



Inventários, Narrativas, Fragmentos. (Im)pertinência da historiografia da arte

Inventarios, Narrativas, Fragmentos. (Im)pertinencia de la historiografía del arte

Mariana de Lemos Pinto dos Santos

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana:

Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio
Facultat de Belles Arts | Universitat de Barcelona

Inventarios, Narrativas, Fragmentos.

(In)pertinencia de la historiografía del arte.

Mariana de Lemos Pinto dos Santos

Volumen de traducción

(Resumen, Introduccion, Metodología y Fuentes, y Conclusiones)

2015

RESUMEN

Abordando algunos ejemplos importantes de la historiografía del arte portugués contemporáneo, esta tesis doctoral busca hacer una reflexión crítica sobre la cristalización de modelos de interpretación en la historia del arte más allá del caso portugués, con un enfoque particular en la historia del arte contemporáneo. Partiendo de autores y conceptos específicos, se contraponen hipótesis operativas para la historia del arte. Por un lado, a través del análisis crítico del paradigma de la copia introducido por la actualmente influyente historiografía del arte norteamericana (*criticism*), que se consolidó a partir de los años sesenta del siglo XX. Este análisis se inclina hacia el tratamiento de la importancia que Walter Benjamin tuvo en la consolidación de este paradigma. Por otro lado, también se contraponen el valor de uso del autor alemán para repensar la historia del arte y su objeto, centrándose en los textos sobre la infancia y las relaciones de la infancia con la historia y la memoria, en relación con sus conceptos operativos más usados y citados.

La reflexión que se presenta, y que se nutre también de otros autores además de Walter Benjamin, propone la construcción de una historia del arte que interpela el orden de los discursos instituidos y que se autoriza en la propia construcción ya sea de la interpretación que recurre a los instrumentos de su campo del saber (de su propia historia), o bien a la insubordinación hacia tales instrumentos. Una selección de pinturas de Eduardo Batarda sirve como caso de estudio de una práctica a través de la pintura que esquivo las clasificaciones historiográficas y se estructura en forma de palimpsesto, con una multiplicación infinita de sentidos, falsos sentidos y referencias, convirtiéndose en un ejemplo eficaz para repensar la historiografía del arte y su objetivo.

PALABRAS CLAVE: narrativa, inventario, fragmento, historiografía, paradigma, copia, impertinencia, infancia, tiempo histórico, colección, estética, memoria, experiencia, transmisión, destrucción, conocimiento, montaje, comentario.

INTRODUCCIÓN

La primera cosa que se hace en una obra es la última que se hace en una casa.

¿Qué es?

El tejado.

Adivinanza creada por Walter Benjamin.

En esta breve introducción se pretende explicar de forma resumida lo que se puede leer en las páginas siguientes y las razones que fundamentan la organización escogida. Esta tesis nació de la idea de estudiar la historiografía del arte realizada en Portugal. Durante el trabajo de investigación específico fueron efectuadas lecturas en paralelo que crearon la necesidad de pensar la historia del arte, no como disciplina, sino como campo de saber, de comprender cuáles son sus límites, si los tiene, y cuál su objetivo.

Fue por ello por lo que, aunque haya sido realizado bastante trabajo de investigación sobre la historia del arte contemporáneo efectuado en Portugal, con un enfoque en las historias del arte generales, acabó por tener más peso la reflexión sobre este campo del saber más allá de una circunscripción nacional. De ese modo, el debate sobre la historiografía del arte portugués se limitó a algunos casos paradigmáticos que sirven de puerta de entrada para reflexionar sobre otras formas de escribir Historia del arte.

La tesis resulta así de la interrelación entre cuatro temas, que se entrecruzan en mi propia investigación a lo largo de dos años y que fueron provocando cuestiones entre unos y otros: la historiografía del arte portugués contemporáneo y cuestiones de teoría y práctica de la historia, el peso de los autores de la revista *October* en la historiografía del arte del siglo XX más

reciente (y en mi propia formación posterior a la licenciatura), la fascinación por la forma de pensar el tiempo de Walter Benjamin y la progresiva conciencia del exceso de interpretación que genera y de los usos que de él se hacen, la percepción de cierta dificultad en observar de cerca los objetos de la historia del arte y el ansia de catalogarlos o encuadrarlos en un paradigma, y la voluntad de realizar el movimiento inverso, estimulada particularmente desde el primer contacto con las obras de Eduardo Batarda en su exposición antológica de 1998, y en las siguientes exposiciones individuales y colectivas.

