumbrante.

A esos efectos esta lectura, por lo demás muy esquemática, basta para advertir algunos de los importantes aportes de Warburg a la Historia del Arte, la Iconología y a las investigaciones culturales en general, que lo convierten en una figura ineludible dentro de la historiografía del arte del principios de siglo XX.

Referencias

- Burucúa, E. (2002). *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Castiñeiras González, M. (2009). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel Patrimonio Histórico.
- Checa, F. (2010). “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas *Mnemosyne* (1924-1929)”. En A. Warburg, *Atlas Mnemosyne* (135-154) Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- García Maíques, F. (2009). *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro.

- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gombrich, E. (2013). *Gombrich Esencial*. Madrid: Phaidon.
- Ginzburg, C. (2013). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ludueña Romandini, F. (2017). *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Pächt, O. (1993). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (1995). "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento". En E. Panofsky, *El significado en las artes visuales (45-77)*. Madrid: Alianza Forma.
- Pedersoli, Alessandra (2012). "Riemersione, infezione (afflezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure en Grisaille nel Bilderatlas di Aby Warburg». En *Engramma 100*. La tradizione classica nella memoria occidentale [en línea]. Consultado el 24 de febrero de 2018 En: http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1160
- Saxl, F. (2010). "Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]. En A. Warburg, *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Forma.
- "El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli (1893)" pp. 73 -123.
- "El Arte del Retrato y la burguesía florentina (1902)" pp. 147 – 177.
- "La última voluntad de Francesco Sassetti (1907)" pp. 177 – 207.
- "La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento (1914)" pp. 217 – 221.
- "Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo xv (1905)" pp. 223 – 229.
- "Arte flamenco y primer Renacimiento florentino (1902)" pp. 245 – 249.
- "El trabajo campesino en los tapices flamencos (1907)" pp. 257 – 265.
- "Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval (1913)" pp. 275 – 281.
- "El vestuario de los *intermezzi* 1589 (1895)" pp. 291 – 331.
- "Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)" pp. 415 – 439.
- "Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (1920)" pp. 445 – 513
- Warburg, A. (2014). *El Almuerzo sobre la hierba de Manet*. Madrid: Casimiro.
- Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*. Buenos Aires: Sexto Piso.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warburg, A. y Binswanger, L. (2010). *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Wind, E. (1993). *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza Editorial.

TERCERA PARTE

**Refundaciones. Programas estéticos
y políticas de la identidad**

CAPÍTULO 6

Iconología y anacronismo

(Dis) continuaciones del método warburgiano

Federico Luis Ruvituso

En el capítulo anterior propusimos un recorrido por los tres núcleos fundamentales de la obra de Aby Warburg sin mencionar muchas de las relecturas críticas que sobre sus trabajos se realizaron, ni los numerosos autores que re-interpretaron sus descubrimientos. El legado intelectual de este historiador sigue siendo actualmente motivo de fuertes discusiones entre especialistas y entusiastas a tal punto que las diferencias de enfoque sobre uno u otro aspecto de su trabajo son motivo de debates críticos aparentemente interminables. Sin embargo, es posible trazar –con omisiones importantes– una semblanza del devenir del método warburgiano y de las principales continuaciones que a lo largo de casi diez décadas volvieron a pensar las ideas de este inquietante historiador.

Para 1930, apenas un año después de la muerte de Warburg, las personalidades intelectuales que fueron llegando al Instituto atraídas por sus fuentes únicas traían consigo diversas tradiciones académicas que empezaban a influenciar la forma de pensar la investigación iconológica. Desde 1926 y por recomendación de Saxl, Warburg había abierto su biblioteca-instituto a *scholars* interesados en investigar la influencia de la antigüedad en el Renacimiento y otros temas afines a partir del inmenso acervo documental reunido (Burucúa, 2002, p. 33). De esta manera, a la tradición de la Escuela de Bonn en donde Warburg se había formado con Hermann Usener y Karl Lamprecht, se le fueron sumando discípulos de la Escuela de Viena como Rudolf Wittkower, que llegó en 1937 que había estudiado con Heinrich Wölfflin, o estudiantes de la Universidad de Hamburgo que cursaron seminarios dictados por Adolf Goldschmidt y Ernst Cassirer. Este último, había sido maestro de Gertrud Bing y de Edgar Wind que llegó al Instituto Warburg en 1934. Por otro lado, Jacob Burckhardt, Alois Riegl y otros grandes historiadores del arte y la cultura habían transitado en sus carreras académicas por todas estas universidades de manera esporádica influyendo en la formación intelectual de gran cantidad de historiadores del arte que acabarían llegando al Instituto Warburg entre 1930 y 1946.⁷⁸ En ese sentido, la prestigiosa generación de historiadores del arte activa entre 1860 y 1910 de la que Warburg formaba parte, contaba en sus filas con personalidades de gran relevancia académica como Émile Mâle, Adolf Goldschmidt, Julius von Schlosser, Bernard Berenson, Max J. Frie-

⁷⁸ Para revisar la genealogía de las academias de Historia del Arte durante el siglo XIX ver capítulo 5 “La formalización de la Historia del Arte en las universidades europeas”

dländer y muchos otros que también habrían de ser mentores de los jóvenes investigadores que se nucleaba en el instituto en estas primeras décadas del siglo XX.

Durante esos años, estos intelectuales autoproclamados seguidores (*followers*) de Warburg se abocaron a continuar con las investigaciones del historiador. En esa tarea, la labor de Fritz Saxl, director del Instituto entre 1929 y 1948, de Gertrud Bing, la gran secretaria de Warburg y de un joven Erwin Panofsky fue fundamental para sentar las bases de un método que –de haber sido pergeñado por Warburg– parecía haber quedado más bien insinuado. La muerte del historiador en 1929 además de dejar inconcluso su proyecto final *Mnemosyne*, supuso un quebranto, en varios puntos, de la propuesta teórica que Warburg defendía y habilitó una lectura por parte de sus continuadores con una rúbrica completamente distinta a la original.

Este aparente *desplazamiento* no sólo habría de ser teórico sino también geográfico. En 1933, tres años después de la muerte de Warburg y el mismo año que Hitler consolidaba su poder, Saxl y Bing mudaban en barco a Londres la enorme biblioteca de su mentor que contaba con casi 60.000 volúmenes. Una extraordinaria empresa que convertía al Instituto-biblioteca en una suerte de albergue intelectual para los profesores e historiadores judíos que escapaban de la Alemania nazi. La sede londinense del instituto, recién funcionaría en su actual emplazamiento en Woburn Square en 1944 (Burucúa, 2002, p. 33). Con el tiempo, la institución logró trabar relaciones con la Universidad de Londres y con el Museo Británico convirtiéndose en el centro más prestigioso del mundo dedicado al estudio de la Iconología. Inexplicablemente, la exigencia y sistematicidad con la que Warburg había consolidado su proyecto bibliófilo terminó por provocar –contra todo pronóstico– que el historiador se labrase un espacio privilegiado como respetado investigador independiente (Yvars, 2010, p. 18). Al igual que Walter Benjamin, Warburg había rechazado durante toda su vida intelectual los límites y pruritos académicos, por lo que su Instituto-biblioteca suponía una especie de palacio intelectual que sólo con el paso del tiempo fue aceptado por la academia en toda su imponente originalidad. La bibliografía sobre la génesis, desarrollo y uso de la biblioteca Warburg es lo suficientemente vasta como para dedicarle un capítulo íntegro, por lo que aquí sólo dejamos algunas referencias.⁷⁹

Con el mismo espíritu, revisar qué pasó después de esta célebre mudanza y qué caminos tomaría el legado de Warburg es una tarea casi imposible ya que se han escrito durante más de diez décadas muy diversas interpretaciones y continuaciones. Por otra parte, atendiendo a algunas lecturas clave a lo largo de esos años es posible señalar —aunque sea de manera sesgada— las interpretaciones más contrastantes que se han hecho sobre su obra.

Por esa razón, nuestro capítulo no pretende ser un resumen de los alcances y prolíficos avances de aquellas investigaciones que se pusieron al abrigo del método warburgiano ya que no habría espacio posible para considerarlas todas. Por otra parte, si intentaremos sintetizar no tanto los resultados sino más bien algunas de las maneras que el autor, condenado

⁷⁹ El trabajo que en 2011 le dedicara Salvatore Settis al tema titulado *Warburg continuatus: descripción de una biblioteca* es uno de los más completos análisis en los que se explica de qué manera estaba ordenada la biblioteca, como los libros cambiaban de lugar por tema o de acuerdo a las inquietudes del operador y que ideas generales inspiraron el proyecto.

por mucho tiempo a la olvidada historiografía del arte, logró convertirse casi en una *supervivencia*, en esos términos en los que él se refería al concepto: una especie de *revenant* que el paso del tiempo transforma, muta y reformula a los efectos de guiar uno u otro camino epistémico. Como veremos, la cantidad de aristas que tiene hoy el legado de Warburg supone, en muchos casos, caminos antagónicos casi como si estuviéramos refiriéndonos a dos intelectuales distintos con el mismo nombre. Podríamos decir que en gran medida la continuación de su propio legado puede pensarse a partir de aquella *herma* bifronte de Apolo-Dionisio con la que el autor pretendía caracterizar el devenir de la cultura Occidental. Por esa razón, en primer lugar los apartados siguientes señalan algunos lineamientos sobre la tarea de sus continuadores directos (Saxl, Wind, Panofsky), en segundo reseñan la obra de su principal biógrafo (Gombrich) y en tercero apuntan diversas críticas a esta interpretación (Ginzburg, Didi-huberman, Win, etc.). Además, se sugieren los aportes warburgianos a los *Visual Studies* (Baxandall, Alpers, Foster), a la crítica antropológica (Freedberg) y a los estudios cinematográficos (Michaud). El apartado final, por otra parte, enuncia únicamente algunos de los autores que, en territorio argentino, avanzaron sobre problemas culturales a partir de la obra del historiador (Ciocchini, Burucúa, etc.).

La serpiente que se muerde la cola. La iconología post-warburgiana

Después de la mudanza del instituto a Londres, la vida intelectual de los sucesores directos de Warburg se enfrentó no solamente con la tragedia de la guerra sino con una consecuente desconfianza al léxico y a las ideas que habían nutrido a la filosofía y la historia del arte alemana durante generaciones y que empezaban a encaminarse hacia una dirección fatal. Si bien tanto Saxl como Panofsky se ocuparon durante los años veinte de continuar el estudio de los temas que Warburg había iniciado, especialmente con el trabajo sobre la *Melancolía I* de Dürero (1922), sus vidas intelectuales sufrieron un trastoque irreparable con el exilio que supuso el ascenso del nazismo para los intelectuales judíos. El acogimiento de estos profesores en medios intelectuales ingleses y norteamericanos supuso un cambio sustancial en sus formulaciones teóricas en las que Warburg, junto con todo el trasfondo intelectual alemán, debía permanecer en las sombras:

Al renunciar a su lengua, los historiadores del arte de la Europa herida terminaron por renunciar a su pensamiento teórico. En este sentido, eso se comprende muy bien -se comprende, por ejemplo, que después de 1933 Panofsky no haya citado jamás a Heidegger, se comprende incluso que haya podido expresar un franco rechazo por ese vocabulario no solamente “envejecido” sino también “contaminado” de su propio destino (Didi-Huberman, 2008, p. 77).

Pese a ello, los autores manifestaron declaradamente su interés en la continuación de los trabajos de su maestro. En 1933 en una serie de conferencias que se publicarían en castellano

bajo el nombre de *Mitología clásica en el arte medieval* (2016), Panofsky y Saxl se proponían examinar el problema de la continuidad de la antigüedad durante la Edad Media mientras demostraban “los métodos de investigación desarrollados por Aby Warburg y sus seguidores” (Panofsky y Saxl, 2016, p. 15). Estas conferencias recorrían varios temas caros al sentir warburgiano como las representaciones árabes del firmamento que esconden motivos clásicos o el uso medieval de relieves antiguos re-interpretados. Por ejemplo, se analizaba cómo la iconografía de *Hércules portando el jabalí de Caledonia* se había re-significado y mutado para los tiempos medievales en una alegoría de la salvación (Saxl y Panofsky, 2016, 35). Sin embargo, y pese a citar en varias oportunidades los trabajos de Warburg y a referirse a los grandes problemas que investigó el historiador, esta incipiente iconología post-warburgiana no respondía enteramente al programa original de su fundador. No sólo por la auto-prohibición del *Zeitgeist* germánico, sino por la intuición de que Warburg había llegado *muy lejos* y había abierto demasiado el campo de estudio de la Historia del Arte sin llegar a definir una teoría o una disciplina de forma sistematizada. Quizás por esta razón, con una transparencia léxica impresionante, los complicados conceptos de Warburg aparecían en los textos de Saxl y Panofsky como explicaciones histórico - estilísticas de gran valor que le permitían a los autores avanzar sobre el problema de la antigüedad en la Edad Media. Un tema del que Warburg apenas había hablado más que de manera tangencial:

De este modo, para hablar en términos generales, el conocimiento de las temáticas clásicas y la apreciación de la forma clásica no faltaron durante la Edad Media pero, debido al error a la hora de relacionarlos en la prácticas, perdió completamente su forma original (...) Fue privilegio del Renacimiento visualizar otra vez la temática clásica bajo las formas clásicas y de este modo reintegrar las dos cosas (Panofsky y Saxl, 2016, p. 103).

Así, sus primeros sucesores revisaron y ampliaron la historia del arte warburgiana al mismo tiempo que la limitaban o, en términos de Georges Didi-Huberman, la *exorcizaban* (Didi-huberman, 2002, p. 190). La explicación del uso de ropajes clásicos para la evocación de la Antigüedad en el Renacimiento y la representación modernizada de los héroes clásicos durante la Edad Media, sin duda era una observación brillante pero también una generalización demasiado simple. El semblante que Saxl y Panofsky construían de Warburg estaba supeditado, de acuerdo con Carlo Ginzburg (2013), con una tradición tan importante como genérica que premiaba la solidez y precisión filológica, el rechazo a las concepciones abstractas y un enfoque interdisciplinario y rupturista de las prácticas académicas (Ginzburg, 2013, p. 66). Todo ello había sido defendido sin duda por Warburg, como ya apuntamos, pero sus ideas sobre las tensiones polares o las arriesgadas formulaciones sobre la psicología de los hombres del Renacimiento no volvían a aparecer aquí a pesar de tener conexión directa con los temas tratados. Saxl, por ejemplo, intentaba una iconografía filológica exenta de presupuestos abstractos mientras retomaba el problema de la influencia de la antigüedad, sin casi mencionar el eco warburgiano del *pathos* dionisiaco o haciéndolo de forma muy indirecta. Pese a ello, en sus

textos re-aparecía inconfundible el rigor hacia las fuentes, la certera delimitación de un tema preciso y una fuerte creencia científica contra cualquier visión estética. Sin embargo, la densidad teórica que habilitaba esa “metahistoria” de los símbolos desaparecía en beneficio de una confirmación positiva y concisa. En resumen, los primeros trabajos de Saxl obedecían a un pensamiento peligrosamente tautológico que aunque en la mayoría de los casos salía airoso, revelaba la insuficiencia del procedimiento iconológico si no era este considerado un medio para un fin y no un fin en sí mismo. Como si el autor hubiera resignado atender al trasfondo filosófico-psicológico presente en las notas de Warburg y en el Atlas, para concentrar sus esfuerzos en seguir los pasos únicamente de sus artículos académicos publicados.

El mismo problema pero abordado de forma quizás más consciente, tendría el planteo general de Panofsky que a simple vista parece una sistematización (y simplificación) del método warburgiano. Los tres famosos estadios o pasos a través de los cuales Panofsky pretendía dar con diversas significaciones *primarias*, *secundarias* y finalmente *intrínsecas* o de contenido en el análisis de las artes visuales, auguraban el éxito de un *método maestro* muy práctico para abordar casi cualquier imagen figurativa. Así, frente a una imagen la *descripción pre-iconográfica*, bajo ecos de la *pura visibilidad* wölffliniana, señalaba los pormenores de la historia de los estilos; después, el *análisis iconográfico* revisaba las fuentes literarias para dar con los o con el tema de una determinada imagen y, finalmente, la *interpretación iconológica*, el eslabón final de la cadena, intentaba una *intuición sintética* acerca de la historia de la mentalidad y el contexto social que había originado aquella imagen, mientras le otorgaba un lugar dentro de la historia de los síntomas o símbolos culturales en general (Panofsky, 1995, p. 60). Este último punto era sin duda el más polémico, ya que la *intuición* que sugería *cómo* y *para qué* propósitos se unían determinados textos con determinadas imágenes auguraba el punto peligrosamente tautológico y forzado del análisis. Aunque cumplir satisfactoriamente con cada uno de los pasos de forma ordenada era para Panofsky requisito previo para pasar a la siguiente fase del método y consideración suficiente para asegurar el correcto uso del procedimiento, este no parecía recorrer el mismo camino que buscaba su predecesor. La exitosa fórmula panofskyana, según anota Ginzburg (2013), no habría tenido sentido para Warburg a pesar de ser una valiosa sistematización de su acercamiento a las imágenes precisamente, en el mismo punto en el que fallaba Saxl: la circularidad del planteo. Para Warburg, una investigación puramente iconográfica no podía llevar más que a la confirmación de lo que el historiador ya suponía de antemano y ya sabía por otros medios (Ginzburg, 2013, pp. 83 - 86). En otras palabras: ¿Qué sentido tenía saber de dónde derivaba una imagen si el historiador no era capaz de arriesgar un acercamiento a los motivos psicológicos por la que esta había resurgido o se había re-significado? O ¿Dónde radicaba el interés en reconocer un escudo de armas si sólo era para confirmar el propio conocimiento en heráldica del experto *connoisseur*? En cierto sentido, lo que evitaban Panofsky y Saxl era esa cuota de *imaginación* histórica que Warburg abrazaba sin miramientos. Una exigencia en la forma de *acercar* o comparar objetos diferentes que Warburg veía en las intuiciones maestras de Burckhardt. Según anota Gombrich (2002), *acercar*

dos objetos en una asociación histórica posible le bastaba en tanto método para defender alguna intuición histórica que no se desprendía objetivamente de los objetos elegidos (Gombrich, 2002, p. 256). Esta era una de las herencias de la *Kulturwissenschaft* (la ciencia de la cultura) que defendía Warburg.

Por otra parte, en otros trabajos menos sistemáticos de Panofsky si se evidenciaban los dones de estas comparaciones *geistesgeschichtlich* (de historia intelectual). Por ejemplo, en *La perspectiva como forma simbólica* (1927), la asociación entre el descubrimiento de la perspectiva lineal y el nacimiento de la conciencia histórica estaba sustentada indirectamente por la existencia del humanismo florentino en general, cuestión que convertía esa *intuición sintética* en mucho más que una analogía formal sugerente (Ginzburg, 2013, p. 98-99). En este caso, las comparaciones de tipo fisionómicas de la iconografía de Panofsky, que aludían a aquel *espíritu de época* reflejado en las formas de las imágenes, respondían a una característica compartida entre estos trabajos y los intentos –a veces en apariencia más ingenuos de Warburg– de asociar imágenes y textos para caracterizar sensibilidades generales de una época. Una cuestión a la que Gombrich, sucesor de ambos historiadores, se opondría categóricamente.

De acuerdo con ello, la principal crítica que Gombrich, director del instituto Warburg entre 1959 y 1976, realiza a sus antecesores en “Objetivos y límites de la iconología” radica en el peligro de la *sobreinterpretación* a la que puede llevar una iconología demasiado *imaginativa* si sigue sistemática y concienzudamente todos los pasos convenidos por Panofsky (Gombrich, 2010, p. 237). Refiriéndose a un ciclo de frescos en la Villa de Quaracchi, Gombrich señala como la proyección de alegorías neoplatónicas inexistentes en imágenes del Renacimiento que sólo expresan sensualidad o incluso capricho, pueden llevar a hipótesis tan hipnóticas y atractivas como desacertadas (Gombrich, 2010, p. 207). Este y otros ejemplos sustentan su crítica sirviendo, además, para señalar otra vez un aspecto disonante con la forma de pensar warburguiana. De acuerdo con el análisis de Gombrich, hay *un* significado esencial en cada obra de arte que no es otro que el que le ha puesto en determinado momento histórico su hacedor. Cuestión que, en principio, eliminaría tanto propuestas demasiado imaginativas como cualquier interpretación por fuera de las fuentes directas de la obra. A esta cuestión volveremos más adelante.

Contemporáneo a Gombrich, Edgar Wind (1900-1971), iconólogo que continúa la tradición de Saxl y Panofsky, publica en 1958 *Los misterios paganos del Renacimiento* (*Pagan Mysteries in the Renaissance*) y elabora sus análisis iconográficos bajo la suposición que plantea que la mayoría de los cuadros del Renacimiento se construyen a partir de programas iconográficos que los animan casi sin dejar ningún elemento al azar. Es decir, justifica su práctica con rigor filológico y habilita una disputa intelectual diferente: determinar más ajustadamente cuál es ese programa y en qué grado se asocia a la obra estudiada en cuestión. Su análisis sobre *La primavera* de Botticelli recupera muy temprano la unión que había realizado Warburg entre el cuadro y “la musa de Policiano”, los *himnos homéricos*, los *fasti* de Ovidio y las *Odas* de Hora-

cio, para señalar que ese paralelo no llega más allá de simples rasgos y episodios aislados (Wind, 1972, p.120). En su trabajo, Wind propone resolver el enigma temático de *La primavera* a través de su programa iconográfico, una cuestión que interesaba sin duda a Warburg pero que este sólo anotaba en pos de avanzar sobre su teoría general del *movimiento*.⁸⁰

Por otra parte, Rudolf Wittkower (1901- 1971) que conoció a un Warburg ya viejo en 1927 se sumaría al Instituto Warburg y trabajaría en allí entre 1937 y 1971. En 1977 se publicaba la recopilación de sus más importantes trabajos editados, en su mayoría, en el *Journal* del Instituto Warburg. Wittkower intentaba profundizar en el problema de la migración de los símbolos estudiando principalmente las influencias orientales en el arte europeo y recurriendo en algunos casos a ejemplos similares a los que Warburg hacía uso, por ejemplo, se refería al tapiz de las historias sobre Alejandro donde aparecían todo tipo de monstruos indostánicos (Wittkower, 2006, p. 91). Sin embargo, existen pocas o ninguna referencia a Warburg en sus trabajos. Por otro lado, hacia 1955 definiría sus esfuerzos de la siguiente manera: “Mi pregunta principal era, resumiendo, en qué medida se pueden probar las afirmaciones sobre el “qué”, el “cómo” y el “por qué” (...) Nuestro interés no es ya la descripción y clasificación de los fenómenos, sino la investigación de la función y el significado” (Wittkower, 2006, p. 276). Una afirmación en clave popperiana que Gombrich haría suya de manera similar en una conferencia sobre el método de la Historia del Arte pronunciada en 1992. El giro popperiano de Gombrich, contenía otra vez, las tres preguntas que Wittkower anotaba en su trabajo: ese *qué*, *cómo* y *para qué* que no parecía distanciarse mucho de los pasos panofskyanos aunque el relativismo de Gombrich los acercase un poco más al racionalismo de la “lógica de las situaciones” de Popper (Gombrich, 2003, p. 9).

Sin lugar a dudas los continuadores directos de Warburg habían elaborado un método que continuaba aquellas pesquisas *histórico-detectivescas* del historiador hamburgués de forma exitosa. Sin embargo, el contenido siempre *procesual* de los ensayos de Warburg comenzaba a cerrarse a partir de la búsqueda de certezas más objetivas. A estos efectos, solo una iconología crítica, más de una década después, se atrevería a volver a la figura de Warburg en busca de aquellos aspectos que sus seguidores habían decidido omitir.

El guardián de la frontera. La biografía de Sir Ernst Gombrich

Continuando nuestro derrotero, otro capítulo se abre con la aproximación directa de Gombrich a Warburg y a su método. Una aproximación que de acuerdo con Burucúa (2002) resultó en una muy criticada lectura en clave popperiana e iluminista del historiador que, pese a ello, continúa siendo el mejor intento general de acercarse a su obra (Burucúa, 2002, p. 11).