De la interconexión entre estos objetos de estudio llegó la necesidad de reflexionar sobre la escritura de la historia del arte. Su ejercitación como tesis doctoral puede parecer inadecuada, pero es esa inadecuación la que se constituye como impulso interrogador sobre las condiciones de posibilidad de la historiografía del arte.

En la Parte 1, centrada en ejemplos de la historiografía del arte portugués, se aborda el modelo historiográfico de José-Augusto França (n.1921), sin duda, el más influyente historiador del arte del siglo XX en Portugal, que se asienta en la defensa de una sólida metodología y de un trabajo empírico por parte del historiador, y algunos ejemplos de propuesta más recientes que mantienen, a pesar de efectuar algunas críticas, aspectos del mismo modelo sin que con ello se preserve el contexto crítico del historiador anterior. El modelo historiográfico de José-Augusto França persiste como referencia máxima en la historiografía de los siglos XIX e XX sin que haya existido, en muchos casos de la historia del arte contemporáneo en Portugal, una capacidad general de pensarlo con distancia y verlo como complejo e importante objeto de estudio. Muchas veces el trabajo de França es, apenas abordado, con poca perspectiva crítica, como fuente de datos. En esa parte son también señalados ejemplos de la historiografía portuguesa que permiten abrir otro abordaje del objetivo de la historia del arte.

En la Parte 2, se hace una crítica a otro modelo historiográfico, que se consolidó desde los años sesenta en adelante en el contexto norteamericano en respuesta al predominio de la teoría del modernismo de Clement Greenberg, y se convirtió desde entonces en una de las más influyentes propuestas para abordar historiográficamente el arte contemporáneo. Abordando no sólo el arte que urgió cambiar el marco de análisis y continuar con estas propuestas, sino

todo el arte del siglo XX, que pasó a ser pensado recurriendo a instrumentos teóricos puestos al servicio de un auténtico combate a los vicios historicistas e biografistas en la escritura sobre el arte. En este contexto, los autores norteamericanos denominaron a su práctica como *criticism*, o teoría, y, con el paso de los años y de los trabajos publicados, esta práctica se correspondió con una historia del arte crítico, que convirtió la teoría y la conciencia de ella en pilares de la construcción del discurso historiográfico. En ese sentido, se trata de un modelo opuesto al analizado en la Parte 1, y ante el cual, bien como en relación al anterior paradigma modernista greenberguiano que combatió, y a los autores posestructuralistas franceses que fueron un elemento clave de ese combate, José-Augusto França, permaneció alejado.

Pero surgen algunos problemas cuando se analiza con detalle el uso dado por la escuela norteamericana a conceptos que fueron clave en la construcción de su discurso. Así, en algunos autores norteamericanos fue efectuada, en el trabajo que aquí presentamos, una lectura muy atenta y cercana, al pie de la letra, en función de la importancia que Walter Benjamin, tuvo, directa o indirectamente –junto con otras importantes teorías- en el pensamiento crítico que da origen a sus propuestas historiográficas. Los historiadores emergidos del contexto de la revista norteamericana *October* (MIT Press, 1976) adquirieron un gran peso en la escritura sobre el arte contemporáneo, en los Estados Unidos y fuera –son hoy de entre los más citados cuando se tratan temas como el minimalismo, *performance*, arte *site-specific*, pero también surrealismo, modernismo, cubismo y otros temas consagrados como parte del canon contemporáneo. Y gracias a ese peso, en muchas ocasiones, fue gracias a estos autores como en el campo de la historia del arte tuvo conocimiento del pensamiento de Walter Benjamin. Pretende mostrarse como, en ocasiones, puede ser inadecuado evocarlos, o leer autores como Walter Benjamin a través de ellos, para abordar la modernidad en general y, en particular, en países periféricos o semiperiféricos.

A pesar de la conciencia de la saturación de citas de algunos nombres del pensamiento contemporáneo, no sólo no han dejado de aparecer en las siguientes páginas, sino que uno de ellos, quizá el que tiene el nombre más gastado, también justamente por ello, tiene una presencia aplastante. Las citas excesivas, al contrario que clarificar el pensamiento de un autor, en ocasiones, lo

oscurece, y revisitarlo, se hace necesario, quizá en la perspectiva del que acepta que todo el ruido alrededor de su pensamiento, una vez suspendido, puede contribuir a un movimiento inverso, de comprensión y mayor proximidad. De hecho, para repensar la historia del arte y su objetivo, la obra de Walter Benjamin se presenta, en el trabajo que aquí se escribe, como una herramienta inestimable e inagotable, pero, para que pudiese ser eficaz, fue necesario, antes, en la Parte 2, analizar algunos de los usos de conceptos benjaminianos en los discursos de la historia y la crítica del arte. Ese análisis necesita un encuadramiento de esos discursos en su contexto de producción, y verificar que su recurso a Benjamin nació de la necesidad de responder a una situación específica en la historia y crítica del arte norteamericanas y proponerle una alternativa.

De este modo en la Parte 3, más especulativa, nos centramos en otras vías de conocimiento histórico que Benjamin hace posibles, con la lectura de otros textos del autor alemán, sobre la infancia y las relaciones de la infancia con la historia y la memoria, articulándolas con sus conceptos operativos más usados y citados. Constituye la reflexión que aquí se propone, y que se va ayudando de otros autores más allá de Walter Benjamin, la elaboración de una propuesta que encara la construcción del discurso historiográfico como una tentativa de domar la memoria, y de abrir la posibilidad de la escritura de una historia del arte que también contemple lo que la memoria tiene de indomable. O que prevea el conocimiento que escapa al dominio, así como las reglas y formatos que ella implica.

En este sentido tanto el campo de saber de la historia del arte como su objetivo se presentan, al final, con límites indeterminados, en la medida en que son infinitos los modos de hacer que se inscriben en la *participación de lo sensible* de la que habla Jacques Rancière:

«La “participación de lo sensible” designa el sistema de evidencias sensibles que permite ver, simultáneamente, la existencia de algo común [una nota de la traductora esclarece que “lo común” en Rancière no es lo dado, sino que debe ser construido, poniendo en común, los lugares y partes respectivas. Una participación de lo sensible, fija, simultáneamente, lo común compartido y las partes excluidas. Este compartir las partes y los lugares se genera en la

participación de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determinan el modo en que algo común se presta a ser compartido y la forma como unos y otros tomar parte en esa participación.»¹

Al final y en anexo, se presenta un estudio del caso de las pinturas de Eduardo Batarda, estudio que fue desarrollado y dio origen al trabajo publicado en el catálogo de la exposición *Outra Vez Não. Eduardo Batarda*, en el Museo de Serralves, Oporto (Noviembre del 2011/Marzo del 2012)². El análisis de las pinturas de Eduardo Batarda intentó ser la aplicación práctica de una idea de la historia del arte que parte del objeto y organiza el discurso en función del mismo, pero al mismo tiempo fue fundamental para la reflexión sobre historiografía del arte contemporáneo que se intentó hacer aquí. De esta manera, la elección de pinturas de Eduardo Batarda así como el estudio de su caso se realizó por motivos bien sencillos: fue tema de una larga investigación e interés continuado para mí desde hace varios años, y fue también, por su carácter irrisorio frente a convenciones establecidas o en vías de establecimiento para sustituir a las anteriores, la obra que más me hizo pensar las contradicciones e inadecuaciones de los discursos consagrados en la historia del arte contemporáneo.

El tema sobre el que me intereso aquí es basto e imposible de ofrecer desde todas las perspectivas desde las que ya fue tratado. Este trabajo quiere ser una pequeña contribución a un tema inabarcable e irresoluble, realizado con conciencia de la inmensidad de las discusiones alrededor de la historiografía y de la imposibilidad de dar razón de todas ellas. No encuentra, por lo demás, necesidad de abarcarlo por completo y de que hacerlo dependa la validez del análisis que se propone presentar en las siguientes páginas.

1 Jacques Rancière. 2010 (2000). *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (traducción de Vanessa Brito). Porto: Dafne Editora. p. 13.

2 Cf. Mariana Pinto dos Santos. 2011. “Catálogo. Organização, Coordenação e Texto” in *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (curadores João Fernandes e João Pinharanda). Assírio & Alvim /Museu de Serralves / Fundação EDP.