La responsabilidad que recayó en Gombrich cuando se propuso escribir la biografía más conocida sobre Warburg a instancias de Gertrud Bing, verdadera albacea de la memoria war-

⁸⁰ Ver capítulo 5 “Texto e imagen. El *movimiento* que traen las ninfas”

burguiana, fue sin duda una cuestión complicada (Gombrich, 1992, p. 118). La publicación de *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (1986) supuso una re-valoración total de la obra de Warburg, además de la aparición, entre sus líneas, de fragmentos y notas del autor que todavía permanecen inéditas en los archivos del Instituto. Si bien existían otros trabajos previos que intentaron abordar el tema, algunos con más ventura que otros, ninguno fue tan influyente como la biografía que Sir Ernst publicó a principios de la década del ochenta. Este enorme estudio habría de renovar el interés por la obra warburguiana, mientras sentaba las bases de una interpretación posible de su valor historiográfico.

En este trabajo, Gombrich hacía especial hincapié en el marco teórico fundamental del historiador del arte hamburgués que provenía, según él, de sus años de formación en Bonn y de su viaje a Florencia en 1888. En ese sentido, asociaba a Warburg con las teorías de Charles Darwin, en quien el historiador había visto un fértil camino de investigación para la evolución de la cultura y de la psicología histórica por fuera del *envejecido* sistema romántico hegeliano. También destacaba Gombrich las enseñanzas de Karl Lamprecht cuya teoría se orientaba a una psicología histórica que intentaba interpretar los cambios estilísticos y las tendencias naturalistas en su evolución a través del tiempo. Una cuestión que Warburg habría de ensayar en sus ya mencionados múltiples esfuerzos por caracterizar la psicología de los hombres del Renacimiento. Por otra parte, siempre siguiendo esta tendencia derivativa, Gombrich se refería al libro de Tito Vignoli, *Mito y Ciencia* (1882) en el que se establecen posibles mecanismos a través de los cuales el hombre dominaba el miedo animal ante el medio externo en movimiento a partir del pensamiento lógico que revelaba las relaciones causales de las cosas. Una reelaboración de esta idea decantaba para Gombrich en el concepto de *Denkraum* warburguiano, ese “espacio para el pensamiento reflexivo” (*Denkraum der Besonnenheit*) que creaba el intervalo contemplativo entre estímulo y acción y que distinguía al hombre del animal. La evolución de estas ideas llevaba, en último término, al pensamiento conceptual y matemático que en el *Atlas Mnemosyne* Warburg presentaba con los descubrimientos de Kepler, un tema que habría discutido largamente con Ernst Cassirer muchos años después.⁸¹ Mientras todo este trasfondo de corriente *psicologista* y teórica influenciaba a Warburg, las lecciones de Carl Justi, gran historiador del arte y de la cultura planteaban su primer contacto con el procedimiento filológico. Lejos de las generalizaciones abstractas, Justi dominaba con maestría el trabajo monográfico a partir de un método histórico de análisis de círculos intelectuales y fuentes documentales específicas que Warburg habría de adoptar para profundizar en el campo erudito que animaba las obras del Renacimiento. Entre estos dos polos, similares quizás a los que separan los principios que nutren las obras de Nietzsche y Burckhardt –otras ya mencionadas figuras tutelares del pensamiento warburguiano– había transcurrido la vida intelectual del joven historiador hamburgués (Gombrich, 1992, p. 120).

De acuerdo con Gombrich era precisamente esta convicción entre temas generales y aspectos específicos la que obligó a Warburg a reunir desde 1900 todos los libros que pudiese de

⁸¹ Ver en el cap. 8 “Tercer núcleo: el Atlas *Mnemosyne*. Una iconología final en fotografías”.

psicología, antropología, historia del arte, filosofía del lenguaje y del mito etc. De esta manera, Gombrich caracterizaba las capacidades asociativas de Warburg, para quien no había un solo medio privilegiado para estudiar y rastrear una idea o imagen a través del tiempo: “Así, Warburg tenía que aborrecer el culto a los especialistas y lo que él llamaba guardias fronterizas. Un historiador del arte que sólo se ocupe de la pintura nunca podría resolver el problema de la formación y cambio de los estilos” (Gombrich, 1992, p. 121).

Por otra parte, en la conferencia que escribió el mismo Gombrich con motivos del centenario de la muerte de Warburg en 1966, declaraba como la memoria de su maestro debía ser *desocultada* de sus logros y de sus libros como la obra de un pensador preocupado por la búsqueda de la verdad y comprometido con los valores morales en los que descansa la *civilización humana* (Gombrich, 1991, p. 128).⁸² Sin embargo, para el tiempo que escribía la biografía unos veinte años después, la figura de Warburg se presentaba más como la de un gran *predecesor* que como un ejemplo a seguir. El *Aby Warburg* de la biografía de Gombrich era todavía un intelectual anclado en su época que, al igual que Ruskin y otros, identificaba las elecciones artísticas con las decisiones morales. Por otra parte, a diferencia del crítico inglés, esperaba reconciliar su convicción ético-moral con un enfoque científico de impulso evolucionista y positivista (Gombrich, 1991, p.67). Si bien este aspecto sirve a Gombrich para ubicar a Warburg en la línea de Lamprecht y sus otros maestros, más adelante señala que en los trabajos de Warburg todo este andamiaje teórico mencionado casi no “sale a la luz” y que las líneas argumentales de este estilo de pensamiento se desvanecen “bajo la masa de la documentación textual y visual” (Gombrich, 1991, p.121).

En todo caso, su interpretación de la personalidad teórica de Warburg surge de “esa otra imagen” que aparece al leer sus notas donde las preocupaciones conceptuales se manifiestan abiertamente formuladas y mezcladas con apreciaciones personales. Según Gombrich, las diferencias entre el erudito de los artículos y el teórico de las notas acabaría desembocando en el *abortado* proyecto final de la vida de Warburg “en el que este pretendía explicar la filosofía de la civilización en los términos de un *Atlas* pictórico sin apenas comentarios” (Gombrich, 1991, p.121).

En otro orden de ideas, su lectura aleja a Warburg de Nietzsche y de Freud para unirlo únicamente a Burckhardt a pesar de notar que el mismo instinto erudito que lo acercaba al importante historiador de la cultura también le hacía dudar de algunas conclusiones de este. Otra referencia importante (polémica tiempo después) es una confusa similitud, rápidamente desechada, entre los planteos de Warburg y los de Gustav Jung, especialmente en lo que respecta a la noción de *engramma* y *dynamograma* de Richard Semon, de cuya

⁸² La conferencia pronunciada en la Universidad de Hamburgo el 13 de Junio de 1966 en el centenario de la muerte de Warburg fue publicada en castellano en 1991 bajo el nombre de “La ambivalencia de la tradición clásica. La psicología cultura de Aby Warburg (1866-1929)” junto con otras conferencias de Gombrich en *Tributos. Versión cultura de nuestras tradiciones* (1991).

lectura y definición del símbolo Warburg extraería parte de su teoría de la memoria y la cultura (Gombrich, 1992, p. 340).⁸³

Más allá de esto, el análisis gombricheano de la obra de Warburg, al que hemos hecho amplias referencias en el capítulo anterior, hace especial hincapié en sus artículos dejando para el final un breve comentario sobre el *Atlas Mnemosyne*, aquel proyecto inconcluso que Warburg ensayó al final de su vida. Para Matthew Rampley (1997) la valoración general que realiza Gombrich del proyecto señala el carácter *terapéutico* que el biógrafo le atribuía a aquel Atlas de imágenes. De este modo, Gombrich desestimó sutilmente las posibilidades de una continuación o potencialidad del Atlas al suponer que su *inconclusión* era producto de las inconsistencias mentales de un viejo y cansado Warburg (Rampley, 2012).

Sin embargo, en este último apartado, el biógrafo realiza un recorrido muy preciso por el devenir del Atlas. En su lectura, *Mnemosyne* atraviesa dos temas fundamentales: el viaje de los dioses clásicos en las representaciones astrológicas y el papel de las *Pathosformeln* en el arte y la civilización post-medieval. Dos temas que coinciden con el problema de la *orientación* (la influencia de los astros) por un lado y el de la *expresión* (las nuevas fórmulas patéticas) por el otro. En la interpretación de Gombrich, el caos de la propuesta señalaba la imposibilidad de publicar un material que había llevado a Warburg a una prolongada *parálisis* intelectual producida en parte por su internación psiquiátrica (Gombrich, 1992, pp. 264-265). Además, el Atlas se basaba directamente de un extraño libro de 1887 del etnólogo Adolf Bastian llamado *Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens* (El mundo reflejado en el pensamiento cambiante de los pueblos) donde se exponían con concienzudo inductivismo imágenes de diversas culturas que ilustraban formas de representar el universo (Gombrich, 1992, p. 265-266). De esta manera, el proyecto hacía patente la frustración de Warburg en la búsqueda vana por encontrar una fórmula que pudiera englobar los problemas de la *orientación* y la *expresión* que reaparecían con fuerza en la cultura florentina y que se correspondían, para él, con un problema de psicología colectiva más que con uno de tradición formal. Sin embargo, en junio de 1937 a pedido de Max Warburg, Gombrich montaría una versión del Atlas comentada llamada *Geburstagatlas* cuya divulgación reciente ameritaría una revisión de estas ideas.⁸⁴

Para terminar, hacia el final de la extensa biografía, Gombrich realiza un balance de la obra warburguiana señalando algunos aspectos inconsistentes. Por ejemplo, su desatención a la evolución histórica del arte griego y su identificación de la última fase de este (el estilo helenístico) con el paganismo. Una consideración que sugiere el rechazo categórico de Warburg a considerar el arte en términos de estilo, cuestión que pese a sus problemas, Gombrich reconoce de suma importancia para la apertura de una “nueva era” en el estudio de la histo-

⁸³ La asociación con los arquetipos de Jung fue rechazada categóricamente por Henri Frankfort (1992), sucesor de Saxl y director del Instituto entre 1897 y 1954. El iconólogo especialista en egiptología escribió en 1954 un artículo donde diferenciaba los estudios warburguianos de los jungianos y sugería cuatro formulaciones críticas a las teorías de Jung que, a su vez, definían perfectamente una visión de lo que él entendía como método warburguiano (Frankfort, 1992, pp. 131-133)

⁸⁴ El *geburstagatlas* de Gombrich está disponible desde Febrero de 2018 en: http://www.engrammara.it/eOS/index.php?id_articolo=3362

ria del arte (Gombrich, 1992, p. 284). El biógrafo también destaca la omisión casi total del arte medieval en sus estudios que une en esta lectura, su teoría del arte a una explicación sencilla donde la represión religiosa y al carácter espiritual medieval eran una forma de sublimar las formas paganas. Una cuestión de la que, como señalamos antes, se ocuparían después, Panofsky y Saxl entre otros. Esta consideración se debía para Gombrich al todavía “pujante encanto ejercido por Vasari, para quien el arte murió, o al menos permaneció latente, durante la Edad Media”, un encanto en el que también habían caído, en gran medida, Riegl y Wölfflin por los mismos años (Gombrich, 1992, p. 286). De esta manera, Sir Ernst ubicaba a Warburg en una suerte de tradición *romántica* de la Historia del Arte donde todavía pesaban ciertas generalizaciones de valoración estética. En su lectura, la iconología era para Warburg más bien una cuestión accesoria de índole pedagógico que, si se debía relacionar con algún autor pionero, este sería más bien Émile Mâle (1862-1954). Por otra parte, Gombrich explica que en la relación establecida entre el historiador hamburgués y la iconología se podía advertir el principal secreto de su éxito:

Aquí es donde se puede definir el secreto del éxito pedagógico de Warburg. Al rechazar, o más bien al no contar, con los enfoques estilísticos de la historia del arte, dejó a un lado la principal preocupación de la historia del arte teórica, que provenía en última instancia, de Winckelmann y Hegel: el problema de un estilo uniforme visto como expresión de una “época”. Todos estos sistemas tenían en común la concepción del *Zeitgeist*, que expresaba en manifestaciones paralelas, siendo el arte y la *Weltanschauung* los más tratados conjuntamente (Gombrich, 1992, p. 288).

Sobre estas consideraciones surgieron para Gombrich dos problemas con respecto a la valoración del legado de Warburg: el primero, los peligros del uso de su metodología en manos menos expertas que equivalía a confinar el método al estudio de un tema a lo largo de la historia (quizás refiriéndose a la circularidad de los planteos de Panofsky). Cuestión que tiempo después llamaría “*hunting the prototype*” (cazando el prototipo) (Freedberg, 2018, p. 40). El segundo, que Warburg y sus seguidores se interesan sólo por el *contenido* de la obra y no por sus aspectos esencialmente artísticos, es decir por su calidad estética, cuestión que limitaba las posibilidades filosóficas del pensamiento warburguiano.

A pesar de todo, en este punto Gombrich vuelve a destacar que la gran obra warburguiana es la fundación de la biblioteca-instituto cuyo mérito más grande es el de poder continuar funcionando aún cuando las ideas de sus usuarios no son ya las de su fundador. Quizás era esta una forma de enlazar los trabajos de Warburg con su propia gestión como director del Instituto entre 1959 y 1976 y con los cambios que él mismo había pensado para la Historia del Arte.

En ese sentido, resulta interesante advertir como para 1990, diez años después de escribir la biografía, un ya viejo Gombrich volvía a recordar en una entrevista para *The Art Newspaper* su labor como director del Instituto afirmando que algo como el “método warburguiano” nunca había existido realmente y que, en definitiva, lo que nucleaba a los intelectuales en el Instituto

era “cierta determinación para explorar temas de la historia de nuestra civilización que se dejaban de lado porque tendían a salir de los límites de los cursos universitarios convencionales” (Gombrich, 2015, p. 329). Una afirmación que desbarataba cualquier tipo de intento de retomar directamente la estela dejada por el historiador hamburgués.

Algunos episodios críticos

La interpretación de Gombrich, exitosa en su momento, no estuvo exenta de fuertes críticas de varias personalidades cercanas al Instituto que veían en su obra una versión muy poco acertada del semblante intelectual de Warburg. La primera y quizás la más determinante fue la crítica general de Gertrud Bing, que además de albacea de Warburg fue directora del Instituto entre 1954 y 1959. Destinada a realizar la tarea de escribir la biografía de quien había sido su mentor, colega y amigo, se mostró muy crítica con el camino que tomó Gombrich, a quien delegó el trabajo de hacer la primera semblanza profunda del archivo de Warburg por motivos de salud (Gombrich, 1992, p. 16). Por otra parte, a raíz de la publicación de la edición Italiana de la biografía escrita por Gombrich, Carlo Ginzburg (2013) haría un detallado análisis crítico de las filiaciones entre Warburg y la obra de su principal biógrafo. Al final de esta disertación, Ginzburg señalaba como la dirección tomada por Gombrich respecto a la iconología *ganaba* solidez regresando al estudio del estilo en clave psicológica mientras *perdía* sutilezas al volver a delimitar el campo de la Historia del Arte y rechazar el interés warburguiano por la relación entre los fenómenos artísticos y las otras “caras” de la realidad histórica (Ginzburg, 2013, p. 119). Sin duda, la visión de Gombrich para con la *Kulturwissenschaft* de Warburg tenía una cuota de *escepticismo* que se notaba en el sentimiento pesimista de su biografía. Por otro lado, Wind fue prácticamente *lapidario* con el trabajo de Gombrich escribiendo en 1971 una extensa y precisa crítica a su labor. Este autor criticaba la biografía por su caracterización de un Warburg “torturado” basada en la lectura rápida de algunos de los incontables fragmentos inéditos por parte de un descuidado *compilador* (Wind, 1993, p. 160). Destacando la ausencia de influencias importantes como la obra de Usener y de otros maestros de Warburg, señalaba también las arriesgadas caracterizaciones de Gombrich respecto a la enfermedad del historiador. Por su parte, Wind temía con profética intuición, hacia el final de su reseña, los peligros de una lectura concienzuda de la biografía de Gombrich: “Existe el peligro de que, a pesar de sus deficiencias, el libro sea usado y citado como sustituto de las propias publicaciones de Warburg (...)” (Wind, 2013, p. 168).

Finalmente, el iconólogo destacaba que la idea laberíntica y de “arcano” que Gombrich y sus seguidores creían encontrar en el lenguaje de Warburg, sería ampliamente descartada si sus trabajos fueran debidamente traducidos al inglés y no “diluidos” por interpretaciones poco afortunadas (Wind, 2013, p. 168).

Pese a estas y otras críticas, la biografía contaría con amplia difusión y popularidad. En ese sentido, el golpe definitivo a la autoridad de esta obra lo daría mucho tiempo después el exten-

so trabajo que Georges Didi-Huberman (2002) dedicara enteramente a Aby Warburg desde una rúbrica completamente distinta con la que Gombrich había escrito su biografía. A partir de allí, *el guardián de la frontera* warburguiana retrocedía ante una nueva interpretación general de la obra de su mentor. A pesar de eso, esta última, no sería menos polémica.

Continuaciones y lecturas *indiciales*

Contemporáneamente al aporte de Gombrich, el instituto Warburg continuó trabajando en los temas a los que su fundador dedicó su vida y albergando diversos intelectuales que se dedicaron a expandir y a profundizar las intuiciones que Warburg había esbozado a principios de siglo. De acuerdo con José Emilio Burucúa (2002), Daniel P. Walker, Frances Yates, Eugenio Garin y Paolo Rossi se centraron en la magia y la filosofía del Renacimiento reavivando el interés por estos temas caros al pensamiento warburguiano durante los cincuenta y los setenta. Posteriormente, Svetlana Alpers y Michael Baxandall volverían al problema del arte holandés por un lado y a la relación entre arte y sociedad en el Renacimiento por el otro, señalando la deuda con Warburg y aprovechando las dádivas de su biblioteca en varios de sus trabajos (Baxandall, 1978; Alpers, 1978). Por esos años también frecuentaba el instituto un intelectual argentino, Héctor Ciocchini (1922- 2002) cuya deuda warburguiana mencionaremos en otro apartado.

Si bien la influencia de Warburg puede advertirse en la historia cultural francesa (André Chastel), en la escuela iconológica española de Santiago Sebastián, que reconoce su filiación panofskyana o en la actividad de Salvatore Settis y Michael Baxandall en la academia norteamericana, siempre siguiendo a Burucúa, la estela warburguiana que se mantuvo con más fuerza en los años ochenta y noventa es sin duda la que se despertó en Italia. En *Miti, Emblemi e Spie. Morfologia e Storia* (1986) el mismo trabajo en el que figuraba la mencionada crítica a Gombrich, Carlo Ginzburg presentaba su paradigma indicial como “una forma sistemática y generalizada del método warburguiano” (Burucúa, 2002, p. 113). De acuerdo con Burucúa, Ginzburg construía una genealogía del conocimiento racional de lo individual que comenzaba en 1900 con tres procedimientos experimentales que provenían del ambiente médico. 1. El método atribucionista de Giovanni Morelli para reconocer artistas y obras de arte a partir de detalles casi automatizados. 2. La invención de Arthur Conan Doyle cuyo Sherlock Holmes basaba su ciencia deductiva a partir de marcas y detalles involuntarios para dar con el autor oculto de un crimen. 3. El psicoanálisis de Sigmund Freud, quien a partir de signos exteriorizados de la conducta había ideado un método para advertir conflictos internos reprimidos (Burucúa, 2002, p. 127-128). A este discutido *método*, cuyo renacimiento obedecía para Ginzburg a diversos y complicados motivos, se agregaba un personaje y una teoría: Warburg y su modo de investigar y de identificar en imágenes figuras que respondiesen a determinados síntomas, como en el ya comentado caso de la ninfa. Sobre esta filiación, Burucúa se mostrará especialmente interesado puesto que él mismo ha propuesto volver operativo el proceder de Warburg a

partir de las consideraciones de Ginzburg, especialmente en lo que respecta al rastreo de huellas a partir de lo particular y lo propio que toda manifestación cultural posee (Burucúa, 2002, p. 131). El recorrido de Burucúa ahondará en todos estos aspectos así como en la obra de Carlo Del Bravo cuya forma de asociar la sensibilidad antigua y la tardo-medieval y la libertad con la que textos e imágenes parece emparentarse por ecos literarios y figurativos en sus ensayos, recuerdan a los procedimientos warburgianos.⁸⁵

Un prócer peligroso. Warburg fuera de la iconología

Por fuera de los círculos iconológicos, en 1986 el llamado *pictorial turn* (giró icónico) propuesto por W.J.T. Mitchell, entre otros teóricos, retomó la figura de Aby Warburg y sobre todo la de Erwin Panofsky para ampliar la idea de “Iconología” hacia otros horizontes interpretativos (Mitchell, 2016, p. 22-24) Diez años después, Rosalind Krauss y Hal Foster publicaban las respuestas a un célebre cuestionario sobre los efectos de una nueva perspectiva para estudiar la cultura visual en la revista *Oktober 77* (Invierno, 1996). A raíz de la aparición de los *Visual studies*, los autores redactaron una serie de proposiciones teóricas que lanzaron al público especializado en pos de levantar la polémica sobre esta nueva perspectiva que amenazaba a la tradicional Historia del Arte. La segunda proposición del cuestionario señalaba la centralidad de la figura de Warburg y Riegl subrayando la necesaria renovación de sus propuestas (Kraus y Foster, 2001, p. 83). Si bien el cuestionario ameritaría un desarrollo más profundo, algunas respuestas sugieren qué se entendía por *método warburgiano* para la década del noventa por fuera del ambiente del Instituto. Por ejemplo, el profesor Tom Conley se preguntaba sobre si el regreso epistemológico a la generación de historiadores de Warburg no obedecía a una lógica de la destitución, una “vuelta al orden” y a la “ilusión del hecho filológico” en el estudio del arte. En ese sentido, Conley explicaba, al final de su respuesta, que las definiciones culturales de Warburg y Riegl eran “alarmantes” pese a que se encontraba cierto placer en usar sus conceptos cuando era necesario en tanto “trincheras intelectuales, en nuestras cajas de herramientas” (Conley en Foster, 2001, p. 86). Por otra parte, Michelle Ann Holly llamaba a Riegl, Wolfflin, Panofsky y Warburg y otros, “gigantes canonizados” y señalaba como el impulso de sus historias del arte provenía de ensayos teóricos a pesar de estar todos ellos involucrados en alguna medida con “los principios de la interpretación” sin contemplación teórica alguna (Holly en Foster, 2001, p. 96). Finalmente, Christopher Wood respondía a la nueva *centralidad* de Warburg señalando tanto el enfoque neo-panofskyano como los peligros de abrazar sin miramientos la “interdisciplinarietà imaginativa” propuesta por el autor:

Hoy en día la historia del arte admira a Warburg por su audacia y falta de respeto hacia los límites disciplinarios. Pero la verdad en este tema es que la interdis-

⁸⁵ Sobre estos aspectos el análisis de Burucúa (2002) es especialmente importante ya que su genealogía historiográfica del labor de diversos intelectuales nucleados en el instituto Warburg durante esos años supone una consideración general a toda la tradición warburgiana que une el planteo de su iniciador con la propuesta de Carlo Ginzburg.

ciplinaridad imaginativa de este tipo puede traer consigo torpes hipótesis acerca de la verdadera procedencia de las figuras. Suena bien cuando se esboza de forma elíptica, en forma de manifiesto. Pero cuando se lleva a proyectos eruditos la gente retrocede, y esto es comprensible. El instinto del erudito es poner entre comillas las preguntas peligrosas sobre la realidad y en cambio seguir adelante con la interpretación de figuras (Wood en Foster, 2001, p.125).

De esta manera, los estudios visuales actualizaban a Warburg mientras que la mayoría de los especialistas no terminaban de definir el lugar que este tenía en el panteón de historiadores del arte. En ese sentido, si su herencia se trataba de herramientas “al uso” para la “interpretación de figuras” su autoridad era incuestionable mientras que si Warburg sugería el regreso de una compleja trama interdisciplinaria, la opción más difundida era la de *retroceder*.

Por otro lado, un año antes de la encuesta, la editorial Mácula editaba en París *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1995) el primer estudio en francés íntegramente dedicado a Warburg. Esta particular lectura de Philippe-Alain Michaud, teórico del cine, intentaba acercar las maneras de la iconología warburguiana al análisis cinematográfico aludiendo a la cercanía que las teorías de Warburg sobre el movimiento tenían con los primeros experimentos cinematográficos de Etienne-Jules Marey y otros a comienzos del siglo XX. Además, en un anexo, se publicaban por primera vez extractos de los diarios warburguianos a través de los cuales Michaud resaltaba la centralidad del viaje a Nueva México y la experiencia con los hopis en la construcción del concepto de *Nachleben* y en el desarrollo de las ideas warburguianas sobre la presencia de un cierto *movimiento dionisiaco* en las fiestas renacentistas. Una interpretación que empezaba a poner en tela de juicio la lectura del viaje y la conferencia de 1992 como algo tangencial y de poca importancia que Gombrich había ensayado casi diez años antes. El trabajo de Michaud culmina con una aproximación a *Mnemosyne* entendiendo el proyecto justamente en los términos de un *viaje* entre imágenes, una transposición al estudio de la historia del arte de la experiencia que había vivido en su juventud. Para Michaud, Warburg representaba un desplazamiento muy peculiar del orden de los saberes: “al tratar de sustituir el estudio de las obras por una actividad más física, Warburg modifica el ejercicio mismo de su disciplina y da a la investigación una significación práctica insólita en la historia del arte” (Michaud, 2017, p. 149). Este viaje teórico-geográfico subrayaba la centralidad de la noción de *Montaje* warburguiano, aquella manera de conectar lo diverso que se advertía con fuerza en el Atlas y que parecía asociarse naturalmente con la invención del cinematógrafo. La lectura del francés, anotaba también el comentado cruce entre la antropología y la historia del arte que el autor había iniciado y que le permitía encontrar, entre otras cosas, aquellas comparaciones maestras para elaborar sus artículos. Por otra parte, sobre este punto quizás sea necesaria una aclaración. La experiencia de Warburg con los hopis, leída por los historiadores del arte casi con fervor *hagiográfico*, recibiría fuertes críticas del que fuera el director del Instituto entre 2015 - 2017, David Freedberg. En *Las máscaras de Aby Warburg* (2013), el autor ponía en tela de juicio el planteo de Michaud por lo menos en dos ocasiones mientras explicaba cómo el acercamiento de Warburg a la etnología y la antropología había originado muchos equívocos en la

mentalidad del autor (Freedberg, 2013, 60; 103). Entre ellos, estaban la obsesión por el movimiento y la cultura antigua además de un latente etnocentrismo que había condicionado la poco argumentada lectura comparativa de los rituales hopis con los movimientos desenfundados de las bacantes clásicas (Freedberg, 2013, p. 136). Además acusaba a Warburg de “ver lo que quería ver” y no atender a la naturaleza real de la danza hopi, cuya principal característica eran posturas estáticas que poco o nada tenían que ver con las danzas dionisiacas.

Por otro lado, por los mismos años que Michaud escribía su libro, Georges Didi-huberman publicaba su tesis sobre Fray Angélico (1990) donde las obras del pintor se pensaban a partir de un principio activo, capaz de generar su propia significación variable a través del tiempo. El análisis, intentaba cuestionar la idea señalada por Gombrich de considerar únicamente significados inamovibles para las obras de arte y señalaba a Aby Warburg como a un “héroe historiográfico” personal que había advertido como las imágenes tenían una vida *postmortem* y podían subvertir su propia naturaleza (Moxey, 2005, p. 12-13) De allí derivó, probablemente, la formulación posterior del filósofo francés que considera a la Historia del Arte una disciplina “anacrónica”, en discutibles términos “warburgianos” (Didi-huberman, 2008). Sin embargo y pese a algunas objeciones, a partir de este momento el adjetivo “anacrónico” propuesto por Didi-huberman se ligaría indisolublemente a la figura de Warburg y a su concepción de la Historia del Arte en general.

La frontera abatida. El Warburg de Didi-Huberman

Tiempo después de aquel trabajo monográfico, en 2002, Didi-huberman publicó *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, un estudio integralmente dedicado a su *héroe* historiográfico, dividido en tres extensas partes: *la imagen-fantasma*, *la imagen-pathos* y *la imagen-síntoma*. La estructura de este trabajo, que se componía a su vez de capítulos más o menos extensos, intentaba reconstruir bajo las formas del ensayo la figura de Warburg a partir de una lectura diametralmente opuesta a la que Gombrich había publicado en los años ochenta. Con ánimos de criticar casi sistemáticamente las conclusiones de su predecesor, Didi-Huberman regresaba a aquellos aspectos de la vida de Warburg que habían sido *atenuados* por Sir Ernst, sobre todo, en lo concerniente a las influencias y alcances de las últimas formulaciones warburgianas.

Con ese espíritu, en la primera parte, *la imagen-fantasma*, el ensayista francés presentaba la obra de Warburg como una especie de re-inicio de la historia del arte a partir de un modelo histórico diferente renegado de las tradicionales normas de *grandeza* y *decadencia* (Winckelmann) heredadas del biologicismo de Plinio el Viejo y de cualquier tipo de absolutismo hegeliano. Este re-inicio disciplinar, se manifestaba a través de un tiempo nuevo, el tiempo de las supervivencias, los retornos, los híbridos y los *rizomas* (Deleuze) históricos, una nueva estructura opuesta a cualquier visión progresiva o estética (Didi-huberman, 2002, p. 10-22). La *Historia de las supervivencias*, que rompía tanto con la cronología y la linealidad como con los crite-

rios de gusto, era para el francés la base de un nuevo paradigma general para el estudio de la imagen que se iniciaba con la propuesta del historiador hamburgués a principios del siglo XX. Así, Warburg se definía aquí como un “salta muros de la historia del arte” embarcado en una constante búsqueda intelectual que se desplazaba libremente por las disciplinas buscando una caracterización acertada de los fenómenos visuales. Por otro lado, esta lectura criticaba terminantemente la idea de la enfermedad warburguiana como un *lapsus* en su vida intelectual y la tradición que presentaba al historiador del arte como un investigador de “hechos” históricos y de contenidos meramente iconológicos (Didi-Huberman, 2002, p. 41). Como advierte Didi-Huberman hacia la mitad de su propuesta: “Nada se habrá entendido del proyecto warburguiano mientras se siga insistiendo –en la vía de Panofsky, Gombrich y algunos otros– en focalizarlo como una pura iconología de las “significaciones simbólicas” (Didi-Huberman, 2002, p. 162). También se remarcaba aquí que el anti-formalismo warburguiano no impidió que sus estudios distinguieran entre obras maestras e imágenes en serie y en todo caso si habilitó un “violento proceso crítico” que logró desestabilizar las fronteras de la historia del arte (Didi-huberman, 2002, p. 32, 44). Por otra parte, siempre diferente a la de Gombrich, sería en esta lectura precisamente *Mnemosyne* el espacio privilegiado para pensar la apertura de ese “otro” esquema del tiempo dentro del corpus warburguiano.

Los diversos apartados de la primera parte del extenso estudio resumen estos principales *malentendidos* de la crítica mientras defienden una revisión de la noción de *Nachleben* (supervivencia). En ese sentido, el *Nachleben* warburguiano era un “concepto estructural” que no periodiza el pasado, sino que, lo “anacroniza” (Didi-huberman, 2002, p. 73-75). Sobre ello Didi-Huberman volvería a pensar la ya mencionada noción de *revival* gombricheano como una traducción, muy defectuosa, del concepto de supervivencia que además, no estaba “exenta de mala fe” ya que pretendía ubicar a Warburg en una conveniente corriente evolucionista. Bajo estos términos, Panofsky y después Gombrich habían intentado “matar al padre” para alentar que su influencia desapareciera del arsenal de herramientas del historiador del arte moderno (Didi-Huberman, 2002, p. 83). Al hablar de *revival* (Gombrich) o de *herencia* (Panofsky, Saxl) el concepto de *Nachleben* se convertía en una forma de pensar únicamente la flexibilidad estilística del Renacimiento y perdía toda su potencia dialéctica como modelo de tiempo histórico para la Historia del Arte (Didi-Huberman, 2002, p. 91).

En ese sentido, en la segunda parte de su extenso ensayo, *La imagen-pathos*, Didi-huberman propone asociar la figura de Warburg a la de Nietzsche cuyo modelo de tiempo histórico polarizado había adaptado Warburg a la historia del arte. En este punto, señalaba como la concepción del tiempo del filósofo alemán, hecha de puntos temporales sin ninguna linealidad, le sirvió a Warburg para dar con su propia concepción de la historia. Sin embargo, según el francés, la iconología post-warburguiana había “cortado” por todos los medios el “filón nietzscheano” de la obra de su predecesor para alejar al filósofo alemán de los albores de la iconología (Didi-huberman, 2002, p. 128). De esta manera, Gombrich había convertido a la supervivencia warburguiana en una serie de fórmulas positivas sobre el movimiento del drapado, la historia del retrato o los motivos antiguos etc, a la vez que desactivaba cualquier indi-

cio de la influencia de una concepción general filosófica. Sin duda, la variación temática de los artículos y el rigor filológico de la prosa de Warburg hacía posible este tipo de aislamiento aunque, para Didi-Huberman, esa misma característica se podía pensar como un gesto epistemológico en sí mismo a favor de Nietzsche. La aparente “dispersión” de los trabajos de Warburg ponía de relevancia tanto la “plasticidad” de la historia como la indestructibilidad de las huellas del pasado, es decir, su supervivencia, captada a través del estudio profundo de objetos singulares. De este modo, la dispersión warburguiana intentaba “transformar, remodelar la inteligibilidad histórica de las imágenes bajo la presión (...) de cada singularidad fecunda”. A esos efectos, la *Pathosformeln* de la ninfa indicaba justamente lo prolífico de ese tipo de dispersión e incongruencia entre las búsquedas positivas sobre alguna iconografía y las abstracciones teóricas que intentaban aunar todos esos aspectos bajo macro-estructuras históricas. Por ello, la idea de la ninfa era “Insensible a la multiplicidad de sus identificaciones iconográficas –Venus o Pomona, Ninfa o Victoria, Hora o Aura, sirviente o ménade, Judith o Salomé” (Didi-huberman, 2002, p. 145).

Por otro lado, en la tercer y última parte, *La imagen-síntoma*, la interpretación didihermaniana arriesgaba una posible relación entre el pensamiento warburguiano y el psicoanálisis de Freud. Una comparación ya realizada por Carlo Ginzburg (1986) aunque aquí se desarrolla bajo otra rúbrica muy diferente. En estos capítulos finales se proponía asociar a Warburg el término *síntoma* para acercar su concepción de las imágenes al psicoanálisis freudiano que se desarrollaba por los mismos años. En este sentido, el *Nachleben* también era una forma temporal del síntoma antiguo en otras épocas cuya “corporeidad” podía reconocerse en las *Pathosformeln* (Didi-huberman, 2002, p. 248). En esta lectura, Freud se caracteriza como una suerte de intérprete indirecto de la obra warburguiana, cuya visión sería opuesta a la que él llamaba lectura “neo-panofskyana”. Ciertamente, Freud había sido interlocutor de Binswanger durante los años de internación de Warburg, una cuestión que Gombrich obviaba rechazando cualquier relación entre las ideas del historiador con las del padre del psicoanálisis. Según Didi-Huberman, Gombrich, otra vez “inventaba” la mencionada filiación de Warburg con Jung para alejarlo de Freud a pesar de que el primero jamás cita al ensayista y psicólogo suizo en ninguno de sus trabajos. Una operación similar a la que habría hecho con la influencia de Nietzsche. A esos efectos, vuelve a criticar la visión “rebajada” de Saxl y otros donde la supervivencia se comprende como una suerte de *arquetipo* (noción intemporal de continuidad) o como un *revival* (noción de continuidad histórica). En este momento del análisis, se destaca el ángulo psicológico de los trabajos de Warburg y su uso de los conceptos fundamentales de *empatía* y *síntoma* tan caros a la teoría psicoanalítica. El filósofo francés compara la noción intemporal pero variable de inconsciente freudiano y la relaciona con el *Nachleben* warburguiano que de la misma manera se adueñaba de la *repetición variable* para definir su derrotero.

Ciertamente el análisis de Didi-Huberman arroja luz sobre muchos aspectos complicados del método warburguiano mientras lo acerca a procedimientos similares que en la misma época habían tenido lugar de la misma manera que Michaud (2017) lo había hecho unos diez años antes. Esta lectura ha sido discutida casi con el mismo ímpetu con el que fue cuestionada la

lectura de Gombrich en su momento y resumir sus alcances ameritaría más de un capítulo. Por otra parte, la clave nietzscheana y freudiana de su interpretación representa una variación interesante para considerar el nuevo camino que tomó el legado warburgiano en los últimos años. A estos efectos el último y extenso apartado sobre el Atlas *Mnemosyne* ofrece los lineamientos del cada vez más patente cambio historiográfico en la valoración de la obra del autor

En *L'Image survivante... Mnemosyne* se define aceptando el adjetivo de Gombrich, como un proyecto *caleidoscópico* aunque negando que sea un resumen o que se centre en algún aspecto de la obra escrita de Warburg. Didi-Huberman descarta su carácter incompleto como parte de su propia naturaleza sin punto final aludiendo a una suerte de “dispersión” conscientemente descentrada: “el pensamiento es un asunto de plasticidad, de movilidad, de metamorfosis” (Didi-Huberman, 2002, p. 360). Si bien se refiere al carácter terapéutico y psicótico del proyecto, señala que, justamente, el logro de Warburg es haber convertido aquel “autorretrato estallado” en material para una nueva teoría sobre la función conmemorativa de las imágenes. Es decir, que según Didi-Huberman *Mnemosyne* reactiva su potencia a partir de su carácter autobiográfico y no al revés. Por otra parte, sugiere que aceptar el carácter “mudo” del proyecto es concederle a Gombrich su caracterización de *Mnemosyne* como un *impass*, mientras que asocia el trabajo con textos aún no publicados (cuestión que también anota Gombrich). En el capítulo final, se caracteriza al proyecto como una *Fuseé*, como un método a partir de saltos o intervalos que destruye el afán de unidad como forma de concebir la historia y al cultura. Además, rechaza tanto la comparación con el proyecto de Bastian, como con los *collages* de vanguardia (Braque, Duchamps) aludiendo a que el modelo de Warburg es un objeto *avant garde* por el hecho de que reniega de aquella presunta ruptura moderna y aboga por la continuidad histórica (pero sin cronología) (Didi-huberman, 2002, p. 345). De esta manera, *Mnemosyne* también critica la historia esquemática de las vanguardias: “no rompe con el pasado, pero sí con una determinada manera de pensarlo”. Sobre estos puntos, Didi-Huberman se refiere finalmente a la “Iconología del intervalo” de Warburg como un método hecho de saltos y variaciones a partir de asociaciones libres fomentado por una idea original de montaje que empezaba a vislumbrarse como método de investigación. En cierto sentido, de la misma manera que Gombrich asociaba a Warburg a su propio labor como director del instituto, Didi-Huberman construiría una figura historiográfica muy recurrente en su obra cuya principal virtud sería la de *profetizar* la propia práctica intelectual del teórico francés.

Algunos ecos warburgianos en Latinoamérica

Si bien otro capítulo haría falta para profundizar en la manera en la que los estudios warburgianos influenciaron la forma de pensar la Historia del Arte en Latinoamérica⁸⁶, no podíamos

⁸⁶ Sólo a modo de ejemplo, mencionamos aquí la enorme influencia que Warburg tiene actualmente en México. Por nombrar dos exponentes actuales podemos mencionar los trabajos de Linda Báez Rubí, que realizó una notable traducción anotada del Atlas *Mnemosyne* (2012) y presentó en 2005 *Mnemosyne Novohispánica: Retórica e imágenes*

terminar este derrotero sin dejar planteados algunos lineamientos importantes sobre todo en lo que respecta a la tradición warburguiana en Argentina. Si bien autores muy leídos actualmente como Giorgio Agamben y el propio Didi-Huberman han influido directamente en las consideraciones sobre la obra de Warburg, el impacto de sus lecturas en Argentina es relativamente reciente. El famoso ensayo de Agamben “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” (1995) citado repetidas veces por Didi-Huberman y otros, llegaría Argentina por los terrenos de la estética y la filosofía mientras que en los campos más tangenciales, de la Historia del Arte y la crítica literaria, la influencia warburguiana ya era muy patente. De la misma manera, el impacto de Didi-Huberman y del anacronismo, no sería hasta la traducción castellana de *Ante la imagen* (2010) y especialmente *Ante el tiempo* (2006) donde la referencia a Warburg es más indirecta que en *L’Image en...* un trabajo que sólo posee edición española.

Por su parte, la genealogía warburguiana en Argentina tiene importantes precursores ya de la lectura Didi-hubermaniana ya de las continuaciones contemporáneas del Atlas. Como señala Burucúa, tanto Arturo Marasso como Vicente Fatone estaban familiarizados con las publicaciones del Instituto Warburg mientras que Ángel Castellán y Héctor Ciocchini difundieron a través de sus cátedras el pensamiento warburguiano durante la década del sesenta en Argentina (Burucúa, 2002, p. 105-110).

Este último, poeta y erudito platense fue el primer *scholar* argentino en pasar temporadas de estudio en el Instituto Warburg de Londres: una primera vez en 1962 y una segunda en 1973 (Burucúa, 2002, p. 104). Exiliado del país en tiempos difíciles, Ciocchini encontró cobijo en el instituto y sus temas de interés ante las tragedias familiares y el clima de desahucio de aquellos años. En 1953, fundó los *Cuadernos del Sur* una revista intelectual que dirigió hasta 1976 y que guardaba lineamientos muy cercanos a los del *Journal* warburguiano. A su vez, el instituto de humanidades que fundará en la Universidad de Bahía Blanca intentó ser una suerte de Instituto Warburg latinoamericano. Como menciona María de las Nieves Agesta (2008) muchos profesores siguieron la estela trazada por Ciocchini y publicaron en los cuadernos sus ensayos iconológicos y de análisis literario a partir de temas comunes a los estudiados en el Instituto de Londres. En *Los trabajos de Anfión* (1969) (una de esas publicaciones), por ejemplo, Ciocchini reconoce muy temprano la importancia de sus estudios en el Instituto Warburg así como la amistad que lo unió a Frances Yates, importante intelectual inglesa heredera de la tradición warburguiana que conoció en su viaje a Londres. En el libro, Ciocchini declara repetidas veces su deuda con los estudios de Warburg, Saxl y otros iconólogos que cita y con los que trabajaba por aquellos años a propósito de temas muy afines del sentir warburguiano como los emblemas, las estatuas parlantes, las iconografías científicas etc. Mucho tiempo después, ya viejo, publicaría *El palacio de la memoria* (2002) un extraño y extenso libro donde junto con Graciela Blanco y Laura De Carli, se dedicaba a develar la iconografía del Palacio de Urquiza en Entre

en el siglo XVI, un estudio realizado en gran medida en su estancia en el Instituto Warburg. En segundo lugar, Peter Krieger, radicado en la Universidad de México, quien aún prepara una base de imágenes de iconografía política global a la manera del Atlas *Mnemosyne*, entre otros proyectos que sugieren las posibilidades abiertas del método warburguiano sobre todo en lo que respecta a sus potencias políticas (Krieger, 1999). Los alcances de estos y otros proyectos que todavía están vigentes serían también imposibles de resumir en esta oportunidad.

Ríos. En este libro, la deuda warburguiana era doble, tanto con las fuentes como con el método de ensayo-iconográfico:

Para tal intento utilizamos el método warburguiano, adecuado para este caso, pues los edificios hechos con un programa pueden ser estudiados, a partir de esta forma de observación, atendiendo justamente al significado tanto estético como social que tenían para su época (Ciocchini, 2002, p. 72).

Imposible de resumir el largo trabajo de interpretación sobre el palacio dejaba en evidencia las posibilidades operativas del método warburguiano en las hábiles manos de un erudito como Ciocchini. En este trabajo, se llevaban a cabo diversas operaciones intelectuales que asociaban sincréticamente diferentes fuentes y trabajos académicos, filosóficos, literarios e incluso esotéricos, en una trama que seguía minuciosamente los motivos iconográficos de las metopas y otras ornamentaciones del palacio.

A partir de los primeros trabajos de Ciocchini y de su influencia, el devenir warburguiano fue continuado después por las lecturas e interpretaciones de otros intelectuales que llegaron a conocer al autor a partir de estos maestros inclasificables. En 1993 el Fondo de Cultura Económica publicó *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* un pequeño libro donde se reunía un compendio de autores a partir de su filiación warburguiana. En la introducción al trabajo, dedicada a Héctor Schenone, otro gran historiador e iconógrafo del arte argentino, Burucúa realizaba un resumen del método y definía los conceptos de *Denkraum*, *Pathosformeln* y *Nachleben* mientras recurría a la biografía de Gombrich para caracterizar al autor. En el libro, además de textos de Ciocchini, Yates y Henri Frankfort se publicaron dos artículos del propio Warburg, los primeros en ser traducidos al castellano. Casi diez años después, cerca de la publicación de *Palacio de la memoria*, Burucúa presentaría su propia introducción al método warburguiano que fue ampliamente citada en este capítulo, nos referimos a *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg (2003)*. La estructura del trabajo, como reza su título, desglosaba la herencia warburguiana en términos iconológicos y más tarde ginzburguianos haciendo referencia al título que el propio Ginzburg le pusiera a su capítulo sobre Warburg y Gombrich. Además de un análisis de la historiografía warburguiana y de anotar algunas filiaciones notables entre el autor y Walter Benjamin, se publicaban al final del libro algunos textos de interés de Ciocchini, Carlo Del Bravo y el propio Warburg. Más tarde, en el prefacio de *Historia y ambivalencia (2005)*, una reunión de artículos, Burucúa acercaba su versión del concepto de *Pathosformeln*, una aproximación que continúa siendo una de las mejores enunciaciones de la nunca explicitada acuñación warburguiana (Burucúa, 2005, p. 11-13). Más tarde, en 2013, junto a Nicolás Kwiatkowski Burucúa publicaría *“Cómo sucedieron estas cosas”. Representar masacres y genocidios (2013)*, un trabajo donde aquella adaptación de las *Pathosformeln* “históricamente determinada” servía a los autores para trazar un recorrido por diversas fórmulas de representación de masacres y genocidios dentro del horizonte euroatlántico. El extenso trabajo, culmina con la invención del doble, el fantasma

y la silueta como maneras de representar el genocidio argentino ante la insuficiencia de las antiguas fórmulas de la animalización, martirio e infierno que se habían usado para representar aquellos crímenes históricos.

Por otra parte, podemos mencionar para terminar algunos aportes que, como indica el último libro de Eduardo Grüner (2017) no indagan “sobre Warburg” sino que ensayan “con Warburg” o a partir de él y bajo la tutela de una serie de autores que se le asocian (Einstein, Benjamin, Didi-Huberman etc.). En estos trabajos, por ejemplo, se indaga sobre la locura de Warburg y sus posibilidades abiertas (Ludueña-Romandini, 2017) o en el caso de Grüner sobre sus posibilidades políticas. En los ensayos de este último, por ejemplo, el *fundido* en negro del Atlas abre para el autor una “Política del intervalo” que habilita tanto pensar un tipo de política “warburguiana” como nuevos alientos al estudio de la iconografía en el cine, la literatura y la música también (Grüner, 2017, p. 55-57). Otro ensayo “con Warburg” es el que Graciela Speranza sugiere en su “Atlas de América Latina” (2012) un trabajo que también tiene una deuda con la exposición en clave warburguiana *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* que Didi-Huberman realizó en el Museo Reina Sofía en 2011. En este ensayo el montaje fotográfico y textual se asocia a *Mnemosyne* y a las maneras del intervalo para dislocar la visión en imágenes de América latina y para pensarlas en confrontación a partir del montaje, operación que le permite a Speranza proceder “por cortes” bruscos para exponer diferencias y disparar reflexiones (Speranza, 2012, p. 15). La lista podría continuar indefinidamente, aunque estos y otros ejemplos ya sugieren que las indagaciones sobre Warburg en Latinoamérica no parecen agotarse sino que, ya sea “sobre” el autor o “con” el autor continúan desarrollándose ininterrumpidamente.