Metodología y fuentes

La metodología usada en este trabajo consistió en el análisis de casos particulares, analizados por sí mismos y/o articulados entre sí, en una cadena de relaciones que permitió desencadenar algunas dudas sobre la escritura de la historiografía. Cada caso seleccionado implicó métodos y fuentes variables, en consonancia con preguntas que se suscitaron. Las fuentes fueron tratadas específicamente en cada parte de la tesis, constituyéndose fundamentalmente por textos de los autores tratados o sobre ellos. Para el estudio del caso de Eduardo Batarda, las fuentes primordiales fueron las propias pinturas escogidas.

Las ideas del historiador del arte T.J Clark, sobre metodología en historia del arte son las que predominaron en la escritura de este trabajo, en el sentido de cuestionar en cada nuevo objeto historiográfico aquello que puede ser estudiado en él, sin metodología a priori³. Clark criticaba, en un texto de 1974, el enrarecimiento encontrado en la escritura de la historia del arte de posguerra, en la que los argumentos habían pasado a ser métodos y los estudios a una «estéril literatura profesional». Proponía por lo tanto regresar a la argumentación, sin que ello significase proponer una rama más de la historia del arte –«su» historia social del arte-, sino una concentración en la discusión que provocaba cada objeto historiográfico. En este sentido, afirmaba que la historia del arte tiene que preguntar «¿Qué puede ser estudiado en este objeto?», teniendo en cuenta que la respuesta incluirá establecer lazos entre forma artística, sistemas vigentes de representación, teorías del arte habituales, ideologías, clases sociales, estructuras y procesos históricos, y, al mismo tiempo, la idea de que el arte podrá manifestarse dentro de esa compleja red de lo real no como «reflejo», sino como singularidad, sin dejar de poder contener lo plural en ella.

3 Cf.. T.J. Clark. «The Conditions of Artistic Creation». *Times Literary Supplement*. 24.05.1974. Cf. también T.J. Clark. 1999(1973). «On the Social History of Art» in *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames and Husdon: El equilibrio es difícil en la historia social del arte por invitarnos a contextualizar más de lo habitual –nos lleva a un material más denso que el de la gran tradición. Eso puede separarnos del objeto, de la obra de arte propiamente dicha. Pero la obra de arte puede aparecer en lugares diferentes, curiosos, inesperados. Y una vez desplazada, puede no parecernos igual nunca más» (p.18).

Las lecturas de los textos de Silvina Rodrigues Lopes reafirmaron la convicción de la imposibilidad de una metodología predeterminada para la historia del arte, pues «el conocimiento, la creación artística, la política no obedecen a una teleología, como tal no son nunca enteramente previsibles»⁴.

De este modo, por ser gran parte de los objetos históricos aquí tratados producciones en el campo de la historiografía y la historia del arte, la formulación de preguntas fue variando en relación con cada uno de ellos, con el objetivo de intentar saber qué finalidad y qué valor de uso tuvieron cuando fueron producidos.

En la Parte 1, los ejemplos sugeridos provocaron las siguientes cuestiones: ¿Qué conceptos, palabras e ideas, formaron el discurso historiográfico de José-Augusto França? ¿Qué conceptos, entre ellos, palabras e ideas, persistieron en un discurso historiográfico posterior? ¿Qué usos les fueron atribuidos a esos usos y si coincidían con las intenciones de José-Augusto França en el momento en que los usó? ¿Cuál es el modelo del tiempo histórico implicado en este discurso y si se mantiene en los que le suceden? ¿Cuáles son las intenciones políticas con las que fue producido?

En la Parte 2 se plantearon las siguientes cuestiones: ¿De qué forma el texto de Walter Benjamin «La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica» fue determinante para la afirmación de un discurso de origen norteamericano para hacer oposición al vigente anteriormente sobre el modernismo? ¿De qué forma los conceptos de Walter Benjamin fueron interpretados, usados, excedidos, combinados, con esa finalidad? ¿Qué condicionantes trajo ese uso a la lectura de Walter Benjamin en el contexto de la historia del Arte contemporáneo? ¿Qué objetos fueron privilegiados en ese discurso?