En ese sentido, en líneas generales y sin ahondar en ninguno de estos trabajos, cada actualización en el devenir warburguiano continúa debatiendo su naturaleza: o bien se trata de un trabajo de tipo filológico con imágenes que se ancla en el Renacimiento y la tradición euro-atlántica, sus proyecciones y filiaciones o bien alienta un tipo de ensayo-histórico/artístico que confronta temporalidades a partir del intervalo y el anacronismo y que discute las fronteras disciplinares. En otras palabras, estas páginas que, resumiendo y omitiendo muchísimos trabajos llegan a nuestros días, sugieren como en la obra de Warburg ya se disputaban las formas más o menos académicas para transmitir el conocimiento. Entre el rigor filológico y el ensayo anacrónico con sus límites y alcances parece ubicarse el destino de esta figura cuyas (dis)continuidades no parecen mostrar signos de agotamiento

Sea uno u otro camino el que prevalezca, este derrotero historiográfico por algunas continuaciones de la obra de Warburg presenta la importancia de aquellas disciplinas llamadas “auxiliares” como la Historia del Arte y, en mayor medida, la iconología, cuya propia naturaleza ya había vislumbrado, a principios de siglo XX, los problemas de la interdisciplinariedad, la historia no-cronológica y el tiempo de las imágenes.

Referencias

- Agesta, M. (2008). “Los trabajos de Anfión. Humanidades en la Universidad del Sur”. En *Eadem Utraque Europa* Nº 6. (157-182). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Baez Rubí, L. (2005). *Mnemosine novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: UNAM.
- Ciocchini, H. Blanco, G. De Carli, L. (2013). *El palacio de la memoria. Hipótesis sobre la simbología de la ornamentación en la residencia del general Urquiza*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ciocchini, H. (1969). *Los trabajos de Anfión*. Bahía Blanca: Cuadernos del Sur Instituto de Humanidades Universidad Nacional del Sur.
- Burucúa, E. (2002). *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Burucúa, E. (2006). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre Arte*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Burucúa, E. y Kwiatkowski, N. (2014). “Como sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Frankfort, H. (1992). “El arquetipo en psicología analítica y la historia de la religión”. En Warburg, A. y otros. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. (131-133) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Foster, H. Kraus, R. (2003). “Cuestionario sobre Cultura Visual”. En *Estudios Visuales – Noviembre 2003* (83-126). [En línea] <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/october.pdf>
- Freedberg, D. (2013). *Las máscaras de Aby Warburg*. Barcelona: Sans Soleil ediciones.
- Freedberg, D. (2018). “Gombrich and Warburg: Making and Matching, Grasping and Comprehending”. En *ART and the MIND – Ernst H. Gombrich. Mit dem Steckenpferd unterwegs* (39-62) Göttingen: V&R unipress.
- Gombrich, E. (1991). *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gombrich, E. (2003). “Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el por qué y el cómo”. En *RA. Revista de Arquitectura* (135-154). Universidad de Navarra, Junio, Vol. 5
- Gombrich, E. (2010). *Gombrich Esencial*. Madrid: Phaidon.
- Gombrich, E. (2015). “El Instituto Warburg: una memoria personal”. En *Variaciones sobre la historia del arte. Ensayos y conversaciones* (321-330). Buenos Aires: edhasa.
- Grüner, E. (2017). Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política “warburguiana” en la Antropología del Arte. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

- Ginzburg, C. (2013). *Mitos, Emblemas e Indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Krieger, P. (1999). "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg". En *(In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (pp. 261- 281). México: Instituto de Investigaciones estéticas-UNAM.
- Ludueña Romandini, F. (2017). *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Michaud, P. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros Una
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital intelectual
- Moxey, K. (2009). "Los estudios Visuales y el giro icónico". En *Estudios Visuales N° 6* (8-27) [En línea] http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf
- Panofsky, F. Saxl, F. (2016). *Mitología clásica en el arte medieval*. Buenos Aires: Sans Soleil ediciones.
- Panofsky, F. (1995). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Rampley, M. (1997). "From symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art". *The Art Bulletin*, Vol. 79, (41-55). Nueva York: *College Art association*
- Settis, S. (2010). *Warburg continuatus: descripción de una biblioteca*. Madrid: Ediciones de la Central-
- Speranza, G. (2012)- *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Forma.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warburg, A. Gombrich E. Frankfort, H. Yates, F. Ciocchini, H. (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Wind, E. (1993). *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wind, E. (1972). *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- Wittkower, R. (2006). *La alegoría y la migración de símbolos*. Madrid: Siruela
- Yvars, J. F. (2010). *Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg*. Barcelona: Elba

CAPÍTULO 7

Eduardo Schiaffino y la construcción erudita de la historia del arte

Natacha Valentina Segovia

El año de 1910, año del Centenario de la Revolución de Mayo, permite a la clase dirigente festejar los logros del proyecto político, económico y cultural iniciado en 1880. Siendo el arte un elemento imprescindible para dicho proyecto, no podía faltar, dentro de los actos conmemorativos, la referencia al mismo: tanto la Exposición Internacional de Arte como el artículo de Eduardo Schiaffino sobre *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, 1810- 1910* (que publica el diario *La Nación*)⁸⁷ son ejemplos que confirman la idea de que “los pueblos fuertes y conscientes de su nacionalidad aman antes que nada a su arte [...] Todas las riquezas agropecuarias e industriales de una nación, todo su poderío militar, de nada sirven si no se sojuzgan al mandato supremo del alma, que es el arte” (Revista *Athinae* citada en Malosetti Costa, 1999, p. 164).

La referencia al año 1910 se hace indispensable para el presente trabajo ya que éste es un momento crucial de dicho proyecto, desde el que se piensa el pasado buscando construir un relato histórico (Telesca y Burucúa, 1989-1991). El artículo de Schiaffino nombrado anteriormente se constituye en uno de los primeros intentos de elaboración de una narración histórica de la producción artística nacional. Inicialmente publicado en la revista *La Biblioteca* en 1896, es aumentado y publicado para el Centenario bajo el título antes mencionado y, a partir de él, se origina la primera historia del arte argentino, *La pintura y la escultura en Argentina. (1783-1894)* que es una edición de autor de 1933. En ella existen modificaciones y correcciones de datos y hasta omisiones respecto de lo publicado anteriormente.

Schiaffino nos ofrece en esta obra el discurso sobre el arte nacional y por tanto, un intento por definir la identidad del mismo. En dicha obra el autor se propone realizar un recorrido desde el “nacimiento” del arte en nuestro territorio hasta que se organiza el campo: el desarrollo cronológico, la llegada de personajes representativos y la realización de obras, las tendencias y las ideas pregnantes de cada período, se convierten en características de este discurso histórico.

⁸⁷ Nuestra historia del arte nace en maridaje con la prensa periódica. Así, los textos fundantes del campo aparecen en el soporte mediático. El diario *La Nación* desde su fundación en 1870 dio cobertura a sucesos artísticos: sobre literatura y obras teatrales y luego, también artes visuales. Para Schiaffino era el “gran diario intelectual argentino” (Schiaffino, 1933, p. 316).

Entendiendo que al colocar el objeto de estudio en el pasado, la historia se instituye como un acto reflexivo sobre el presente al mismo tiempo que testimonia la diferencia entre ambos (Devoto y Pagano, 2010) este trabajo pretende, precisamente, realizar un análisis sobre la construcción del pasado artístico local propuesta por Eduardo Schiaffino y la relación que la misma establece con el presente (la contemporaneidad del propio Schiaffino) y las proyecciones que se realizan sobre el futuro del arte nacional. Al mismo tiempo, se propone poner en relación el discurso histórico - artístico con el de la historia erudita mitrista.

El origen del relato histórico-artístico de Schiaffino

Como ya se adelantó en la presentación, Eduardo Schiaffino (1858-1935) fue un pintor, crítico e historiador del arte argentino que construyó una historia del arte en acuerdo con un proyecto político y cultural *moderno*, al mismo tiempo que pretendió establecer y definir una identidad artística nacional.

En la autobiografía que realiza en *La pintura y la escultura en Argentina. (1783- 1894)* el autor nos cuenta que ya en 1883, en *El Diario* de Manuel Láinez, publica sus primeros *Apuntes sobre el arte en Buenos Aires*, que constituyen según su propias palabras, el embrión de su obra fundamental (Schiaffino, 1933). Este artículo significa la primera compilación de nuestros materiales artísticos. Allí establece un ordenamiento cronológico por autor y se brindan datos de obras (algunas, con referencias incompletas y fechas equivocadas). También reflexiona sobre el gusto de los coleccionistas argentinos, los criterios de restauración vigentes, el diseño de muebles, de plazas y paseos. Además realiza diversas peticiones a las autoridades: la libre introducción de obras de arte o la reducción de los derechos aduaneros, el establecimiento de una Galería Pública de Pinturas y la protección oficial a los artistas extranjeros radicados en el país y a los artistas argentinos (Burucúa y Telesca, 1989-1991; Malosetti Costa, 2007).

En el año 1896 intenta publicar un trabajo de mayor alcance en la revista *La Biblioteca*⁸⁸ llamado “El arte en Buenos Aires - La evolución del gusto” pero queda inconcluso debido a limitaciones establecidas por Groussac. Más tarde, en 1909, se comienza a publicar nuevamente el trabajo en la revista *Athinae* pero tampoco tiene continuidad. Recién para el Suplemento del Centenario de *La Nación* aparece concluido el artículo, con un cambio en el nombre: *La Evolución del gusto artístico en Buenos Aires. 1810-1910*. Los cambios ofrecidos respecto de los anteriores son de forma más que de fondo (Schiaffino, 1982).

Comienza el artículo ofreciendo una descripción del “pueblo nuevo, pobre y subyugado” en los últimos tiempos de dominación española, lejos del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura, denominando este momento “el limbo” —en *La Pintura y la Escultura en Argentina (1783- 1894)* se denominará El Yermo (Schiaffino, 1933: 53). Y allí marca una acción progresista y patriótica: la fundación de una escuela de dibujo por Manuel Belgrano. Este es el

⁸⁸ *La Biblioteca* es la revista de la Biblioteca Nacional cuyo primer número sale en junio de 1896, bajo la dirección de Paul Groussac, director de la Biblioteca desde 1885.

comienzo de su relato. Avanzando cronológicamente a través de diversos artistas y de sus obras, concluye en el momento en que abrirá sus puertas la Exposición del Centenario, la que “agregará un capítulo más al esfuerzo nacional” (Schiaffino, 1982, p. 117): ya la República Argentina cuenta con artistas “capaces de ilustrar los fastos de la patria, y de satisfacer las necesidades de arte de nuestro núcleo social” (Schiaffino, 1982, p. 117).

En la edición de autor, de 1933, *La Pintura y la Escultura en la Argentina. (1783- 1894)* realiza una evaluación del pasado desde el periodo precolombino hasta el momento en el que se ven los primeros frutos del programa llevado a cabo por su propia generación, es decir, la organización y ampliación del campo artístico. En esta obra también se agregan artículos referidos a exposiciones y salones, sobre la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, y las controversias sobre el arte nacional del año 1894. Éste es el año en que termina su historia⁸⁹.

Las fuentes

Schiaffino utilizó para esta obra diversas fuentes. No sólo fuentes del propio campo sino también escritos históricos y arqueológicos que le posibilitan confirmar la interpretación y los datos de los hechos que menciona en su relato.

Arqueología e Historia

La “Introducción”, que refiere al tema precolombino, es ampliamente documentada desde la arqueología. Sólo en esta primera parte utiliza las citas textuales de sus fuentes para la descripción de las obras de las diversas culturas.

Entre los arqueólogos citados están los argentinos Juan Bautista Ambrosetti y Adán Quiroga, el boliviano Arthur Posnansky (de origen austro-húngaro) autor de *Una metrópoli prehistórica en Sud América* (1914) y los franceses Charles Wiener, autor de *Pérou et Bolivie* (1880) y Alfred Métraux, escritor de *L’Art Précolombien* (1928). Para confirmar ciertos sucesos de este período utiliza *La Historia de la Conquista de México* de William Prescott y *La vida intelectual en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII* de Vicente G. Quesada.

Para adentrarse en la historia argentina también recurre a Mitre y su *Historia del Gral. Manuel Belgrano y de la Independencia Argentina*, 3ra edición, (1876/77); Sarmiento y su *De Valparaíso a París* (1849). También las obras de Vicente Gaspar Quesada, Juan María Gutiérrez y Ernesto Quesada.

Para el capítulo sobre el período rosista, Antonio Dellepiane, *Dos patricias ilustres* (1923) y *Manuelita Rosas* (1925) de Carlos Ybarguren.

⁸⁹ Las notas al pie suelen exceder la época mencionada. Hay datos de exposiciones posteriores, reediciones de obras realizadas contemporáneamente a la presente edición

Historia del arte

Del campo de la historia del arte, Schiaffino nombra y cita el libro del pintor colombiano Roberto Pizano, *Gregorio Vásquez y Los Figueroa* (1926); *La pintura en el Cuzco* del artista e historiador peruano F. Cossio del Pomar y *Arte y Literatura* (el volumen sobre México a principios del siglo XX) de Jules Arsène Arnaud Claretie. *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador* (1925) y *La Escultura en el Ecuador* (1929) de José Gabriel Navarro. También utilizó *L'Art Français aux Etats-Unis* (1926) de Louis Réau, historiador e iconógrafo francés, para referirse a Estados Unidos.

Para el apartado sobre Brasil utilizó la *Historia das Artes plásticas no Brasil*, (consultada mientras estaba en prensa) de Argeu Guimarães y de Adrien Delpech, *Une Mission artistique au Brésil* (1925). Sobre las artes en Chile cita a José Bernardo Suárez y su *Tesoro de Bellas Artes*.

Menciona dos obras argentinas contemporáneas: *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922) y *Figuras del arte argentino* (1928) de José Lozano Mouján. En los capítulos siguientes, donde se dedica a historiar el arte en el país, incorpora a Juan A. Pradère, *Iconografía de Rozas* (1904) y el *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* de Emmanuel Benézit (aparecido entre 1911 y 1923).

Imágenes y críticas

Es importante destacar la propuesta de Schiaffino de utilizar las obras de arte como documentación, más allá de la especificidad del campo: realiza explícitamente una crítica a “nuestros” historiadores que “no han utilizado sino la documentación escrita o hablada, prescindiendo de los documentos gráficos, que constituyen una mina casi inexplorada” (Schiaffino, 1933, p. 86). Las obras del arte visual constituyen un “fidelísimo documento histórico” (Schiaffino, 1933, p. 172):

Los accesorios, entre los cuales el apero de montar, la vasija de grasa sobre una horqueta, las plumas de avestruz que cuelgan del techo, y la infaltable promiscuidad con las gallinas, son tan exactos, que alcanzan la extrema fidelidad del documento (Schiaffino, 1933, p. 185).

El autor acompaña su historia con reproducciones de algunas obras, al mismo tiempo establece el lugar actual de las mismas y refiere, en algunos casos, a exposiciones y hasta a las críticas o notas biográficas sobre pintores publicadas en la prensa.

Orientación histórica de Schiaffino

En la Introducción, Schiaffino explicita la aspiración de su libro: “trazar los modestos orígenes, y el desenvolvimiento de la pintura y la escultura en Argentina” (1933, p.1). La pregunta que cabe hacer aquí es de qué manera se realizan “los trazos” que conforman esa historia de nuestros orígenes artísticos.

Devoto y Pagano (2010) plantean que nuestros primeros historiadores eruditos⁹⁰ recorrieron los caminos transitados por los republicanos franceses: Guizot les proporcionó los motivos historiográficos y la vinculación del hombre de Estado con la tarea de examinar el pasado y Taine les permitió una reflexión más científica del fenómeno social. Al igual que Mitre, Schiaffino realiza una historia marcada por la búsqueda de seriedad erudita y de cierta objetividad científica (pensemos en el uso de las fuentes y en el cuidado en la presentación de los datos) Es una construcción que tiene como sujeto al *arte de la Nación Argentina*, que si bien recurre a la vida y obra de los artistas es siempre en función de su colaboración en el desenvolvimiento y avance cultural y artístico del país (un país que se piensa más desde lo regional, y donde Buenos Aires es el centro). Schiaffino es capaz de descubrir la primera obra de arte argentina que será el puntapié inicial para el desarrollo y la originalidad de nuestro arte, y allí, la mirada optimista que permite encontrar en el pasado la promesa de un futuro brillante. Es una historia de la constitución y también de la progresiva institucionalización del campo artístico. También es muy fuerte su vinculación al positivismo taineano.

La propuesta que Taine realiza en *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, según la cual “dada una literatura, una filosofía, una sociedad, un arte, tal clase de arte, ¿cuál es el estado moral que lo produjo?; y ¿cuáles son las condiciones de raza, de momento y de medio más apropiadas a producir ese estado moral?” (Taine, 1977, p. 62) constituye la idea rectora que organiza la obra del artista argentino. El análisis de las obras llevado a cabo por Schiaffino es contextual: considera el medio social, el momento histórico y los caracteres étnicos para explicar las mismas; y también utiliza diversos relatos históricos para confirmar las ideas que va construyendo a partir de las obras- y la biografía de algunos artistas.

Otro rasgo positivista es la concepción evolutiva y progresiva del arte:

En todos los pueblos de la tierra, a medida que el grado de civilización aumenta, aumenta con él el progreso artístico, el cual declina en cuanto llega a su apogeo; la decadencia es una valla insalvable que la naturaleza opone a la perfección humana (Schiaffino en Telesca y Burucúa, 1989- 1991).

La idea general de Schiaffino es que los maestros europeos y sus primeros discípulos locales fueron los precursores de una etapa moderna, que se inicia hacia 1880, y que está dotada de un acento estilístico original y diferenciado, quizá reconocible como núcleo de un arte nacional (Burucúa, 1999, p. 23)

⁹⁰ En este trabajo consideramos que Schiaffino puede ser adscripto dentro de esta corriente, propuesta por Devoto y Pagano.

Seguidamente se presentan las distintas etapas de esta evolución artística nacional.

El pasado indígena

Schiaffino refiere en su obra a un tema no muy transitado por la historiografía artística argentina: el pasado indígena. El autor nos introduce en su historia a partir de una breve reseña sobre el pasado precolombino, nos *informa* sobre el estado general del Arte en América en ese momento y establece los que para él son los tres grandes núcleos del arte precolombino: Tihuanacu [sic], Cuzco y México (Schiaffino, 1933, p. 1). En la época colonial incluye a Estados Unidos, México, Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú (Lima y Cuzco), Brasil y Chile.

El tema nos permite reflexionar en torno a dos ideas: una de ellas se refiere a la manera de construir el discurso histórico del arte y otra, que supone la posibilidad de un cuestionamiento del autor a uno de los lineamientos del programa político, económico y cultural de la generación de la que él mismo es parte. Dicho cuestionamiento quedaría explícito en las siguientes palabras de Schiaffino

el Conquistador codicioso, secundado por el monje intolerante, no se contenta con someter un pueblo desarmado y pacífico, con trocar su independencia por la esclavitud; quiere también suplantarlo sus dioses por otros dioses, y destruye por el martillo y por el fuego toda imagen labrada o pintada (Schiaffino, 1933, p. 4).

En este párrafo el autor realiza una crítica a la acción avasallante del conquistador hacia los órdenes político, religioso y cultural de los indígenas. Más adelante se permite imaginar la “levantada civilización común” que se hubiese podido alcanzar sin el despojamiento realizado a los aborígenes.

La postura que el autor toma en estas primeras páginas — que no condicen con el uso reiterado de los términos de *civilización* y *barbarie* que realiza en el resto del texto —⁹¹ podría pensarse como una reivindicación política y cultural del pasado indígena. De ese pasado, que en el ámbito nacional fue socavado por la Campaña al Desierto: la acción de un programa para el cual sólo serán consideradas naciones viables aquellas con una población de raza blanca y de religión cristiana (Terán, 2008, p. 110).

Es posible entender esta inclusión en el contexto de la gran crisis que comienza a generar la política para la cual “gobernar es poblar”, pauta que es revisada años más tarde por el mismo Alberdi, entendiendo que

“gobernar es poblar” si se educa y civiliza (...), pero que “poblar es apestar, corromper, degenerar, envenenar un país cuando en vez de poblarlo con la flor de

⁹¹ En el artículo en el que responde a la Controversia sobre el “arte nacional” se referirá a los indígenas como “pueblos impropios para el ejercicio de la alta civilización”.

la población trabajadora de Europa, se lo puebla con la basura de la Europa atrasada o menos culta” (Terán, 2008, p. 118).

Cuando Schiaffino comienza a historiar el arte en Argentina, bajo el título *El Yermo* analiza la poca influencia recibida por los calchaquíes de la cultura incásica. Aun así los Calchaquíes, en comparación con los demás grupos aborígenes del territorio, “hicieron florecer en el yermo natal la nobleza del arte” (Schiaffino, 1933, p. 54).⁹²

La valoración de dichos centros del arte precolombiano nos permite comprender los criterios utilizados para construir esta historia del arte. Para nuestro autor aquellas tres grandes civilizaciones evocan al “remoto Egipto” y también a un aire de familia con el “estilo Indo-Chino de Cambodge”. La Puerta del Sol “evoca lejanas, diversas, contradictorias reminiscencias” que ubica tanto en Susa como en algunos azulejos de una Iglesia Santa Paula en Sevilla y también en los revestimientos murales en cuero en Córdoba (Schiaffino, 1933, p. 5). Estas comparaciones evidencian por un lado, la inevitabilidad del uso de modelos culturales universalmente establecidos para efectuar una valoración positiva. Por otro lado, en la referencia al fresco de Puvis (de Chavannes) y a Rafaëlli, a Poe y su cuervo negro se reconoce la elección de un determinado estilo de época. Schiaffino artista, se reconoce como un heredero del simbolismo, y desde allí su relación con el modernismo rubendariano. Reacción antipositivista que plantea un esteticismo para compensar el “exceso de civilización”, la huida hacia el interior, hacia el exterior en el tiempo o en el espacio: y allí, la huida al pasado prehispánico glorioso (Terán, 2008, pp. 156- 157).

La infancia

El alejamiento del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura constituye la particularidad del Buenos Aires colonial, su infancia: ubicado en un paisaje pobre, sin minas ni bosques naturales — las riquezas ocultas estaban a la vista:

las gramíneas (...) forman como un mar de verdura movido por el viento, por el suyo, porque al par del océano o del desierto, la llanura argentina tiene el Pampero (...) ráfaga vigorizante que fecunda y purifica. Es el padre nutricio de los campos argentinos (Schiaffino, 1933, p. 55).

Para Schiaffino, la primera obra artística argentina es realizada por el indio José (quién fuera educado por los jesuitas) en el año 1780:

Es la primera obra argentina, en el tiempo y el espacio, y anuncia noblemente desde los albores de la nacionalidad, con cien años de anticipación y de esterili-

⁹² Distingue entre hachas de piedra, puntas de flecha y bolas arrojadas como único testimonio de la presencia humana en otras regiones; mientras que los calchaquíes han dejado cacharros y tejidos que demuestran su sentido artístico.

dad escultórica, la aparición de Rogelio Yrurtia, legado en horas de cultura y bienestar (Schiaffino, 1933, p. 59).

Es interesante esta construcción que ubica a Buenos Aires en su infancia y en ella, una producción, la primera, que enlazará con la obra de un escultor, contemporáneo al historiador, en un tiempo ya moderno. Una ilación del pasado con el presente que establece al mismo tiempo una diferenciación entre ambos, como ya se mencionara anteriormente.

Existen otros hitos que van desarrollando el campo: la llegada de Manuel Belgrano, “la primera voz argentina que habla de progreso y de cultura pública” (Schiaffino, 1933, p. 59), que con el ilustrado interés de inculcar “conocimientos útiles” funda la escuela de Geometría, Arquitectura, Perspectiva y de toda clase de dibujo — siendo éste la base de numerosas industrias (Schiaffino, 1933, p. 60).

El período de iniciación artística comenzaría para Schiaffino en el año 1816 — con un retardo de dos siglos y medio respecto de otras naciones de América — momento en que emigrados artistas europeos se establecen en el país. Historiar el periodo implica aquí la mención de anécdotas de artistas y la descripción de sus obras, todo ello ordenado cronológicamente: por fecha de llegada al país del artista, por fecha de realización o adquisición de obras.

La caracterización de los momentos artísticos que establece Schiaffino es relacionada con la situación política que vive el país y con el hombre público. Así como Rivadavia, quien “supo escoger en Londres un digno rival de Sir Thomas Lawrence para trazar su imagen” (Schiaffino, 1933, p. 77) y que contrató al ingeniero y artista Pellegrini para realizar diversos trabajos públicos, se erige como una figura ligada al desarrollo cultural y artístico⁹³, Rozas se constituye como detractor de todo lo que implique cultura. Para este momento y su protagonista, el primer historiador del arte retoma en su discurso el ya conocido binomio civilización y barbarie

Desgraciadamente, tan espontáneo impulso, en vez de acelerarse, poco tardará en verse contrariado por el advenimiento de Don Juan Manuel de Rozas (Schiaffino, 1933, p. 83).

La historia del arte del período rosista. Tiranía criolla

El capítulo “Los precursores (bajo la tiranía)” refiere a los artistas pertenecientes a la etapa previa a su propia época y también a las condiciones en que llevaron a cabo su actuación. Como ya se expuso anteriormente, los maestros europeos y sus primeros discípulos locales fueron los precursores de la etapa moderna que se inicia hacia 1880 y de la cual el mismo Schiaffino forma parte.

⁹³ El autor se lamenta de que el artista viajero Raymond Monvoisin no hubiera tenido la suerte de ser utilizado por Rivadavia, “lo que habría anticipado casi en un siglo la cultura artística argentina” (Schiaffino, 1933, p. 132).

A través de una comparación entre “los refinados caudillos” de aquel momento ideal que constituye el Renacimiento para las artes y el “tirano criollo” un género común de *apagaluces* que no estaba en condiciones de disimular la ausencia de libertades públicas bajo el florecimiento del arte (Schiaffino, 1933, p. 84) comienza a historiar el período.

En el retrato que realiza de Don Juan Manuel Rozas sintetiza la valoración de las artes que el federal adoptó, a su criterio:

Don Juan Manuel Rozas, descendiente de aristocrática familia, pero sin cultura intelectual; sin otros conocimientos que las habilidades manuales del paisano ladino, ducho en la doma y en el lazo, en la brega campera. Don Juan Manuel representa con brillo la incultura de la época, el despoblado en la dilatada pampa, el atraso de los villorrios, la índole retobada y arisca del paisanaje (Schiaffino, 1933, p. 84).

Las cualidades con que lo describe no hacen más que referenciar tácitamente a la *barbarie* con que Sarmiento endilga a Facundo Quiroga. Schiaffino asegura que es responsabilidad de los “caudillejos federales” mantener el país en el atraso y no duda en presentar anécdotas que lo confirmen: el escaso interés frente a la instrucción y al libro, la frase del mismo Rozas frente a un cuadro traído de España: “ya vino este zongo con cosas de gringo!” (Schiaffino, 1933, p.86).

Hasta en la consideración que nuestro historiador y artista tiene del medio ambiente visible durante la tiranía, la descripción del tipo de vivienda y el trazado urbano, deja entrever la barbarie: quintas dilatadas y vacías; casas de ladrillos, cuadrangulares y uniformes desplegadas en guerrilla; el cerco africano de pitas. Las plazas públicas, simples “huecos” sin el adorno de la vegetación.

pueblo nuevo, de formación reciente, nacido en medio de la naturaleza plásticamente pobre, desheredado de lo pintoresco, sin el pasado visible y tangible de los monumentos (Schiaffino, 1933, p. 88).

A pesar del contexto, da noticias sobre artistas que llegan a la ciudad, que se dedican al retrato, que era el género más solicitado, a la acuarela y litografía de costumbres. Y establece la limitación del talento de algunos de estos artistas, debido a la poca influencia que generan en el público, por la falta de exposiciones y museos.

Los precursores

Fernando García del Molino, quien “dedicó su vida entera al cultivo del arte en semejante yermo” (Schiaffino, 1933, p. 106), inicia el camino de los precursores.

ya desde los albores de una escuela que se inicia, el talento natural, provisto apenas con andadores de fortuna, nos da un retratista completo en García del Molino, y un artista de composición en Carlos Morel (Schiaffino, 1933, p. 112).

En el momento de actuación de estos primeros artistas, el autor pone en evidencia la carencia de “sitios para exponer sus cuadros, apreciadores inteligentes, posibles interesados en adquirirlos” (Schiaffino, 1933, p. 124). Esta situación le permite presumir el desaliento de los artistas respecto al cultivo del arte en el país. Todos los artistas que conforman esta etapa, los nativos o los extranjeros (algunos de pasaje) viven, al decir del autor, “*la desesperanza del vacío artístico*” (Schiaffino, 1933, p. 170).

Cuántos de estos amigos y benefactores docentes, demasiado tiempo olvidados, ha tenido nuestro pueblo en formación! Habría llegado la hora que nuestros artistas, penetrados del alto valor del ejemplo, que nos han dado tan desinteresadamente aquellos precursores extranjeros o nacionales, pero todos de argentinos de emoción y de espíritu, como el Padre Castañeda, Jean Ph. Goulu, Fernando García del Molino, Charles H. Pellegrini, Adolphe d’Hastrel, Gaetano Descalzi, Carlos Morel, Raymond Monvoisin, Prilidiano P. Pueyrredón, Jean León Pallière, Ernest Charton, Ignazio Manzoni y Enrique Sheridan, constituyeran un Comité de homenaje y de reparación, para colocar sus medallones y sus bustos en la galería de precursores del nuevo edificio del Museo (Schiaffino, 1933, p. 196).

Ni Morel (que muere en 1898) ni García del Molino (fallecido en 1899) se hicieron presentes a los organizadores de aquellos centros (el Ateneo y el MNBA), quienes les hubieran honrado y utilizado como a venerables columnas de las nuevas instituciones, ansiosos de tener un pasado en que apoyarse” (Schiaffino, 1933, p. 117).

Lo dicho conlleva la idea de la necesidad de la organización institucional del campo como estrategia fundamental para fomentar su desarrollo. Y es ésta una preocupación que rige la acción de Schiaffino y de otros intelectuales y artistas de su generación.

Los organizadores

La propuesta de llamar a formar un grupo “que tuviera mandato imperativo de fomentar el cultivo del arte en el erial porteño” (Schiaffino, 1933, p. 239), es una de las primeras apuestas del joven Schiaffino quien junto a Eduardo y Alejandro Sívori, Alfredo Paris, Carlos Gutiérrez y bajo la presidencia del profesor Aguyari en 1876 forman la comisión provisoria (Schiaffino, 1933, p. 239) de lo que será la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Conformada ésta, las artes y su instrucción, el conocimiento y la relación con los centros artísticos extranjeros, la realización de exposiciones anuales con sus premios y la creación de una galería de obras de arte son propósitos que se logran poco a poco. Esta Sociedad y el Ateneo, fundado en 1893, que

constituye su desdoblamiento, permiten la formación de “los primeros artistas profesionales y profesores”, el rescate “de la miseria de millares de obreros, que engrandecieron su facultad de trabajo, ennoblecieron su espíritu en el aprendizaje del dibujo, en la frecuentación de los calcos de la estatuaría clásica, de las publicaciones artísticas, de las proyecciones luminosas del aula de historia” (Schiaffino, 1933, p. 244).

Si a los precursores, según Schiaffino, se les debe el haber salvado del olvido fisonomías y costumbres argentinas, a la nueva generación, de la que él mismo forma parte junto a Eduardo Sívori, Ángel Della Valle, Lucio Correa Morales, Reynlado Giúdice, Augusto Ballerini, Graciano Mendilaharsu, Francisco Cafferata, Emilio Caraffa, Severo Rodríguez Etchart, Martín Malharro, Ernesto de la Cárcova y Pío Collivadino, se les debe el lazo establecido con Europa, el ser el primer grupo de artistas profesionales, organizadores de la enseñanza, de las exposiciones y de la producción artística. Al regresar del consabido viaje a Europa —que les permitió despertar “la mente aletargada de una sociabilidad en formación”— se convirtieron en instrumentos “para roturar la tierra endurecida, a fin de que la semilla arrojada en el surco germinara sin peligro de malograrse” (Schiaffino, 1933, p. 263).

La conciencia de este grupo acerca de la actividad artística como parte indispensable para el desarrollo y progreso de una nación civilizada les permite concretar un espacio institucional desde donde visibilizarse como parte activa del “proyecto”⁹⁴ civilizador y, podríamos decir, moderno.

El arte nacional: las controversias de El Ateneo de 1894

Durante su segundo año de existencia El Ateneo se ve movilizado por las controversias que en torno al arte nacional se dan entre los poetas Rafael Obligado, Calixto Oyuela y el pintor Eduardo Schiaffino.

El 28 de junio Obligado realiza una conferencia sobre el arte nacional replicando a Calixto Oyuela quién refiriera a la influencia literaria avasalladora y al idioma común entre españoles y americanos, que “La República Argentina no es ni llegará a ser más que una provincia autónoma del gran imperio literario castellano” (Schiaffino, 1933, p. 354)⁹⁵ y, a Eduardo Schiaffino por atribuirle al paisaje de la llanura pampeana, sólo belleza literaria.

Obligado pugna por el nacionalismo literario y artístico de los argentinos, ya en 1881 se preguntaba “¿cómo disculpar la pobreza de nuestra inspiración en presencia de la pampa?” (Malosetti

⁹⁴ Para Laura Malosetti Costa (2007), se puede hablar de proyecto en tanto que se pueden identificar una serie de intereses, redes, expectativas y posicionamientos, dentro del incipiente campo intelectual, comunes a un grupo de artistas, que los vinculan y permiten a su vez identificarlos como protagonistas de un proceso de cambio.

⁹⁵ Irónicamente, Obligado le responde que pareciera ser que la Independencia política no ha bastado para darnos un alma argentina a lo cual responde Oyuela, que él se refería a un hecho incontrovertible, de los lazos naturales de raza, de tradición y de lengua que nos unen a los demás pueblos de habla castellana (Schiaffino, 1933, p. 354).

Costa, 2007, p. 338). Cuando Schiaffino expresa que “la belleza de la pampa es puramente literaria” es culpado por Obligado de “daltonismo europeo” (Schiaffino, 1933, p. 353).

Schiaffino critica fuertemente la afirmación del poeta acerca de que la elección del tema o el asunto importa más que la selección del espíritu. Para él, la intensidad de sensación y sinceridad de expresión son los dos elementos imprescindibles para la realización artística.

el primer artista que haya experimentado hondamente en su ser moral la influencia del medio – que fisiológicamente podemos constatar en mayor o menor grado, así en nosotros como en los animales que nacen en nuestro suelo -, nos dará la expresión representativa del alma argentina ante la naturaleza, trátese de lo que se trate en materia de tema (Schiaffino, 1933, p. 354).

Para Schiaffino

en todas partes y en todo tiempo, el arte espontáneo, el arte natural ha sido el único arte nacional posible; comienza (...) en alguna manifestación individual (...) y acaba por manifestarse colectivamente en una escuela, representativa a su tiempo de la nación y de la raza (Schiaffino, 1933, p. 354).

Además, ya cree descubrir “ciertos rasgos característicos de la personalidad propia que asumiremos en lo futuro y actualmente nos distingue y nos separa” (Schiaffino, 1933, p. 354).

Otro dato relevante en la controversia es la distinción entre asuntos literarios y otros pictóricos, que realiza Schiaffino — lo que permite justificar su postura frente a términos utilizados por Obligado tales como *color* o *punto de vista* — proponiendo delimitaciones terminológicas en el incipiente campo artístico (Schiaffino, 1933, pp. 358- 359). También es motivo de querrela la alta inmigración que tiene el país: Obligado se lamenta del movimiento inmigratorio que se arraiga en nuestro suelo y Schiaffino lo observa como herencia positiva que viene a fundirse con “nuestra raza, modelada, transformada, transfigurada por obra y gracia del poderoso medio”. Para éste, Obligado ignora la función social del cosmopolitismo y echa de menos los “pueblos impropios para el ejercicio de la alta civilización” (Schiaffino, 1933, p. 355).

A modo de conclusión

Si bien es conocida la trayectoria de Eduardo Schiaffino como artista e historiador, y también la vinculación de esta construcción del pasado artístico nacional como parte de una política cultural, es un aporte de este trabajo pensar dicha historia dentro de la tradición historiográfica erudita.

Su libro *La pintura y escultura en Argentina* no sólo es la construcción del pasado artístico sino que en ella también se despliegan datos del presente y planes para el futuro. Siendo el origen del libro un artículo de fines del siglo XIX y su edición definitiva en 1933, existen actuali-

zaciones que refieren al momento de dicha edición. Estas actualizaciones son comentarios sobre el desarrollo de exposiciones de las obras mencionadas en su historia, especialmente con aquellas organizadas por el MNBA bajo su gestión y también, las referencias a las obras que fueron adquiridas por dicha institución. Esta trama realizada al pie de página se distingue pero acompaña la narración primaria (procedimiento que es habitual en el formato erudito).

Por otro lado, la importancia documental que da a las obras de arte y también a los diferentes discursos históricos o arqueológicos utilizados permite dar un respaldo de veracidad al relato.

Schiaffino propone una genealogía artística que llega hasta su contemporaneidad con las propuestas y logros alcanzados por su generación. Es inevitable en esta propuesta, que el autor recurra a la situación política y al personaje político (o personaje representativo) y su interés por la cultura, lo que determinaría las posibilidades del desarrollo y la evolución del campo. En este sentido, en los momentos dominados por la “barbarie” (personificada primero por los aborígenes y luego por el “tirano criollo” de Rosas) los artistas no tuvieron la libertad necesaria para desplegar su talento. La civilización se asocia a la libertad y al progreso que esta conlleva. En tanto progresa el arte se dará un progreso en la sociedad. La concreción de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes representa el clímax de esta historia, en tanto implica la formación y el fomento de las artes.

Podemos observar que la cultura estética se constituye en criterio indispensable para la valoración elogiosa de una sociedad.

Referencias

- Ambrosetti, J. B. (1899). *Notas de arqueología calchaquí*. Buenos Aires: La Buenos Aires.
- Burucúa, J. E. (1999). “Historiografía del arte e Historia”, en J.E. Burucúa (Dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política. 1* (11-43). Buenos Aires: Sudamericana.
- Benézit, E. (1911- 1923) *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París: Éditions Gründ.
- Canale, G. E. J. (Recopilador). (1982). *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires: Francisco Colombo.
- Cossío del Pomar, F. (1928). *La pintura colonial: Escuela Cuzqueña*. Cuzco: H. G. Rozas.
- Dellepiane, A. (1923). *Dos patricias ilustres*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora Coni.
- Delpech, A. (1925). *Une Mission artistique au Brésil. La mission Française de 1816*. Paris: Revue de l'Amérique Latine.
- Devoto, F. y Pagano, N. (2010). *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Guimaraes, A. (1925). *Historia das Artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Notas del libro en prensa.

- Gutiérrez, J.M. (1915) *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- Ibarguren, C. (1925) *Manuelita Rozas*. Buenos Aires: M. Gleizer.
- Lozano Mouján, J. M. (1922). *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: García Santos.
- Lozano Mouján, J. M. (1928) *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires: García Santos.
- Malosetti Costa, L. “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”. En Burucúa, J.E. (Dir.) (1999). *Nueva Historia argentina: Arte, sociedad y política. 1* (161-216). Buenos Aires: Sudamericana.
- Malosetti Costa, L. (2007). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.
- Métraux, A. (1928) *L'Art Précolombien*. París: Cahiers de la République de Lettres, des Sciences et des Arts.
- Mitre, B. (1876/77) *Historia del Gral. Manuel Belgrano y de la Independencia Argentina*. Buenos Aires: s/d
- Navarro, J. G. (1925) *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Quito: Tipografía y encuadernación salesiana
- Navarro, J. G. (1929) *La Escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- Pizano, R. (1926) *Gregorio Vásquez*. París: Camilo Bloch
- Posnansky, A. (1914) *Una metrópoli prehistórica en Sud América*. Berlín: Dietrich Reimer
- Pradère, J. (1914) *Juan Manuel de Rosas, su iconografía*, Buenos Aires: J. Mendesty e hijos.
- Prescott, W. (1900) *La Historia de la Conquista de México*. Madrid: Mercurio
- Quesada, E. (1900) Las reliquias de San Martín. Estudio de las colecciones del Museo Histórico Nacional. Buenos Aires: Revista Nacional
- Quesada, V. (1910) *La vida intelectual en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Buenos Aires: s/d
- Reau, L.(1926) *L'Arts Francais aux Etats Unis*. París: H. Laurens.
- Sarmiento; D. F. (1849) *De Valparaíso a París* Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belin.
- Schiaffino, E. (1933) *La pintura y la escultura en Argentina. (1783- 1894)*. Buenos Aires: Del autor.
- Suárez, J. B. (1872) *Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena
- Taine, H. (1977). *Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*. Buenos Aires: Aguilar.
- Telesca, A. y Burucúa, J. E. (1989-1991). Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884- 1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazso*, (27-28), 91- 104.
- Telesca A., Malosetti Costa L, Siracusano, G. (1999). Impacto de la “moderna” historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la Historia del arte argentino. *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*.

- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1880- 1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Wiener, C. (1880). *Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*. París: Hachette.

CAPÍTULO 8

El *Renacimiento argentino* en las ideas histórico-estéticas de Pagano

Natacha Valentina Segovia y María Silvia Cobas Cagnolati

La figura de José León Pagano (1875 - 1964) reúne en sí a la del dramaturgo, pintor, esteta, crítico de arte e historiador. Comienza sus estudios de pintura en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes hasta que en 1892 viaja a Italia y continúa su formación en la Academia de Brera, Milán. Al volver en 1895 comienza a escribir sus primeros artículos en los medios de la época, con los cuales seguirá colaborando por mucho tiempo como crítico sobre obras que se presentan en el ámbito local y como corresponsal en Europa. Algunos de estos escritos y los textos de diversas conferencias dadas en el exterior y en nuestro país, los datos y materiales que fue reuniendo durante años (dibujos, fotografías, datos biográficos e históricos) contribuyen a la obra *El arte de los argentinos* (1937), considerada por muchos su obra cumbre. En ella, Pagano “introduce un sesgo marcadamente espiritualista en la visión histórica de las artes” (Buruúa, 1999, p. 23) en un ámbito en el que, aún, el positivismo imperaba.

En el prefacio de la primera edición, el autor estipula los conceptos sobre los que estructura su obra. Así, la definición del “organismo estético como intuición-expresión” (Pagano, [1937] 1981, p. 18) nos remite directamente al neoidealismo del filósofo italiano Benedetto Croce para quien el arte es visión o intuición, es una unidad universal, es *absoluto*. De esta manera, al ser intuición, el arte no es: ni un fenómeno físico (diferencia entre arte y obra de arte), ni un acto utilitario; tampoco es un acto moral (el arte no puede ser catalogado como moral o amoral, sí el artista); ni posee caracteres de conocimiento conceptual ya que la intuición estética no distingue entre realidad e irrealdad (Croce, 1947). El arte como intuición es una síntesis indivisible entre sentimiento y expresión, es una intuición pura, limpia de todo concepto o juicio debido a que la intuición engloba idea y sentimiento en una unidad indivisible y superadora: el *absoluto*. El absoluto es razón y espíritu, es inmaterial y, por tanto, indivisible. El arte es un aspecto cognitivo de lo absoluto, es decir, es autoconocimiento.

Al definirlo como *intuición-expresión*, Pagano lo presenta como un producto o actividad específicamente humana, un producto espiritual, que es autoconciencia y autosuficiencia. Esto quiere decir que una obra de arte, aunque se base en la naturaleza, no es ni imitación ni copia de la misma, sino la objetivación del sentimiento o intuición del artista, es la objetivación del

espíritu.⁹⁶ Al mismo tiempo, si es intuición-expresión es puramente humana e individual y, en consecuencia, la historia del arte se constituye como una historia de las intuiciones individuales (de cada artista), como una historia nominalista, sustantiva. Esta interpretación nominalista proporciona el andamiaje conceptual y metodológico de *El arte de los argentinos*. En su prefacio dirá que en su libro “surge evidente de su aplicación la *libre individualidad del artista*. El dato biográfico, los hechos históricos-sociales contribuyen a explicar la obra, situándola en su época y ambiente” (Pagano, [1937] 1981, p. 17).

En *Motivos de Estética* puede leerse que esta individualidad y capacidad de sentimiento va determinando distintos momentos en la obra del artista:

Uno y único, porque en el arte sólo hay momentos, grandes momentos de plenitud señera. Momentos individuales, únicos también en el curso vital del poeta, del plástico, del músico.

El sentimiento es todo! Y el artista no siente dos veces de igual o análoga manera, precisamente porque lo característico de su capacidad imaginativa es el renovarse en la estructuración de cada obra, sea línea, color, sonido, verso, regido éste por el *fren dell' arte*, en el rigor de número y rima. El sentimiento es todo; concepto de amplio radio, porque referido al arte, lo define como expresión lírica; y pues el sentir es intransferible, su propia substancia subjetiva viene a decirnos: en arte la personalidad lo es todo (Pagano, 1940, pp. 318-19).

Otro concepto clave en la estética de Pagano es el del *valor histórico* del arte. Puesto que el arte es intuición-expresión individual, responde a un espacio-tiempo determinado: “cada estilo temporal denuncia la caducidad del presente” (Pagano, 1940, p. 319). De esta manera, Pagano sostiene que todo arte es histórico y de contenido histórico ya que es expresión del *absoluto*, es decir, conjuga idea y sentimiento del artista, fruto de un lugar y momento determinados. El arte por ser producto del espíritu debe identificarse o ser correlativo a las impresiones del artista: allí radica su autenticidad. En palabras de Pagano

El artista compone en uno y otro caso, y no pinta la realidad, sino una parte de ella: la preferida por serle afín, la de su elección, la de su peculiar mundividencia. Haga cuanto quiera, siempre se objetiva a sí mismo, hace historia auténtica al hacer la historia de su propio espíritu (Pagano, 1940, p. 324).

El arte posee valor histórico en tanto “documento definidor de estados sociológoculturales” [sic] (Pagano, 1940, p. 326). Un pueblo es más o menos desarrollado dependiendo de su grado de desarrollo artístico y tecnológico. Si bien esto implica una concepción evolutiva del arte, Pagano no habla del mismo en términos de *progreso* ya que sostiene que la

⁹⁶ En su discurso de recepción en la Academia de Historia de Buenos Aires en el año 1939, titulado “El arte como valor histórico” (Pagano, 1939), el autor retoma estos postulados y diferencia claramente entre las *ideas del artista* y las *ideas metafísicas* diciendo que las primeras son *intuiciones* no *conceptos*; son de substancia *emotiva* y no de forma *intelectiva*.

teoría del progreso en línea recta, es decir, en ciclos evolutivos, es obsoleta y retrasada. Para Pagano, el arte no progresa:

Rige esta concepción cíclica de la historia un fatalismo explicado, a su vez, por la ley del progreso. Según ella, el largo y doloroso proceso de centurias y milenios sólo ha servido para hacer posible el arte actual, el de avanzada; todas fueron fases previas –sólo explicables como tales períodos de preparación necesarios-, algo así como momentos en agraz destinados a depurarse en otras condiciones estéticoculturales [sic] (Pagano, 1940, p. 336).

No reconoce progreso en la historia del arte: “Hoy ni se pinta mejor, ni se modela, ni se graba, ni se construye en grado superior a otras directivas de escuela o tendencia” (Pagano, 1940, p. 344). El arte es uno en esencia, sólo cambian las condiciones sociales y culturales que gravitan sobre la percepción de cada creador:

El artista es él, pero también su pasado. En su visión de las cosas confluyen el sentir propio y el saber de todos: virtud emotiva y herencia de aprendizaje en el gusto elaborado por la tradición. Una y otra lanzan al artista hacia sí mismo al ponerle frente a su multividencia. Toda su realidad se resuelve en un auténtico sentir. Cada aparición señera abre un ciclo de experiencias históricas. Pero el propio iniciador lo cierra; téngase presente (...) la singularidad del acto intuitivo. Los seguidores no lograron prolongar ni vitalizar ningún ciclo de estilo individual (Pagano, 1940, pp. 346- 347).