En la Parte 3 las cuestiones fundamental fueron: ¿Es posible regresar a Walter Benjamin para pensar condiciones de posibilidad de la historia del arte? ¿Cuál es la noción de tiempo histórico implicada en la escritura de la historia del arte? ¿Deberá la historia del arte tener en cuenta los usos no lineales del tiempo de la producción artística? ¿De qué forma una concepción benjaminiana del tiempo histórico ayuda a extender el campo de la historia del arte más allá

4 Silvina Rodrigues Lopes. 2010. «Portugal sem destino». op. cit. p. 238.

de la elección de objetos dentro de un marco de convenciones preestablecidas, más allá de un discurso de producción de valor, o institucional, o museológico? ¿De qué forma es posible mantener la historia del arte en una relación activa, tensa y cambiante con los discursos historiográficos institucionales?

El estudio del caso presentado en la Parte 4 implicó la adopción simultánea de una metodología iconológica y su abandono, así como la atención al tejido de relaciones artísticas, literarias e históricas presentes en la ejecución de los cuadros de Eduardo Batarda. La complejidad del tejido presente en cada una de las obras escogidas obligó a un estudio minucioso de detalles e inscripciones y a la búsqueda de posibilidades de relaciones entre esos elementos, buscando mostrar cómo esas relaciones implicaron un comentario crítico a situaciones políticas, al status quo artístico, a la crítica e historia del arte, relacionándolo entre sí. Y además un comentario sobre la forma en que muchas veces representaron artimañas para la visión y para la crítica e historiografía del arte convencional. El principal objetivo fue buscar que la escritura sobre las pinturas partiese exclusivamente de ellas y a partir de ahí siguiera la argumentación susceptible de ser construida por las redes de información y desinformación en ellas encontradas.

CONSIDERACIONES FINALES –LA (IN)PERTIENCIA DE LA HISTORIA DEL ARTE.

En una carta a Florens Christian Rang, datada del 9 de Diciembre de 1923⁵, Walter Benjamin cuenta cómo su reflexión sobre la forma en que las obras de arte se relacionan con la vida histórica le llevó a la conclusión de que la historia del arte no existe⁶. Se trata de una carta muy anterior a sus más importantes trabajos que proponen una concepción de la historia anti historicista y es necesario rescatar aquí que es en la historia identificada con el historicismo donde no ve lugar para la obra de arte:

«Art is in essence ahistorical. The attempt to insert the work of art into historical life does not open new perspectives into its inner existence, as is the case with the life of nations, where the same procedure points to the role of the different generations and other essential factors. The current preoccupations of art history all amount to no more than the history of contents or forms, for which works of art seem to provide merely examples or models; a history of the works of art themselves is not considered. [...] works of art resemble philosophical systems, since the “history” of philosophy is either an uninteresting history of dogmas or perhaps of philosophers, or else the history of problems. As such, it constantly threatens to lose contact with extension in time and to pass over into a timeless, intensive process of interpretation. The specific historicity of works of art is like wise one that can be unlocked only in interpretations, not in “art history”. For the process of interpretation brings to light

5 Walter Benjamin. 1923. “Letter to Florens Christian Rang” in *Walter Benjamin. Selected Writings*, Vol. 1, op. cit. p. 387-390.

6 Idem. p. 388.

connections between works of art that are timeless, **yet not without a historical dimension.**»⁷

En esta carta, Walter Benjamin realza la ahistoricidad de las obras de arte, tal como la de las ideas, que compara con estrellas que redimen la noche, en contraste con el sol de la revelación⁸. Como quedó remarcado en la cita anterior, la metáfora no significa que no tengan dimensión histórica, sino que trabajan en la historia, «invisiblemente». El trabajo de aproximación a las obras de arte es de este modo, así lo propone Benjamin, un trabajo de interpretación crítica, que las «mortifica» y «coloniza de conocimiento»⁹. Generaliza: «it can be summed up in the insight that all responsible human knowledge must take the form of interpretation and this form alone and that ideas are the instruments of rigorous interpretation»¹⁰

Sin acompañar a Benjamin en algún determinismo y en algunas ideas esencialistas sobre el arte que son particularmente destacadas en ese inicio de los años 1920, tanto en esa carta como en el ensayo de 1921-2 sobre *Las afinidades Electivas* de Goethe –en el ensayo habla de «contenido de verdad» de la obra de arte, en la carta a Rang habla del trabajo de interpretación para poder establecer la «vida» de las obras de arte, lo que remite hacia la llama «viva» que está presente en el texto sobre la novela de Goethe que sería el objeto del crítico alquimista¹¹ -, debe destacarse lo que es posible pensar sobre la historia del arte si se considera el objeto creativo como un objeto que oscila entre lo ahistórico y lo histórico. Recusamos, sin embargo, cualquier connotación transcendental plausible de ser asociada a este estado oscilante. En este punto, y cruzándose con sus textos más tardíos, esta ausencia de historia de la que habla Benjamin parece poder ser pensada como momento de confluencia de tiempos. En la