En el Prefacio que venimos citando dirá que concibe “la historia como cosa viva, como enlace biológico, como unidad de la actualidad del espíritu” (Pagano, 1937, p. 18) y explicita que *El arte de los argentinos* “estudia el proceso del arte en la Argentina, las etapas de su formación, los caracteres íntimos de su contenido y el resultado en los valores efectivos de nuestra actualidad” (Pagano, 1937, p. 17). El requerimiento estético de Pagano necesita comprender el arte argentino y, por ello, el de su propio momento histórico; necesita remontarse a los “inicios” para llegar a un conocimiento histórico cabal, es decir, a la comprensión del espíritu con que fueron realizadas las obras del pasado: “Lo que constituye la historia puede indicarse así: es el acto de comprender y entender, inducido por los requerimientos de la vida práctica” (Croce, [1938] 2010, p. 10).

Los requerimientos prácticos que laten bajo cada juicio histórico dan a toda la historia carácter de “historia contemporánea”, por lejanos en el tiempo que puedan parecer los hechos por ella referidos; la historia, en realidad, está en relación con las necesidades actuales y la situación presente en que vibran aquellos hechos. (...) el estado actual de mi mente constituye el material, y, por consiguiente, la documentación de un juicio histórico, la documentación viva que yo llevo dentro de mí. Lo que suele llamarse, en sentido histórico, documentación, ya sea en escritos, esculturas, retratos o aprisionada en discos de gramófono,

ya exista en objetos materiales, esqueletos o fósiles, todo esto no llega a ser documentación efectiva, mientras no estimule y asegure en mí la memoria de estados de conciencia que son míos (Croce, [1938] 2010, pp. 11-12).

Como puede observarse, la idea de que todo arte es histórico y de contenido histórico es también de influjo croceano. Pasaremos ahora a ahondar sobre las consideraciones sobre el arte argentino.

Lo nacional en el arte: cambios de perspectiva

En Pagano se encuentra la problemática sobre el tema de *lo nacional* en el arte. En una de las conferencias publicadas en *El Santo, el filósofo y el artista* (1918), aborda la evolución del arte argentino, proponiendo que

Existe un arte nuestro y, urge decirlo, así como se nos revela no es inferior a ninguna manifestación nacional. No reviste, es verdad, caracteres definitivos. *¿Pero es que, desde el punto de vista intelectual, podemos ofrecer nosotros caracteres especiales o elementos particulares que nos diferencien de los otros pueblos civilizados?* (Pagano, 1928, p. 247).

Es la de Pagano una mirada cosmopolita que encuentra en toda la cultura nacional elementos de la cultura europea, que entiende que tuvimos “lo nuestro en una amplia y libérrima adopción” (Pagano, 1918, p. 248), como una consecuencia lógica de la amalgama de razas que integran nuestra nacionalidad, “políticamente constituida sí, pero no organizada en su unidad espiritual” (Pagano, 1918, p. 248).

Luego de realizar una fuerte crítica a quienes han tratado de encontrar el carácter nacional de la obra de arte en el asunto o los que encuentran la *salvación en la Pampa*, sin comprender que de esta manera se limita al arte, establece que la obra se nacionaliza por su carácter y por su estilo (Pagano, 1918, p. 251), entendiendo por carácter, las condiciones de raza homogeneizada y por estilo, tradiciones que lo unifiquen -al arte- en su cultura; es decir, una expresión de arte que responda a una unidad espiritual con sus propias tradiciones, las que serán reconocibles por las diferentes partes que conforman dicha unidad.

Como no hay una unidad antropológica de raza, tampoco existe unidad espiritual en su expresión de arte “precisamente porque ese arte traduce lo que hay de vago, de indefinido en su propia inquietud, es que corresponde al momento y es históricamente argentino” (Pagano, 1918, p. 252). Y vaticina que, cuando se logre la unidad espiritual de todas las razas que viven en nuestro suelo, tendremos “un estilo en arquitectura, una inspiración inconfundible en música, una personalidad definida en literatura y una escuela propia en la doble manifestación de nuestra plástica” (Pagano, 1918, p. 253). Mientras ello se elabora sólo debemos exigirle a nuestra plástica que sea de su hora.

La idea de Pagano es, entonces, que el arte nuestro existe, pero no es el definitivo. Nos representa históricamente en la etapa de transformación de nuestra evolución, responde al tiempo y al espacio del cual surge y expresa una *voluntad de forma*⁹⁷, es decir, es correlativo a las impresiones del artista que lo produce. Volviendo a los conceptos crocianos, el arte nacional auténtico será intuición-expresión del hombre, el cual, como ser histórico, pertenece y está determinado por su época.

Los periodos de creación se identifican por hitos personales. En éstos, quedan absorbidos tiempo y espacio. Cada artista es su época y su arte. Por él se determinan. Es también su escuela, como tónica personal. (...) El artista es causa, no efecto. El arte es una libre actividad del espíritu. El espíritu se condiciona a sí mismo en su autodeterminación (Pagano, 1940, p. 346).

En una conferencia de 1926, *El nacionalismo en el arte*, Pagano piensa que la exigencia de un “arte propio”, de un “arte nacional”, resulta extemporánea, si no anacrónica y provinciana. Es más, considera que un nacionalismo estético semejante no existe en ningún lado, el arte tiende a desnacionalizarse, a hacerse “europeo”, o lo que es lo mismo, “cosmopolita” (Ibarlucía y Zingoni, 2007).⁹⁸ Al igual que en Europa, en Argentina el arte recurre a “los estilos y las técnicas más diversificadas”, a “los conceptos más contradictorios”, “las aspiraciones más bifurcadas” (Pagano en Ibarlucía y Zingoni, p. 138) . Esta diversificación es vista por Pagano como un signo de modernidad y del tiempo histórico en que se vive (Ibarlucía y Zingoni, 2007).

Pensar que en el arte “la personalidad lo es todo” y que “el artista se manifiesta a través de sus obras según el ritmo de su tiempo, de su nación, de su raza” justifica el decir del autor: “el arte argentino es argentino porque son argentinos los que lo producen” (Pagano en Ibarlucía y Zingoni, 2007, p. 139).

Hasta aquí, Pagano ve con optimismo que el arte argentino se encuentre en sincronía con el arte de Europa: en la conferencia de 1926, no cree que importe ya diferenciar nuestro arte del cosmopolita, y aplaude la diversificación de técnicas y estilos como un síntoma de modernidad. En *Nuestro arte en la actualidad* (1940), el autor no evalúa la situación de la misma manera. El arte (europeo y argentino) se ve marcado por la iconoclasia y la regresión, y el artista se cree superior al arte y quiere reducir a polvo un largo proceso. Considera que al no vivir la obra con pasión interna, la vanguardia

despojó el arte de sentido humano -de dramatismo- y lo vació de problemas. No hubo cambio de sensibilidad ni acomodación espiritual. En lugar de obedecer a

⁹⁷ El concepto de *voluntad de forma* o *voluntad artística* (*kunstwollen*) fue propuesto por el historiador del arte de origen austriaco, Alois Riegl (1858-1905), quien entiende a la Historia del arte como una *historia del espíritu*, diferenciándose, de esta manera, de las teorías materialistas de la época. La *voluntad de forma* sería, entonces, una fuerza del espíritu a través de la cual el hombre “regula su relación con la manifestación sensiblemente perceptible de las cosas: en ella se expresa el modo y la manera en que el hombre en cada caso quiere ver conformados o coloreados los objetos” (Riegl, 1992, p. 307). El carácter de dicha voluntad se engloba en una cosmovisión particular, ya sea, la religión, la filosofía, la ciencia, la política o el derecho, sobresaliendo una de estas formas de expresión sobre el resto.

⁹⁸ En el texto citado de Ibarlucía y Zingoni se explicita que en el vocabulario de Pagano, arte “europeo” y “cosmopolita” es sinónimo de “arte autónomo”.

su forma fueron en seguimiento de fórmulas, de estilos ajenos (...) imitaron aquí lo deforme, copiaron los temas, remedaron los modos técnicos, todo lo exterior (Pagano, 1940, p. 351).

Frente a esta *apatía artística* el autor propone tomar conciencia -viviendo *nuestros* problemas, aceptando *nuestros* conflictos- de la actualidad viviente, vitalizando categorías diferenciales: “Para entonces nuestros intuitivos habrán definido una fisonomía nacional” y se nos identificará por nuestra *argentinidad* (Pagano, 1940, p. 353).

Finalmente, siguiendo la evolución del pensamiento de Pagano en relación con el concepto de *arte nacional*, en uno de sus últimos escritos, publicado en 1979 como parte de una compilación de textos bajo el título de *Meditaciones*, ratifica la individualidad y la historicidad de toda obra de arte, cuestionando y volviendo relativo el concepto de *arte nacional*:

Al bucear en el alma de la nación, el artista se halla a sí mismo, y allí donde creyó expresar el común sentir de su pueblo o de una raza advierte que sólo acertó a mostrar lo que mejor le define como individualidad: las dotes de su propio talento. Y cuando junto a su obra observa las de sus connacionales, advierte que no los une nexo alguno, pues en unos y en otros solo se afirman los rasgos del más excluyente individualismo. Esto y no otro es lo característico de nuestra contemporaneidad, aquí como en Europa y en Europa como en Asia. Es el individuo descubriéndose a sí mismo. Al proponerse valorizar formas nacionales, o con el intento de volverla a los orígenes étnicos, absorbió lo histórico y asimilándolo por el espíritu, éste, como fuerza viva, obedeció a un imperativo biológico renovándose conforme lo exige el ritmo de la vida. Veamos, pues, un signo de nuestro tiempo en las resultantes de este egocentrismo de inspiración nacionalista (Pagano, 1979, p. 28).

Arte prehispánico y colonial: una supresión y un transplante

En los primeros capítulos de *El arte de los argentinos*, José León Pagano analiza el estado de las diferentes culturas originarias de la Argentina en relación con la producción artística (cerámica, instrumentos, metales, etc.), describiendo brevemente a los diversos pueblos nativos existentes en nuestro territorio previo a la llegada de los conquistadores europeos. Señala grados de desarrollo, de civilidad, relativos al mayor o menor nivel de desarrollo en artes y tecnología.

Estas breves glosas relativas al estado *efectivo* de las agrupaciones indígenas locales, permiten apreciar el contenido de su evolución cultural, según el testimonio vivo de las cosas animadas por el espíritu (Pagano, 1981, p. 12).

Este fragmento con el que cierra el primer capítulo de su libro, pone de manifiesto la concepción evolutiva de la cultura -aunque no adhiera a hablar del arte en términos de *progreso*- y la fuerte influencia crociana en su pensamiento, al establecer que el arte es siempre producto de espíritu. En dicho capítulo y en el siguiente, sostiene que en América no hubo un proceso evolutivo, sino que se dio un *trasplante inmediato -y reiterado sincronismo-* en las distintas etapas, por parte de Europa. No cree que haya habido un intercambio, una fusión o sincretismo entre las dos culturas. Según este autor, sólo encontramos vestigios de las culturas americanas en aquellos pueblos que a la llegada de los conquistadores tenían un mayor grado de desarrollo y de organización, presentando, en consecuencia, mayor *resistencia* a los modelos que los europeos buscaban implantar.

En el territorio argentino encuentra un bajo grado de desarrollo social y tecnológico -salvo el caso de los diaguitas que, a diferencia del resto de las comunidades que se hallaban en el período neolítico de la evolución industrial humana, habían alcanzado la Edad de Bronce- por lo que la transferencia o trasplante fue más profundo, principalmente en el ámbito de la arquitectura, resistiendo lo nativo en lo decorativo u ornamental: “Quien emprenda el estudio de nuestra edificación advertirá que la arquitectura no derivó ningún vestigio de la tradición indígena. Lo propio cabe aseverar respecto a las artes plásticas de los argentinos. Esta área del espíritu florece sin autoctonía” (Pagano, 1981, p. 13).

Según este autor, el motivo por el cual en el territorio argentino la arquitectura del período colonial no alcanzó características monumentales como en otras zonas de América, radica en la *voluntad de forma* o en la *capacidad de estilo* que está íntimamente ligada al estado cultural -o grado evolutivo- de nuestras agrupaciones indígenas:

No cabe, por tanto, imputarlas a la indócil resistencia de materiales, a sus posibilidades externas de construcción y de estilo. Esas mismas circunstancias rigen para todos, para los de aquí y los de allá; y siendo una causa, no se explicarían resultados opuestos en tan viva contradicción. El Perú *había hecho obra* antes de la conquista; nosotros no. El Perú estaba, pues, *preparado* para adoptar formas nuevas y nuevas directivas, y llegado el caso, para modificarlas, según su peculiar modo sensible (Pagano, 1981, p. 19).

En conclusión, con respecto al arte colonial en el actual territorio argentino, Pagano sostiene que no hubo un arte propio o auténtico ya que no se generó un sincretismo o fusión entre lo autóctono y lo europeo sino que se realizó *borrón y cuenta nueva* con respecto a las tradiciones americanas, para implantarse formas y normas europeas como, por ejemplo, el caso del estilo Barroco. Este trasplante no permitió la producción artística *real* ya que en América, el Barroco, a diferencia que en Europa, no se correspondía con un estado intelectual local - indígena. El caso del arte jesuítico también pone de manifiesto esta idea: “el extrañamiento de los Jesuitas vino a detener una germinación vital. Hizo algo más tremendo: la extirpó de raíz, aniquilándola” (Pagano, 1981, p. 32).

Es interesante ver cómo años más tarde, en su escrito sobre el Templo de San Ignacio de Buenos Aires, Pagano retoma y profundiza estas ideas al punto de sostener que no se puede hablar de un arte colonial en lo referente a la arquitectura y que de dicho periodo la producción artística más relevante la encuentra en las artes del dibujo llevadas a cabo por la Compañía de Jesús:

Solemos definir como *arquitectura* colonial a lo producido en ese arte antes de nuestra independencia. El calificativo es doblemente erróneo. Primero: ni antes ni después de la conquista hispánica, nuestro país produjo, en arquitectura, un estilo autóctono; segundo: aquí no hubo *colonia* de España, sino dominación española.

Tampoco se difundió entre nosotros un estilo jesuítico, porque la Compañía de Jesús no creó ninguno en arquitectura. La Orden de Loyola adoptó y propagó activamente una forma de barroco (...) (Pagano, 1947, p. 11).

Más adelante, expresa sobre el dibujo:

Concentrándonos en las artes del dibujo, lo realmente significativo realizado durante la dominación española, es obra directa de la Compañía de Jesús (Pagano, 1947, p. 25).

De esta manera, para Pagano, el arte de la época colonial en nuestro territorio, no es auténtico y será en años posteriores cuando se genere una arte verdaderamente propio.

El Renacimiento

¿qué es el Renacimiento? Sábese que señala el tránsito de la época medieval a la época moderna y que afirma características ideológicas del nuevo mundo. Pero ¿dónde y cuándo termina? Es difícil precisarlo de un modo concreto.
José León Pagano, EL SANTO, EL FILÓSOFO Y EL ARTISTA

Pagano varias veces escribió sobre el Renacimiento. Ejemplo de ello son: el ensayo sobre la influencia del sentir de San Francisco en la *Divina Comedia* de Dante y en la obra pictórica de Giotto en *San Francisco de Asís como iniciador del Renacimiento* de 1918; el análisis de *Las causas y las formas del Renacimiento* del mismo año (del cual realizamos un breve comentario en las páginas siguientes); el que aborda la figura de Leonardo da Vinci (1979), poniendo en discusión lo dicho sobre el artista por Benedetto Croce y el crítico ruso Akim Lwowitsch Wolynski, y recurriendo a Bernard Berenson para confirmar su hipótesis de que Leonardo “es la superación del hombre en la multiplicidad del genio” (Pagano, 1979, p. 92); luego, vuelve a

escribir sobre la figura de este artista en *Leonardo y la pintura del Renacimiento*, estudio que le permite unir tres fenómenos en uno: a Leonardo, al Renacimiento y a la pintura renacentista (artículo incluido también en *Meditaciones* de 1979); y por supuesto, también escribió sobre el gran Lorenzo de Médicis (conferencia dictada en 1932 y luego recopilada en los *Motivos de Estética* de 1940).

El Renacimiento, entonces, fue estudiado, analizado y utilizado para generar comparaciones entre ese momento y la generación de los *Organizadores argentinos*. En este apartado trataremos brevemente cómo entendió el Renacimiento italiano a lo largo de su profusa carrera y a partir de qué términos propone la semejanza con los artistas argentinos de fines del siglo XIX.

Varios de sus trabajos comienzan con la pregunta acerca de qué es el Renacimiento. A lo cual responde que es un momento de renovación estética y moral del arte y de las costumbres. “Es fuerza viva, y radiosa y bella” (Pagano, 1918, p. 234) que en su identificación con la innovación propia de la juventud, encuentra su símbolo espiritual en la *Madonna Primavera* que “anima el ritmo innovador de Policiano y se estiliza en la exquisitez de Botticelli (Pagano, 1918, p. 227). “Por primera y última vez el hombre diviniza la juventud de un pueblo y una raza. Sus labios se entreabren para decir con lengua de oro: mi señora la primavera” (Pagano, [1932] 1940, p. 15).

Pagano marca como característica constitutiva la contradicción: entre instinto y renovación, entre “pasiones anómalas” y “derivaciones tributarias”. La doctrina platónica y el naturalismo, tan caros a las definiciones estéticas y éticas en este tiempo (Pagano, [1932] 1940, p. 31), son también términos en pugna. Su tesis es que el hombre renacentista participa de la dualidad del centauro, de su naturaleza divina y bestial (Pagano, 1918, pp. 229- 230).

En *El Santo, el filósofo y el artista* (1918), propone pensar el Renacimiento como una *supresión*, ya que no reacciona a la Edad Media ni se constituye en evolución de ésta, solo la suprime, la saltea, para acceder a la tendencia filosófica de la Antigüedad, que le permitirá armonizar su superioridad innata (Pagano, 1918). Este acceso a la Antigüedad no es un *renacimiento* de esa cultura, ni un revivir de la psicología de ese pueblo, ni siquiera el resurgimiento de las causas que dieron lugar al arte griego, no; el Renacimiento tiene en sí mismo su fuerza vital (Pagano, [1932] 1940).

Ante la disolución de las instituciones de la Edad Media, en Italia surge un nuevo tipo de individuo que entiende que el presente y el porvenir dependen de sí. Y en la búsqueda del poder individual, político y económico surgen las figuras de los tiranos, que ya no llegan al poder por herencia, sino por mérito propio y que se constituyen en la imagen del gentil hombre [sic] moderno, inteligente y refinado, que se rodea de los más grandes hombres de letras y de ciencia, de artistas y que dedica horas a su biblioteca y museo (Pagano 1918, p. 236). Pagano considera, entonces, que con este nuevo tipo de hombre con una “actitud objetiva hacia el Estado” (Gombrich, 2004, p. 31) se genera otro tipo de orden, “el Estado como obra de arte” (Pagano,

1918, p. 235). En clara referencia al planteo de Jakob Burckhardt⁹⁹ (1818-1897) de coordinar los diversos elementos intervinientes en las creaciones culturales de este período, nuestro autor trata en su análisis de pasar revista a los factores que conforman esa realidad histórica que es el Renacimiento: aborda la política (el Estado), la religión y el hecho propiamente cultural.

Con respecto a la religión, otra supresión: se saltean las “negruras medievales”, y se revive el *espíritu clásico*. A través de Marsilio Ficino se buscan conciliar ambas posiciones: se funda la idea cristiana sobre la doctrina platónica.

Todos sus afanes especulativos se reducen a conciliar el paganismo con el cristianismo, el espíritu con la materia, lo divino con lo humano, Dios y el mundo, e incapacitados para hallar la unidad racional de esta comunión, lo reducen todo a símbolos y alegorías (Pagano, 1918, p. 239).

Y la cultura toda siguió el ejemplo: puesta la mirada en la Antigüedad clásica inician las ciencias experimentales, crean un nuevo estilo arquitectónico, unas nuevas pintura y escultura, estimulan las exploraciones geográficas (y llegan a América), crean la historia en el sentido moderno, la novela picaresca y el paisaje literario (Pagano, 1918).

¿Cómo logra Pagano establecer la comparación entre nuestra realidad y el Renacimiento? Primero necesita ubicar un momento que por sus características políticas y económicas, de raza y de cultura permitan hacer reconocibles aspectos comunes con el Renacimiento. Y encuentra lo que busca en el período de Organización Nacional bajo el dominio de la llamada Generación del '80: un período marcado por la fe en el progreso y en el porvenir y donde sus hacedores logran visibilizarse como transformadores, organizadores (del país naciente) y cultos. Pagano reconoce en Mitre una *vida ejemplar* por la que se eleva el concepto de la nación y se integra el sentido de la humanidad: “Héroe representativo, encarnación ideal o símbolo viviente, el destino de las naciones egregias importa por los varones de esta estirpe (...) que logró arraigar la energía civilizadora de los pueblos predestinados” (Pagano, 1979, p. 21).

En él van incluidos la abnegación y el sacrificio de un espíritu siempre tenso, de una existencia, que por raro privilegio, logró afirmarse en dos direcciones no siempre concurrentes: la acción de actividades múltiples y el retraimiento meditativo. Mas esta universalidad - que fue en él un magnífico don de simpatía- este desbordar de sí mismo, esta fuerza expansiva, convergen en un punto común: el de sentirse crecer con el crédito de la patria organizada. En este orden, todo su vivir fue misionero. La milicia se vistió en él de Humanismo. Buscó la comunión con los grandes espíritus de épocas remotas, porque vio en ellos algo que no transcurría, el signo de lo permanente (Pagano, 1979, pp. 21-22).

⁹⁹ Nos referimos aquí a *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). La primera parte recibe el nombre de “El Estado como obra de arte”.

Puede leerse en la definición de fines del siglo XIX argentino, un momento de transformación, de una *energía civilizadora de los pueblos predestinados* que encuentra en la figura de Mitre al *tirano* del Quattrocento. El tirano, quien *acusa una profunda originalidad de carácter* es el ejemplo del *gentil hombre moderno* [sic]:

Llega abriéndose paso por entre una selva espinada de violencias y peligros.
Templado a toda la dureza de los tiempos, no retrocede ante ningún arbitrio, si lo juzga necesario para afianzar su poder. (...) El tirano forma un medio superior.
Y en ese medio, prima la inteligencia (Pagano, 1918, p. 236).

En ese momento también, con la generación del joven Graciano Mendilaharzu (1857-1894), se origina el primer núcleo constitutivo de nuestro arte (antes distingue acciones *heroicas* de artistas que resistieron la hostilidad del medio). A partir de Mendilaharzu y los artistas considerados los Organizadores¹⁰⁰, se generan las acciones propicias a la práctica artística (Pagano, 1918, p. 257).

Organizadores, pues. No es un título menguado, por cierto. A este núcleo, que va de Eduardo Sívori a Ernesto de la Cárcova se debe la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, el Museo Nacional, la Academia, que hacen posible luego el Salón Anual, y todos sus derivados, hasta culminar en la floración- a ratos excesiva- de nuestra actualidad (Pagano: 1937, p. 305).

Estos artistas se forman generalmente en Europa y a su regreso necesitan *renovar* el medio para convertirlo en uno más propicio para su actividad: éste es el objetivo de los artistas de esta generación.

Pero además del momento propicio, del pueblo con predisposición a la alta cultura, existe otra idea que conduce, para nosotros, esta comparación de este momento nuestro con el Renacimiento. Pagano dice que éste momento es una supresión. Y entonces, decimos, lo que ocurrió en América es precisamente lo mismo: “en América no hubo proceso evolutivo” y tampoco hubo un salto hacia otro momento histórico, hubo un suprimir la cultura originaria y la implantación de una nueva: se dio un *trasplante inmediato*. Nos ajustamos a las leyes de la alta armonía ordenadora en una comunidad de ideales: nuestra Constitución se basa en la de Estados Unidos de Norteamérica, el Código Civil y las instituciones confirman esto (Pagano, 1918, p. 248). Con respecto a la alta cultura, también recibimos influencias ajenas y como el hombre renacentista, como una planta injertada dimos frutos diferentes (Pagano, 1918).

A lo largo de su vida, Pagano modificará su visión sobre el Renacimiento y, en consecuencia, establecerá otro tipo de relación entre dicho momento histórico y el de su contemporaneidad. Como hemos visto, en una primera instancia, sostuvo que el Renacimiento italiano implicó una supresión: supresión de la cultura de la Edad Media por parte del pueblo italiano para bu-

¹⁰⁰ Pagano difiere de llamar a esta etapa como la de los educadores (así fueron denominados por Schiaffino) porque considera “inadecuado el término (...) circunscripto a un solo grupo y referido a un momento único de nuestra cultura estética. La acción de todo artista es, por esencia y presencia, educadora” (Pagano, 1937, p. 305).

cear en las fuentes de la Antigüedad Clásica para construir, desde allí, una nueva cultura renacentista. Sin embargo, en sus escritos posteriores expresa:

La Edad Media no muere, no, con la caída del Imperio del Oriente. Antes bien, perdura en el Renacimiento, y allí actualiza motivos filosóficos de no escasa trascendencia. (...) Aceptar el criterio impugnado aquí¹⁰¹ es reducir el Renacimiento a un accidente fortuito y despojar su maravillosa y multiforme efusión de toda levadura autóctona (Pagano, 1979, pp. 98 y 99).

Vemos, entonces, cómo Pagano modifica su concepción sobre el Renacimiento, teniendo en cuenta todos los procesos históricos previos a su florecimiento, como partes constitutivas del mismo. A partir de ello, nuestro autor reconoce a través de la concepción del arte edificatorio la unión entre el arquitecto argentino Alejandro Bustillo (1889- 1982) y el arquitecto renacentista León Bautista Alberti. Bustillo dice haberse inspirado en la arquitectura francesa de los siglos XVIII y XIX, “la que mejor ha compendiado la tradición clásica” (Pagano, 1979, p. 33) y sostiene que

La tradición es un árbol y nuestras obras sus flores y sus frutos. ¿Cómo es posible que haya alguien que conciba el fruto sin la flor, la flor sin el árbol? Declararse enemigo de la tradición equivale a hacerlo de la naturaleza y de la evolución. El milagro del Partenón no hubiera sido posible sin los otros que le precedieran. (...) No hay que confundir, entonces: “Tradición no es rutina sino evolución”. Aceptada esta premisa sólo quedaría por averiguar cuál es la tradición que nos corresponde y ajustarnos al ritmo de su evolución. Ese es el camino del progreso y por él llegaremos a hacer obra original y nueva... aunque parezca vieja (Bustillo en Pagano, 1979, p.35).

A modo de síntesis o cierre, podemos sostener que si bien el pensamiento de José León Pagano se va modificando a lo largo del tiempo, sobre todo en lo relativo a la concepción del Renacimiento y, en consecuencia, a la relación que establece entre éste y la producción artística argentina de su contemporaneidad, mantiene su noción del arte -y, por ende, del arte nacional- la cual responde a los preceptos filosóficos crocianos de arte como intuición - expresión, individual, históricamente determinados. Por otra parte, estos cambios en su pensamiento no se constituyen como contradicciones sino, más bien, ratifican su postura: siguiendo una vez más a Croce, entiende a la Historia -y el arte como parte de ella- en términos evolutivos, de cambios, pero no de progreso: como un organismo vivo, producto de un espacio-tiempo determinado, cuyo espíritu responde a la actualidad de su tiempo.

¹⁰¹ Hace referencia a la suposición de “el fin de la Edad Media” como un corte abrupto, a la idea del comienzo del Renacimiento como una supresión de la misma.

Referencias

- Pagano, J. L. (1918). “El Santo, el filósofo y el artista”. En José León Pagano. *Sobre Arte (ocho conferencias)*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial.
- (1940). *Motivos de Estética*. Buenos Aires: Librería El Ateneo.
- (1981). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Goncourt, 1937.
- (1947). “El templo de San Ignacio”. En Academia Nacional de Bellas Artes. *Documentos de arte argentino. Cuaderno XXII* (pp.11-25). Buenos Aires: ANBA.
- (1945). Catálogo Exposición Fidel De Lucía. Buenos Aires: Galería Witcomb. Extraído de *El arte de los argentinos*, tomo III.
- (1939). “El arte como valor histórico”. En PAGANO, J. L. *Discursos de recepción en la Academia de Historia*, Buenos Aires, pp. 25-47.
- (1979). *Meditaciones*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación. Secretaría de Cultura. Ediciones Culturales Argentinas.
- Burucúa, J. E. (Dir.) (1999). *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Burckhardt, J. ([1860]1944). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Buenos Aires: Losada.
- Croce, B. (1947). *Breviario de estética*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Croce, B. ([1938] 2010). *La historia como hazaña de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. (2004). *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Península.
- Ibarlucía, R. y Zingoni, P. (2007). “José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte”. En Verón, N. L. (et. al). *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX* (pp. 95-166). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Riegl, A. (1992). “Introducción” y “Los rasgos fundamentales de la voluntad artística tardorromana”. En Riegl, A. (1992). *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor.

CAPÍTULO 9

Ricardo Rojas: hacia una estética de la argentinidad¹⁰²

Natacha Valentina Segovia y María Silvia Cobas Cagnolati

Ricardo Rojas y el nacionalismo cultural

La Argentina de entresiglos es una Argentina de cambios y tensiones; como sostiene Oscar Terán:

Hacia finales del siglo XIX, los procesos de modernización transforman radicalmente el panorama social, político, económico y estético, introduciendo nuevos problemas, preocupaciones y conflictos. (...) La paradoja está en que, para los políticos e intelectuales de finales del siglo XIX, no había otra forma de construir un estado-nación moderno más que ingresando de lleno en la modernidad, es decir, activando procesos de modernización que suponían cambios profundos (como la inmigración, el ferrocarril, el progreso y el crecimiento económico). Esta opción, sin embargo, va a surgir acompañada de una fuerte dosis de escepticismo y malestar. La construcción de la “nación moderna” también hacía emerger la pregunta acerca de si “lo nuevo” que efectivamente estaba surgiendo de esas transformaciones conformaba un mundo mejor, más habitable que aquel que había definido el pasado (Terán, 2008, p. 109).

Este *entrar de lleno en la modernidad* conlleva aparejado un conjunto de problemáticas sociales, nacionales, políticas e inmigratorias, tales como los nuevos desafíos que plantea el trabajo urbano, la construcción de una identidad colectiva, el rol de las masas dentro de una república y la incorporación de miles y miles de extranjeros, respectivamente.

Estas tensiones de fines del siglo XIX se prolongarán hasta las primeras décadas del XX, signadas también por grandes cambios sociales, políticos y económicos, frente a los cuales el Estado encuentra como principal solución la consolidación de la nacionalidad argentina, como lo hiciera la generación del '80 con las primeras inmigraciones. Si bien, al igual que la generación anterior, la herramienta principal para generar dicha cohesión social fue la educación, las ideas de principios de siglo distan mucho de las anteriores, estableciendo nuevas propuestas

¹⁰² Este artículo es parte de una investigación mayor sobre Ricardo Rojas para la Beca *Investiga Cultura 2017* otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación.

educativas y una revisión de la Historia (Nueva Escuela Histórica), disciplina fundamental dentro del nuevo proyecto educativo.

En este cambio de mirada, Ricardo Rojas (Tucumán, 1882 – Buenos Aires, 1957) juega un rol principal, tanto desde el ámbito político -fue funcionario del Ministerio de Instrucción Pública durante el gobierno de Figueroa Alcorta y luego, en los años '30 formó parte del partido de la Unión Cívica Radical- como ideológicamente –escritor e historiador, propone como eje central de sus trabajos la argentinidad– tomando posición en el llamado nacionalismo cultural o primer nacionalismo¹⁰³.

Como historiador, Rojas escribe la primera *Historia de la literatura argentina*¹⁰⁴. Integran de la Nueva Escuela Histórica, busca darle un carácter científico a dicha disciplina, utilizando un método erudito y otorgándole centralidad a la misma en una coyuntura dominada por las cuestiones sociales, nacionales y de reflexión intelectual en torno al centenario de la República. La Historia como disciplina se profesionaliza y cobra valor científico al darle mayor importancia al objeto o evidencia histórica y al método de recolección, ordenamiento y análisis del documento. Por otra parte, la enseñanza de la Historia cobra mayor protagonismo ya que se presenta como una herramienta adecuada a través de la cual reforzar el sentimiento de nacionalidad argentina y luchar contra el cosmopolitismo amenazante ya que se presenta como capaz de amalgamar la diversidad de idiosincrasias, tradiciones y culturas diferentes, producto de las grandes masas inmigratorias que conforman la sociedad argentina de la época.

Con tal fin, en 1907, por un decreto del presidente José Figueroa Alcorta, Rojas viaja a Europa para reunir datos sobre la enseñanza histórica en diferentes países. En 1909 presenta todo su informe a las autoridades del Ministerio de Instrucción Pública, bajo el título de *La Restauración nacionalista* (1909), que es tanto un relevamiento pedagógico como una crítica al cosmopolitismo. Considera que la aplicación simplista de la fórmula alberdiana “gobernar es poblar” y su derivación la “libertad de enseñanza” han debilitado el núcleo nativo y amenazan la nacionalidad (Rojas, [1909] (2010), pp. 49- 89). Por tanto, se hace imprescindible un programa de reformas políticas y educativas que tiendan a restaurar el sentimiento fundacional, no como un retorno al pasado sino como afirmación de la conciencia histórica. En 1908, a su regreso de Europa, afirma que el

desenvolvimiento material de nuestro país nos llevará a la disolución mientras no sea creado un pueblo homogéneo e identificado con su territorio; mientras el desarrollo externo del progreso no sea la resultante del desarrollo interno de la cultura; mientras no demos disciplinas morales a la conciencia; mientras no creemos el sentimiento de solidaridad social y el de perpetuidad histórica que

¹⁰³ El nacionalismo cultural define la actitud de los intelectuales de las primeras décadas del siglo XX frente a los problemas suscitados por los cambios sociales, políticos y económicos. Las propuestas de estos pensadores hacen especial referencia a la problemática de la identidad nacional. Ver Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos* (1997).

¹⁰⁴ La primera edición de las *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, constaba de cuatro extensos tomos: *Los Gauchescos* (1917), *Los Coloniales* (1918), *Los Proscriptos* (1919) y *Los Modernos* (1922). Una segunda edición, esta vez en 8 tomos, se reimprimió en Madrid en 1924, y le siguieron otras dos en Buenos Aires: una de la Editorial Losada (1948) y otra de la Editorial Kraft (1960).

emana de la tradición; mientras no rehagamos la escala de nuestras jerarquías sociales de acuerdo con un vasto plan de cultura autónoma. Este vasto plan, que será condición de una democracia más sana, de una economía más estable y de un arte duradero y original, no podrá realizarse sino con el concurso de todos los hombres de pensamiento, persuadidos de que si hace cincuenta años pudo ser el ideal de la nación una política de cosmopolitismo, ésta al realizarse ha comprobado nuevos problemas que nos obligan a modificar la fórmula ordinaria y adoptar otra de sistemático *nacionalismo* (Castillo, 1999, p. 159).

El cosmopolitismo -Rojas considera su época como de ritmo exótico, de positivismo y decadentismo- es acción disolvente de la nacionalidad. La afluencia de inmigrantes produce un país desdibujado: existen escuelas de las distintas colectividades, y hasta ideas de colonialismo por parte de algunas nacionalidades que encontraban en la Argentina un lugar para expandirse culturalmente (Castillo, 1999). Debemos tener en cuenta que pensar el país a través de la tensión entre el extranjero y el criollo, era un rasgo de época que generó lecturas diferentes dentro del nacionalismo cultural. Algunos, como Rojas, proponían una fusión de la población nativa, gaucha, criolla de origen español e indígena, con los inmigrantes y sus hijos; y otros, como Lugones y Gálvez, percibían amenazada la idiosincrasia cultural justamente por la presión lingüística, cultural e ideológica de la inmigración.

Nuestro autor piensa que es a través de la enseñanza primaria que se logrará la cohesión nacional.

Creíase que el analfabetismo era la causa del delito y la anarquía, siendo en realidad la falta de disciplinas morales o la semi cultura de los dirigentes. Con solo fundar escuelas tras escuelas, salíamos sin duda de la barbarie, pero no entrábamos en la civilización. Necesitamos educar más que instruir, y educar para la vida argentina. Al olvidar esos dos objetivos, fuimos a dar al enciclopedismo, que al realizarse comportó para los estudiantes y maestros fatiga prematura, desarraigo cosmopolita, pedantería vanidosa y falta de seguridad (Rojas, 1909, p. 106).

Según Horacio Castillo, la doctrina de *La restauración nacionalista* (1909) se complementa con *Blasón de plata* (1910), *La argentinidad* (1916) y *Eurindia* (1922): la “filosofía de la nacionalidad” según el mismo Rojas. El denominador común de estas obras tan diferentes es la *argentinidad* –el indianismo fecundado por una energía de signo contrario, el exotismo– que se institucionaliza con la democracia.

La fórmula *civilización y barbarie*, dice Rojas, es insuficiente y, además, se refiere a un período limitado de nuestra historia. Es un juicio *uropeo* que desdeña lo americano, esto es, la fuerza primordial de nuestra evolución. La fórmula indianismo –exotismo, en cambio, expresa la pugna o el acuerdo entre lo importado y lo raigal, la lucha del indio con el conquistador por la tierra, del criollo con el realista por la libertad, del federal con el unitario por la constitución y hasta del nacionalismo con el cosmopolitismo por la autonomía espiritual.

Podemos decir, entonces, que todos estos nuevos planteos en torno al *ser nacional* marcan el fin de una etapa y el comienzo de otra: con la derrota de los conservadores en las elecciones presidenciales de 1916 y el triunfo radical de Hipólito Yrigoyen, cerró la época inaugurada por la llamada generación del '80 caracterizada por ser

(...) espíritus cultivados que con frecuencia alternaban la política con la actividad de la inteligencia. Nutridos en las corrientes positivistas y científicas que en su tiempo predominaban en Europa, aspiraron a poner al país en el camino del desarrollo Europeo. Trataron de que Buenos Aires se pareciera a París y procuraron que en sus salones brillara la elegancia francesa. Fundaron escuelas y estimularon los estudios universitarios porque tenían una fe indestructible en el progreso y en la ciencia. Tenían también una acentuada afición a la literatura.(...) Su mayor error fue ignorar el país que nacía de las transformaciones que ellos mismos promovían, en el que nuevos grupos sociales cobraban una fisonomía distintas a la de los sectores tradicionales del país (Romero, 2007, pp. 125-126).

Eurindia: la filosofía de la nacionalidad

Las etnologías ocultas han empleado la voz "Eurasia", para designar la migración de los hombres y de las culturas del Asia cuando pasaron por Europa, generando una cosa nueva, que ya no era la del continente originario ni la del continente de adaptación en su ser primitivo. El órgano más fecundo de esta creación eurasiática fue sin duda Grecia durante varios siglos, y puesto que el fenómeno de migración intercontinental repítase ahora entre Europa y las Indias occidentales, "Eurindia" es el nombre de este nuevo misterio etnogónico, y la Argentina es, sin duda, el órgano más fecundo de tal creación.

Ricardo Rojas, EURINDIA

Ricardo Rojas, protagonista del *nacionalismo cultural*, denuncia a través de sus obras la situación de cosmopolitismo evidente y propone acciones para mejorarla. Ejemplos de ello son sus obras: *Cosmópolis* (1908), *La Restauración nacionalista* (1909), *Blasón de Plata* (1910), *La Argentinidad* (1916) y *la Historia de la literatura argentina* (1917 - 1922). En el año 1922, en forma de artículos en el diario *La Nación*, comienza a publicarse *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. En 1924 se imprime en forma de un volumen en España: *Eurindia* "es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero que ya no es de las Indias ni de Europa –Eurasia traspaso de cultura asiática a Europa; Eurindia, el hombre europeo en las Indias-" (Rojas, 1980, p. 6). Frente a la dura antinomia social calificada por Sarmiento como *civilización y barbarie*, Rojas propone la idea de la fusión de lo indio (y lo gaucho) con lo europeo, la fórmula indianismo -exotismo.

Eurindia es un ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de los pueblos americanos y, desde luego, es una teoría de intención pragmática (Rojas, 1980, p. 6). Allí se elabo-

ran las pautas estéticas para la creación de productos culturales acordes con los intereses del nacionalismo pregonado por Rojas.

El estudio se compone de noventa y siete capítulos: primero realiza un enfoque sobre los tradicionales ritmos históricos (disputas entre lo antiguo y lo moderno) y sobre las anomalías de nuestra cultura, para lo que propone reemplazar la fórmula sarmientina de *civilización y barbarie* por la dialéctica entre indianismo y exotismo. Luego realiza un análisis de las distintas escuelas estéticas que se fueron sucediendo en nuestro territorio y propone nombres que permitan diferenciarlas de las escuelas europeas como el clasicismo, el romanticismo, el naturalismo y el modernismo. El autor da cuenta de las transformaciones que sufren éstas al pasar de Europa a América y propone la nomenclatura de: *escuela gauchesca* (emoción folklórica, realismo espontáneo), *escuela colonial* (imitación de modelos españoles), *escuela patricia* (nacida de la revolución democrática) y *escuela cosmopolita* (nacida del choque de tradiciones)¹⁰⁵. Luego, aborda la temática del idioma (que considera como un factor de nacionalidad y signo expresivo de la literatura nacional) realizando una sinopsis filológica y estableciendo comparaciones entre las diferentes lenguas indígenas y el castellano de los conquistadores. A continuación, expone la doctrina eurindiana, es decir, la que asimila lo europeo, superando la reverencia a lo americano. Las siguientes páginas nos hablan del progresivo desarrollo cultural cumplido a lo largo de cuatro etapas: primitiva, colonial, patricia y cosmopolita. Sobre estas cuatro etapas proyecta Rojas nuestro devenir artístico, en materia de arquitectura, escultura, pintura, música, poesía y danza. Para cada una de tales especialidades estéticas hay cinco capítulos en *Eurindia*. Pero, antes de llegar a esto, establece que estas cuatro fases de la Historia corresponden también a cuatro formaciones sociales. Para desarrollar su idea propone el símbolo de la Tierra:

Sobre la capa primordial de la tradición indígena adherida a la tierra, ha habido algo de cataclismo plutónico en la emancipación patricia que interrumpió como un fuego cósmico de las entrañas sociales; y algo de aluvión más lento en la progresiva definición de nuestra cultura moderna, que da con la inmigración cosmopolita un nuevo elemento para el símil (Rojas, 1980, p. 61).

Así, estas formaciones se convierten en símbolos, como capas de varias creaciones sucesivas. La conformación cultural de las formaciones sociales mencionadas serán comprendidas bajo el símbolo del árbol:

Si aplicamos este símbolo del árbol a los ciclos ya mencionados de nuestra cultura, podemos decir que los primitivos (folklore indígena, poesía payadoresca, literatura criolla) son las raíces que se nutren en la tierra nativa, penetrando hasta el subsuelo de la más profunda tradición local; los coloniales (teocracia cristiana, casticismo español, seudo clasicismo latino) son el tronco, por donde la savia histórica sube, entre la leña sustentadora y la áspera corteza, tronco de círculos seculares; los patricios (revolucionarios, proscritos, organizadores de la democracia) son las ramas que se abren en la copa libre, fuertes, elásticos en el ven-

¹⁰⁵ Esta nomenclatura es la que utiliza en su *Historia de la literatura argentina*.

daval del desierto, hasta dar, en su trabazón, individualidad y sombra al árbol simbólico; y los modernos (cosmopolitismo, individualismo, nacionalismo americano), son ya la fronda rumorosa, de hojas innumerables, cuyo matizado verdor anuncia la estación de las flores y de los frutos (Rojas, 1980, p. 78).

Este árbol, para Rojas, está habitado por un *espíritu animador*, espíritu que él llama “*argentinidad*, numen de nuestra tierra y de nuestra raza, tótem de su tradición y de su arte” (Rojas, 1980, p. 80). Más tarde, enuncia que el símbolo del templo es el símbolo del arte: un monumento iluminado por la doctrina estética americana (Rojas, 1980, p. 118).

La estética eurindiana estará regida por varias leyes: la *continuidad de la tradición*, que permitirá no perder la memoria colectiva y por ende sostener la identidad nacional; la *unidad de la cultura*, por la que la religión, filosofía política, educación, economía, ciencia, arte, se organizan en cada nación, como símbolos de su cultura, condicionados por la tierra y la raza, y evolucionan paralelamente, según los estados de la conciencia nacional; y la *correlación de símbolos*: las culturas nacionales alcanzan su símbolo más elevado en el arte. Llegando a afirmar que “nación, tradición y civilización, realidades orgánicas del proceso histórico, nada valen de por sí cuando el pueblo que las crea no adquiere conciencia de lo que ellas significan. Tal cosa no puede adquirirse plenamente sino por medio del arte” (Wechsler, 1999, p. 308).

El arte de la nación, entonces, es el reflejo de la tradición y la unidad cultural y tiene a su cargo la misión de simbolizar la identidad. Una identidad donde la raza es considerada en su sentido histórico como “un fenómeno espiritual de significación colectiva, determinado por un territorio y un idioma, o sea por un ideal” (Rojas, 1980, p. 100). Así, Rojas logra incluir a la diversidad de los inmigrantes en la construcción de una nueva identidad, propia del nuevo territorio al que llegaron.

Conferencia en la Universidad de Tucumán: preludio del *Silabario*

En la tercera conferencia¹⁰⁶ que en 1914 Ricardo Rojas pronuncia en la Universidad de Tucumán, pregonaba la importancia de que la recién nacida institución realice un trabajo estético en pos de restituir el arte americano ya creado por los antepasados del pueblo tucumano. En su disertación, aventura una especie de programa estético para que la Universidad lleve adelante la creación de un arte ornamental argentino, un “tipo de ornamentación duradero y con un espíritu de raza” (Rojas, 1915, p. 117). Establece aquí una distinción entre artes puras (las que son producidas para la delectación de la belleza) y artes aplica-

¹⁰⁶ Las tres conferencias se pronunciaron en el transcurso del año de creación de la Universidad de Tucumán, durante el rectorado de Juan Bautista Terán. Un año más tarde se publican en formato de libro. Los títulos de las mismas fueron: 1- El ambiente geográfico y el nombre de la Universidad de Tucumán; 2- Filiación histórica y carácter de la Universidad de Tucumán; 3- Un ideal estético para la Universidad de Tucumán.

das (las que sirven para embellecer algún objeto de utilidad material y que son de producción colectiva), y destaca que en estas últimas, más que en las artes puras, es posible descubrir la “índole y la cultura de un pueblo” (Rojas, 1915, p. 112-113). También, sostiene que las tres civilizaciones sucesivas que poblaron la tierra tucumana estuvieron caracterizadas por “un vital florecimiento de las artes útiles” (Rojas, 1915, p. 104). Y encuentra en esta “agilidad del hombre tucumano para plasmar dentro de nuevas técnicas, las energías de esa fuerza esencial”, justificación para su propuesta (Rojas, 1915, p.104).

De esta manera, proyecta que el Departamento de estudios históricos de la Universidad restaure los modelos a partir de la “documentación arqueológica de restos reales, y paleográfica de otros documentos que reconstruyeran el ambiente de las viejas costumbres y sus símbolos para interpretar mejor esos modelos” (Rojas, 1915, p. 130).

Según el plan, a la sección de Ciencias Naturales le correspondería erigir “nuevos paradigmas en la fauna y la flora locales, para integrar los tipos del sistema” (Rojas, 1915, p. 131). La Academia de Bellas Artes se encargaría de elaborar “esos modelos, ya copiándolos para la ornamentación natural, ya estilizándolos ó adaptándolos como nuevos atributos a objetos de uso moderno” (Rojas, 1915, p. 131). El análisis industrial de los modelos proyectados, referido “á la cocción, las pastas ó las tinturas, procurando aprovechar las tierras y hierbas locales como los indios lo hacían” estaría a cargo de la oficina de física y de química (Rojas, 1915, p. 131). A esta escuela de Bellas Artes que se convertiría, entonces, en una escuela de artes decorativas e industriales, donde se fabricarían distintos objetos de uso, se sumaría una “previ-sora política que estimulase la iniciativa individual de artistas ó empresarios con exposiciones y premios públicos, y de una conciencia social, que mediante comandas y adquisiciones, fomentara esta promisoría floración” (Rojas, 1915, p. 131).