7 Idem. p. 388-9. (el subrayado es mío)

8 Idem. p. 389.

9 Idem.

10 Idem.

11 Walter Benjamin. 1996 (1919-22). “Goethe's Ellective Affinities” in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. I. Op. cit., p. 299.

medida en el que hay una relación en el presente que se puede establecer con el objeto de la historia del arte que condensa el momento actual con los anteriores. Se podrá entonces preguntar a cada objeto historiográfico nuevo aquello que en él puede ser estudiado.

En la historia del arte un autor que ha trabajado la herencia benjaminiana relacionándola con conceptos de otros autores es el historiador y filósofo del arte Georges Didi-Huberman. Además de un continuado análisis de la historia del arte a lo largo de su obra¹², dedicó estudios a Fra Angelico, Georges Bataille, Étienne-Jules Marey, James Turrell y otros. Su abordaje de artistas, realizadores y autores aparece siempre conectado con una reflexión sobre las posibilidades de pensar el tiempo histórico como impuro, dialéctico, anacrónico, preñado de cronologías del psicoanálisis freudiano, así como de Walter Benjamin o de Aby Warburg, referencias continuas en su obra.

Aby Warburg protagonizó un singular tratamiento de la historia del arte occidental por una vía antropológica orientada por los conceptos de *Nachleben* (supervivencia) y *Pathosformel* (formulas de Pathos) que abrieron las posibilidades más versátiles para la historia del arte, más allá de la historia más formalista o de la historia subsidiaria del modelo evolutivo biológico¹³. Su biblioteca, la *Kultur-wissenschaftliche Bibliothek*, seducía y desesperaba a los investigadores, por estar organizada según una «ley de buena vecindad», en vez de estar organizada por temas o por orden alfabético. Pensada como fuente de conocimiento de una ciencia universal de la cultura, como indicaba su nombre y la palabra *mnemosyne* grabada a la entrada, era una biblioteca en

12 De la que se pueden destacar los títulos *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) (publicado en 2010 en portugués con el título *O que vemos, o que nos olha*), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000), *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2003), entre otros. Su obra se caracteriza por una escritura *performativa* a la que no es ajena la tradición filosófica francesa posestructuralista.

13 Este abordaje y estos conceptos, que surgen por primera vez en el estudio de 1893 del autor alemán consagrado a *O Nascimento de Vénus e A Primavera* de Sandro Boticelli (recientemente publicados en portugués en 2012, Lisboa: KKYM. Trad. Artur Mourão), han sido recuperados por la teoría e historiografía del arte y son reivindicados como precursores de varias prácticas artísticas y algunas corrientes de pensamiento contemporáneas. Cf. también Georges Didi-Huberman. 2003. *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit.

movimiento, que se reorganizaba a medida que las nuevas posibilidades de vecindad entre los volúmenes se encontraban, y donde por ello no había lugar para las fronteras disciplinares¹⁴. Su proyecto inacabado *Bilderatlas Mnemosyne*, consistía también en el encuentro de afinidades entre imágenes de tiempos y lugares diversos, imágenes cuya yuxtaposición en los famosos paneles de fondo negro demostraban la heterogeneidad del tiempo histórico.

De este modo, el valor de uso que Didi-Huberman da a Warburg, conjugado con Walter Benjamin pero sin dejar de cruzarse con otros autores, artistas y escritores¹⁵, le permite crear una constelación que alimenta una concepción, madurada en sus libros de las últimas dos décadas¹⁶, de historia del arte como montaje, y de la que resultó una aplicación práctica en la organización y catálogo de la exposición *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Reina Sofía, Madrid, 26.11.2010/28.03.2011; ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 7.05- 28.08.2011; Sammlung Falckenberg, Hamburgo, 24.09-27.11.2011). Y además, esa concepción, le llevó a considerar la imagen, y se trata para él de la imagen dialéctica benjaminiana¹⁷, como «el ojo de la historia»,

14 Por ella pasaron Fritz Saxl, Ernst Gombrich, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, entre otros. Cf. Georges Didi-Huberman. *Idem*.

15 Entre ellos Bertolt Brecht, Carl Einstein, Michel Foucault, Sigfried Kracauer, Hanna Arendt, Fra Angelico, Jackson Pollock, Marcel Duchamp, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini.

16 Y muy en particular en la obra de 2009, *Quand les images prennent position — L'oeil de l'histoire 1*. Paris: Les Édition de Minuit.

17 Esta imagen va siendo comentada y enriquecida con metáforas en otros libros como las luciérnagas de Pasolini en *Survivance des Lucioles* (2009, Paris: Éditions de Minuit): «Or, toute l'oeuvre littéraire, cinématographique et même politique de Pasolini semble bien traversée par de tels moments d'exception où les êtres humains deviennent lucioles — êtres luminescents, dansants, erratiques, insaisissables et résistants comme tels — sous notre regard émerveillé.» *Idem*, p. 19. Pero también el *souci* del que habla en la reciente conferencia presentada en Lisboa “Blancs Soucis de notre histoire”, (15.03.2012, conferencia presentada en el Culturgest, Ymago) o, antes de eso, el *pan* de la *Madonna delle Ombre* (1440-50) de Fra Angelico (2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit). Y como concepto operativo de montaje, se hacen equivalentes en este autor el silencio que intercala con testimonios (de la misma conferencia); el *intervalo* de Aby Warburg, momento de potencia de polarizaciones y de establecimiento de afinidades; o la información que depende de la imaginación sobre todo lo que sucede en la *sombra*, en la *oscuridad* de las cuatro fotografías de Auschwitz que conforman el libro *Imagens Apesar de Tudo* (2012 [2004]. Lisboa: KKYM, trad. Vanessa Brito y João Pedro Cachopo). La colección “Olho da história” que ya va por el cuarto volumen: *Quand les images prennent position — L'Oeil de l'histoire 1* (2009); *Remontages du*

como el centro de un ciclón o torbellino de tiempos, que es fuente de un conocimiento histórico que depende de la imaginación¹⁸ y de la *atención*¹⁹, es decir de la capacidad de salir de sí mismo –en el sentido de salir, por lo menos momentáneamente, de los esquemas habituales del pensamiento, de las órdenes del discurso que nos rigen. Aún así, la reiterada aplicación de los mismos moldes para pensar los objetos que trata, como la idea de Atlas del pensamiento, o Atlas de imágenes, como el concepto de imagen-relámpago, o intempestivo, así como su adopción por los artistas, críticos y otros historiadores, lleva a una saturación y a una canonización del método que la negaba. Es decir, puede llevar a un discurso que reafirma los mecanismos institucionales de producción del valor según una impronta de nuevas categorías estéticas: la del atlas, la de lo intempestivo. Así como a la búsqueda exclusiva de objetos por parte del historiador –o a su producción por parte del artista –con el fin de coincidir con esas categorías. En ese punto el riesgo es generar un paradigma en el sentido más habitual en ciencias humanas: aquél que implica la normalización y uniformización del modo de crear o de interpretar el mundo, en una relación de dominio contrario a la diversificación y diferenciación hacia el que señalaban inicialmente los estudios de Warburg o Benjamim, que abrían las puertas a lo indomable.

La historia del arte leída con objetos que, incluso cuando son elaborados dentro de convenciones rígidas y constricciones variadas, tienen una posibilidad de evitar esta constricción, de ruptura del orden. Y por ello la escritura de la historia del arte puede enfocar su atención en la singularidad de su objeto –como dice Benjamin en la carta citada, para que lidie con los objetos en sí-, sin que esto quiera decir, para entendernos, deja de identificar las *temps subi* — *L'Oeil de l'histoire* 2 (2010); *Atlas ou le gai savoir inquiet* — *L'Oeil de l'histoire* 3 (2011); *Peuples exposés, peuples figurants* — *L'Oeil de l'histoire* 4 (2012) (Paris: Les Édition de Minuit). El terco corresponde al ensayo que acompaña el catálogo *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26.11.2010/28.03.2011).

18 Cf. Georges Didi-Huberman. 2012 (2004). *