En relación a los estudios históricos del material arqueológico señala, no sólo la importancia de considerarlos en relación con la Prehistoria universal y con la propia historia colonial de Argentina, sino de su estudio simbólico (en relación a su contenido humano) y estético, lo que permitiría establecer las unidades ornamentales para crear un abecedario de la composición ornamental o *Gramática* de la decoración americana (Rojas, 1915).

Abstraer esas unidades, descubrir sus leyes de combinación, revelar su significado, eso sería crear la gramática de la ornamentación argentina, para aplicarla después, libremente al repujado del cuero en las encuadernaciones y carpetas, á las molduras arquitectónicas en capiteles y cornisas, á las telas suntuarias en cortinados y tapices; a las vasos de salón en ánforas y floreros (Rojas, 1915, p. 135).

El pensamiento sistemático y analítico de Rojas, y sus lecturas sobre el tema, le permiten, a partir de las observaciones en los museos, detallar en esta conferencia, dos principios generales de nuestro estilo: por un lado, el significado hierático de sus símbolos, y por otro, la procedencia natural de los modelos estilizados, rasgos que mantendrá en su *Silabario* y en los que ahondaremos más adelante.

Creemos que esta Conferencia puede ser considerada el antecedente directo del *Silabario de la decoración americana* porque allí el autor ya expone una especie de plan de acción y las fuentes que luego se convertirán en material bibliográfico y modelo de su obra.

El desciframiento estético de los signos del arte americano

*Como lo hice en Eurindia, de la que esta obra es un corolario,
parto de la arqueología para llegar a la estética, y, por ésta,
al sentimiento de la creación futura.*

Ricardo Rojas, SILABARIO DE LA DECORACIÓN AMERICANA

Ya en *La Restauración nacionalista* (1909), Rojas preconiza la necesidad de un arte propio y de una educación estética americana: planteada como un programa integral que tienda hacia la valoración y el aprovechamiento de las tradiciones indígenas como resorte de la emoción estética en el vigoramiento de la conciencia racial (Rojas, 1930, p. 14). Como vimos en el pasaje anterior, en la Conferencia de 1914 proyecta la fundación de una *Escuela de artes indígenas* para la Universidad de Tucumán y en *Eurindia* expone la trascendencia del problema euríndico de las *artes decorativas*. Inmediatamente después de la publicación de su doctrina estética, Rojas trabaja en su nuevo libro, el *Silabario de la decoración americana*¹⁰⁷ (1930) para el que tomará como referencia formal y metodológica los textos citados años antes en Tucumán: *La Gramática del Ornamento* de Owen Jones (1868) y, especialmente, *Historia, teoría y técnica ornamental y decorativa de Egipto* de Ricardo Agrasot (1909).

En el prólogo al *Silabario* recuerda su postulado en *Eurindia* con respecto a la estética americana: “fundada en nuestra experiencia histórica, concilia la emoción indígena con la técnica europea, muestra la unidad cíclica de todas las artes, y extiende nuestra nacionalidad artística a todo lo americano” (Rojas, 1930, p. 13). De esta manera el autor fundamenta la necesidad de este programa integral que permita recuperar tradiciones de nuestros pueblos originarios para *sentir* su influencia estética, con el fin de que los artistas se inspiren en ellas.

El libro se organiza en siete partes o capítulos, con siete subtítulos cada uno¹⁰⁸. En el primer capítulo analiza los *signos* –separados como unidades morfológicas– y temas: *geomorfos, fitomorfos, zoomorfos, antropomorfos, mitomorfos* y de *estilización simple y geometrizada*. El capítulo siguiente se titula la *técnica*, donde refiere especialmente al condicionamiento material

¹⁰⁷ *Silabario de la decoración americana* fue publicado en 1930 pero hemos podido observar que los manuscritos del mismo datan de 1925. La primera edición (que Juan Roldán hizo imprimir en España, en 1930) tuvo un desdichado final: hallándose los ejemplares en un depósito de Madrid ocurrió que una bomba, caída durante la Guerra Civil, provocó la inundación del sótano que los albergaba, salvándose tan sólo los que habían sido enviados, poco antes, a Buenos Aires. La segunda edición, hecha por Losada en 1953, reprodujo los numerosos dibujos ilustrativos de Fausto D'Alessio que figuraban en la primera y cuyos originales había guardado Rojas.

¹⁰⁸ La organización septenaria de la obra tiene explicaciones desde el esoterismo estudiado por el propio Rojas. Para profundizar en este sentido ver Miguel Ángel Muñoz (s/f). *Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas*.

sobre la creación de las imágenes: así refiere a las variedades iconográficas de las imágenes realizadas en arcilla, textiles, piedra, metal y otros. Luego, propone un acercamiento a la *composición*, a las combinaciones, normas y ritmos de los motivos. Rápidamente indaga en el *significado simbólico* de las figuras creadas por los artistas precolombinos. A través del estudio de los símbolos continentales y los caracteres regionales define algunos estilos: de Tiwanakuy, de Tiahuanaco, de la Costa Peruana, de Calchaquí, los de México y regiones vecinas. Más adelante se plantea la posibilidad de que esas “formas, emociones o ritmos del arte indígena” reaparezcan en el alma moderna. De esta manera, el autor reconoce las intenciones estéticas, a la vez que históricas y nacionales, al ahondar en el carácter secreto de los símbolos y al proponer, al mismo tiempo, incorporar ese arte al de su contemporaneidad. El séptimo capítulo versa sobre el Ideal estético de América: partiendo del folklore y la arqueología, tomando como medios la educación y la industria, con los fines de nacionalidad y belleza, se verá realizado el ideal en algunos ornamentos americanos (Rojas, 1930, p.16).

Hacia una lectura crítica del *Silabario*

Como dijéramos más arriba, el libro constituye un estudio de la producción artística precolombina. Comienza realizando un análisis de sus temas y de la procedencia natural de sus modelos. Los temas abordados en estas imágenes son tomados de la naturaleza y representados de diversas maneras. Es interesante atender al orden que Rojas propone de los mismos ya que nos permite acercarnos a la posición que el autor toma respecto del naturalismo y de la abstracción.

Este orden presenta, en una primera instancia, a los temas geomorfos o skeiomorfos -los que se trabajan con simples elementos geométricos: punto y líneas, rectas y curvas- (Rojas, 1930, p. 25), pasando por los fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos, para llegar finalmente a los mitomorfos, en los cuales el artista indígena combina diversas formas para lograr seres imaginarios. Asimismo, en el último subtítulo del capítulo establece una diferenciación entre estilización simple y estilización compleja.

Según Rojas, el proceso de producción estética en los *indios* iría de lo esquemático a lo concreto (realista) y, luego, a la abstracción. Podríamos pensar que este inicio esquemático¹⁰⁹ está más cercano a la abstracción por su geometrismo pero no implicaría los procesos mentales complejos de aquella:

El niño y el hombre primitivo empezaron su obra plástica por simples dibujos esquemáticos.(...) En el arte de tribus rudimentarias hallamos dibujos esquemáti-

¹⁰⁹ El esquematismo que se vincula a una etapa previa al naturalismo, que intenta copiar la naturaleza pero que por cuestiones técnicas de desarrollo no lo logra, en el caso de Rojas, es vinculado a algo distinto ya que según él “no puede confundirse con la copia del modelo lineal” (Rojas, 1930, p. 45). De esta manera, nos permite pensar en el uso de elementos del lenguaje para realizar trazos geométricos simples, sin el objetivo de la imitación.

cos que tampoco podrían confundirse con las figuras geometrizadas o estilizadas de más altas culturas, como los mayas y los incas (Rojas, 1930, p. 45).

Luego de la fase esquemática, aparece la copia realista, supeditada al material y a la técnica utilizada, para pasar a una última fase de abstracción simplificadora, la cual implica un proceso de observación, selección, interpretación, abstracción y estilización. Con esta idea, Rojas toma posición en la discusión sobre la abstracción o el naturalismo en los comienzos del arte: se diferencia de aquellas propuestas que plantean la existencia de una marcha natural de lo naturalista a lo abstracto –ciertas teorías antropológicas e histórico-artísticas de principios del siglo XX (Agrasot, 1909, p. 25)– y, por el contrario, entiende que en la producción visual prehispanica existe una primera fase esquemática (generalmente esta postura encuentra fundamento en el desarrollo del aparato psíquico –aquí, la equiparación del hombre primitivo con el niño– o en la determinación técnica), vinculando o justificando el esquematismo de esta primera fase a un primitivismo de la técnica. Es esta una discusión dentro del campo histórico artístico contemporáneo a Rojas: con las teorías visibilistas y la importancia que se le otorga a la volición artística, se intenta desechar la teoría *materialista* de Gottfried Semper según la cual, en el origen de la obra artística entran en consideración la técnica y la materia. En el caso de nuestro autor, la técnica indígena, lo que constituye la estructura material de sus artes plásticas, repercute “sobre los caracteres estéticos y las expresiones simbólicas” (Rojas, 1930, p. 51). De acuerdo a esto, las imágenes se modifican según la materia y el procedimiento. Rojas confirma, entonces, “las consecuencias de la técnica material sobre la visión estética” (Rojas, 1930, p. 52), rasgo materialista de su pensamiento que, sin embargo, conjuga con otras posturas más cercanas al subjetivismo estético –*Einfühlung* o proyección sentimental–:

Cierto es que la intención realista halla las limitaciones de la técnica, pero ésta sólo tiene un valor relativo para la definición espiritual de la raza en su estilo. Esto último se logra mediante la interpretación, cuando el modelo vivo pasa por el alma del artista, estilizándose, o por lo menos cargándose de la intención simbólica que le da vida nueva y propia (Rojas, 1930, p. 135).

Esta mixtura o eclecticismo en su pensamiento nos permite pensar no solo en la circulación e intercambios intelectuales de la época –en palabras de Bourdieu, “internacionalismo científico” o “importación-exportación intelectual” (Bourdieu, 2002, pp. 1-2), sino, también, en las posibles lecturas realizadas por Rojas. Si bien en el *Silabario* no encontramos mención a la teoría de la proyección sentimental, nos permitimos decir que nuestro autor no debió desconocerla. Sin duda, ciertas ideas o conceptos aparecen en su propuesta, aunque de manera parcial y, quizás, hasta inconscientemente. Es probable que esta teoría haya llegado a Rojas mediada por otros autores o intelectuales: en el caso de las teorías materialistas, puntualmente las ideas semperianas, sabemos que aparecen en *Historia, teoría y técnica ornamental y decorativa de Egipto* de Ricardo Agrasot (1909), libro que inspiró a Rojas, constituyéndose en el modelo del *Silabario*; en cuanto a la teoría cercana a la *Einfühlung*, podemos pensar no sólo en la asimilación de la

misma a través de las obras literarias del romanticismo sino también, por el conocimiento de teorías más cercanas en el tiempo, como las propuestas por Worringer, de la que seguro conoció a través de su relación intelectual con el arquitecto Angel Guido¹¹⁰.

Otro aspecto a considerar en la lectura del *Silabario* es la propuesta sobre el carácter simbólico de la iconografía indígena -la cual, según Rojas, nunca cumple una función meramente decorativa-: la presenta como un *alfabeto metafórico*, mediante el cual se representan seres del mundo y mitos de la raza. De esta manera, dicha iconografía se ofrece como un lenguaje figurado, al modo de los jeroglíficos egipcios, es decir, como un lenguaje susceptible de ser leído. Por lo tanto, la idea de que la decoración es un lenguaje (Rojas, 1930, p. 108), y que los signos (o unidades decorativas) son las letras de un abecedario cuya articulación está ajustada al ritmo de una frase expresiva (Rojas, 1930, p. 77) permite a Rojas realizar un estudio de los modos de ordenación de dichos signos. Así logra establecer ciertas normas lógicas de composición: las normas de repetición, de dirección, de adecuación, de proporción y de coordinación, logrando reconocer los ritmos libres o simétricos que resultan de cada composición. Pero para realmente poder leer este lenguaje no sólo se requiere aislar las unidades ornamentales y fijar su organización compositiva sino que es necesario contemplarlas con un espíritu esotérico:

El arte fue para ellos liturgia, y la religión símbolo mitológico. El hombre nuevo de América ha de llegar a esa plenitud mística para volver a ser hijo de ella. Ver en las imágenes del Universo el velo de la maya hindú que cubre la faz de los dioses, y ver en los dioses la fuente de la belleza corporal, he aquí nuestra clave estética y religiosa (Rojas, 1930, p. 113).

Este simbolismo es, ante todo, cosmogónico, pudiéndose distinguir claves astronómicas, representaciones antropomorfas y zoomorfas del sol, de la luna y de la tierra, con todos los misterios de la vida y la muerte en el torbellino de los elementos (Rojas, 1930, p. 117).

Además de los símbolos cosmogónicos se dan en la iconografía indígena los de la raza. En este punto cabe la aclaración que el propio Rojas propone de tal categoría:

(...) empleo la palabra raza, no con el significado que a esta voz le atribuye la antropología materialista, sino con el viejo significado romántico de personalidad colectiva, de agrupación histórica, de conciencia cultural (Rojas, 1930, p. 119).

Si bien distingue en estos símbolos dos caracteres iconológicos, de llanura y de montaña, (siendo los primeros menos desarrollados que los segundos, que demuestran una más alta cultura) reconoce en ellos un abolengo prehistórico de la raza indígena, y un mismo espíritu racial “cuyos intérpretes fueron grandes geometrizaros y hierogramatas, maestros de una simbología común a todo el continente” (Rojas, 1930, p.122). Pero a Rojas no sólo le interesa

¹¹⁰ Recordemos que Ángel Guido fue su discípulo euríndico y que fue introductor de las teorías formalistas de Wölfflin y de la proyección sentimental de Worringer para aplicarlas al estudio de la Historia de la Arquitectura americana. Cfr. Ángel Guido. (1944). *Redescubrimiento de América en el arte*.

distinguir ese espíritu racial americano, sino también emparentarlo con las otras grandes civilizaciones del viejo continente –Caldea, Egipto, Micenas, Etruria, Persia, India, China, Irlanda y hasta la misma España primitiva– y, entonces, recurre a la hipótesis geológica de un continente anterior, la Atlántida, que permitiría explicar el parentesco de ciertas imágenes americanas con otras de las nombradas justificando la idea de la universalidad de las mismas.

La vislumbre de aquella tierra fabulosa, es la lección más trascendental de cuantas hallamos en los primitivos ornamentos de América. No deja de ser impresionante que en el Viejo Mundo y en el Nuevo hayan aparecido con caracteres comunes la arquitectura, la metalurgia, la cerámica, la telería, la escritura y las artes decorativas, y que a las analogías de su técnica originaria debamos agregar las de sus símbolos (Rojas, 1930, p. 235).

Para establecer y explicar los estilos americanos también se apoya sobre ideas generales y universales: que la decoración proviene de modelos ideales o naturales, copiados fielmente o geometrizados; que el modelo se adapta a las figuras que lo sostienen o para organizarse dentro de la composición general; que el modelo natural proviene de un ambiente geográfico mientras que el modelo ideal de un ambiente espiritual y a esto agrega las costumbres de cada pueblo a la que se adaptan los objetos usuales y la creación de la ornamentación generada por asimilación de modelos exóticos o por inspiración de modelos elaborados por generaciones anteriores dentro del mismo territorio (Rojas, 1930, p. 135). La definición de estilo, es amplia:

(...) el estilo está constituido por una armonía de temas, símbolos, interpretaciones, ritmos y sentimientos, que se revelan en formas tangibles, y también en lo invisible que envuelve como una atmósfera espiritual la vida de las formas. El estilo es, por un lado, el carácter, y, por otro, la belleza (Rojas, 1930, p. 155).

Esta amplitud permite que en el análisis de los estilos regionales no presente un único criterio para caracterizarlos: así, en algunos casos, habla de la unidad cultural de ciertos temas (en el caso del estilo de la Costa Peruana, refiere también al uso del color); en otro caso, establece la forma del estilizamiento como prototipo o pauta estilística; en el caso del Calchaquí, realiza un análisis estilístico que contempla técnicas, composición, tipos de unidades temáticas, color, el uso simbólico del mismo y de las formas; en el caso de México, la materialidad y la tendencia al realismo. Y encuentra en el reconocimiento de un estilo continental una “tendencia a ser parte integrante de la vida social, por sus modos de estilización o de composición” (Rojas, 1930, p. 137).

No podemos pensar el *Silabario* sino como una prolongación más de la propuesta nacionalista de Rojas. Tal como lo expresara en la conferencia de la Universidad de Tucumán antes citada, le interesa traer nuestras tradiciones y cultura desde la historia a la conciencia del hombre moderno para que funcione como resorte de lo venidero. “Un artista creador, inspirándose en viejos símbolos, puede crear símbolos nuevos” (Rojas, 1930, p. 162). Símbolo-

los que operen efectivamente para lograr una conciliación racial, espiritual, que logre la unidad orgánica de la conciencia continental. Recurrir a los motivos de la arqueología precolombina (uno de los órganos de dicha unidad) implicaría una relación desde la emoción americana, que contribuiría a la formación de una nueva sensibilidad artística de consecuencias espirituales y políticas (Rojas, 1930, p. 169).

Yo creo posible crear, en torno de ellos (se refiere a la oligarquía blanca dirigente), una nueva moral cívica, un arte, una pedagogía, una política, que redunden en beneficio de la conciliación racial. A la unidad espiritual en la población de cada República americana podrá seguirse la unidad orgánica de su conciencia continental. La democracia, resorte de la época moderna; el castellano, legado de la época colonial y la iconografía arqueológica, tradición de la prehistoria indígena, serían así los tres órganos de esta unidad (Rojas, 1930, p. 167).

Podemos entender, entonces, al *Silabario* como el cierre o la culminación de su doctrina euríndica, a través del cual no solo profundiza y enfatiza las ideas de un nuevo arte argentino y de un renacer de la verdadera cultura y arte americano –en respuesta al cosmopolitismo reinante–, sino que, revaloriza y reivindica la figura de los nativos, tanto como parte de nuestro pasado como de nuestro presente: “negar al indio, esquivarlo, prescindir de él, es dejar trucas todas las soluciones, cualesquiera que sean los problemas planteados: la tierra, el trabajo, el gobierno, la educación o el arte” (Rojas, 1930, p. 164). De esta manera, Rojas entiende que para lograr la unidad espiritual del pueblo americano, es necesario no solo conocer la obra del hombre antiguo, sino incorporarla como parte de nuestra historia para, de esta manera, formar nuestro sentido de la vida y a partir de allí crear formas nuevas y verdaderas. El nombre de *Silabario* responde no solo a la idea de descifrar los ornamentos de América, descubriendo expresiones fonéticas e ideográficas en las artes decorativas precolombinas, sino, como dijimos anteriormente, de reivindicar al indígena.

Referencias

- Agrasot, R. (1909). *Historia, teoría y técnica ornamental y decorativa de Egipto*. Madrid: Leoncio Miguel.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Bovisio, M. A. (2015). *La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de El Silabario de la decoración americana, 19&20, X(1)*. Recuperado de <http://www.dezenovevinte.net/uah1/mab.htm>.
- Castillo, H. (1999). *Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Guido, A. (1944). *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires: El Ateneo
- Jones, O. (1868). *The Grammar of Ornament*. Londres: Bernard Quaritch.

- Muñoz, M. A. (s /f). *Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, UBA. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/26-Mu%C3%83%C2%B1oz.pdf>.
- Penhos, M. y Wechsler, D. (Coord) (1999). *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Rojas, R. (1980). *Eurindia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1930). *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Librería “LA FACULTAD” de Juan Roldán y Cnia.
- (1915). *La universidad de Tucumán. Tres conferencias*. Buenos Aires: Librería argentina de Enrique García.
- (2010). *La Restauración Nacionalista*. La Plata: UNIPE: Editorial Universitaria.
- Romero, J. L. (2007). *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Terán, O. (2012). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Wechsler, D. (1999). “Impacto y Matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920- 1945”. En José Emilio Burucúa (Dir.) (1999). *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política* (269- 312). Buenos Aires: Sudamericana.

Los autores

Coordinadores

Hitz, Rubén Ángel

Licenciado en Historia de las Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP). Prof. Titular de Historiografía de las Artes Visuales I, II y III; y de Semiótica de las Artes Visuales, todas asignaturas de la carrera de Historia del Arte, Orientación Artes Visuales. Ha dirigido proyectos de investigación en el marco de Proyectos de Incentivos Docentes de la UNLP con temas relacionados a las vanguardias latinoamericanas de las décadas de 1920 y 1930, ha sido Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la de la mencionada institución. Ha sido docente e investigador en la Fac. de Ciencias Sociales de Universidad Nacional de Buenos Aires UBA. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Dirige actualmente la revista *Armiliar de Historiografía del Arte* de la FBA de la UNLP.

Ruvituso, Federico Luis

Licenciado y Profesor en Historia del Arte con orientación en artes visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP). Actualmente cursa la Maestría en Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y la Maestría en Historia del Arte argentina y latinoamericana en curso en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IdAES-UNSAM). Adscripto graduado a la cátedra de Historiografía del arte II, FBA, UNLP (2017-2018). Es becario tipo B de posgrado y realiza tareas de investigación en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA - FBA- UNLP). Miembro del Consejo de redacción de *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte, FBA, UNLP. Ha publicado artículos en el ámbito nacional e internacional.

Pedroni, Juan Cruz

Licenciado y profesor en Historia del Arte por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP). Cursa la Maestría en Estética y Teoría del Arte y el doctorado en Artes (FBA-UNLP). Adscripto graduado a la cátedra de Historiografía del arte I, FBA, UNLP (2014-2016) e Historiografía del arte II (2017-2018). Es becario tipo A por la UNLP con una beca radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la

FBA, donde realiza actividades de investigación y documentación. Se desempeña en actividades de extensión en la misma unidad académica. Integra los consejos de redacción de *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte y *Boletín de Arte*, revista electrónica del IHAAA. Ha publicado artículos en el ámbito nacional e internacional. Es coautor de los libros *Zech. Obras 2007/2017* y *Colección Juan Batlle Planas. Patrimonio de la Universidad Nacional de La Plata*.

Autores

Cobas Cagnolati, María Silvia.

Licenciada y Profesora en Historia del Arte con orientación en artes visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP). Tesis de Maestría en Historia del Arte argentina y latinoamericana en curso en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IdAES-UNSAM). Adscripta graduada en Historiografía del arte III, FBA, UNLP (2014-2016). Miembro del Consejo de redacción de *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte, FBA, UNLP. Trabajo de archivo y guía en el Museo de la Catedral de La Plata (2015). Curaduría y textos curatoriales para exposiciones gestionadas por el Consulado de Italia en La Plata y por particulares en diversos espacios culturales de dicha ciudad (2015-2016). Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Miembro del grupo de investigación de la Cátedra de Historiografía del Arte, FBA, UNLP. Beca “Investiga Cultura 2017-2018” otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación.

Segovia, Natacha Valentina

Profesora en Historia de las Artes Visuales por la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata (FBA-UNLP). Cursando el Doctorado en Artes (FBA- UNLP). Profesora Adjunta en Historiografía de las Artes Visuales I, II y III, FBA- UNLP. Co-directora de *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte, FBA- UNLP. Trabajos publicados: “*Revista de avance*”. *A levar el ancla y redescubrir América*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN, 2015); *Modelos divergentes: entre la historia y lo estético. Relectura de la obra histórica de Eduardo Schiaffino* (*Armiliar* N°1, 2017); *Los espacios autogestivos de arte y sus discursos sobre el arte* (UNICEN, 2017). Integrante del Proyecto sobre la circulación del arte contemporáneo en espacios autogestivos de la ciudad de La Plata (2010-2016), FBA-UNLP. Co-autora de la Beca “Investiga Cultura 2017-2018” otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación.

Historiografías del arte : debates y perspectivas teóricas / Rubén A. Hitz ... [et al.] ; coordinación general de Rubén A. Hitz ; Federico Luis Ruvituso ; Juan Cruz Pedroni. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2019.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-1787-4

1. Historiografía. 2. Teoría del Arte. 3. Arte. I. Hitz, Rubén A., coord. II. Ruvituso, Federico Luis, coord. III. Pedroni, Juan Cruz , coord.
CDD 700.9

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2019
ISBN 978-950-34-1787-4
© 2019 - Edulp

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA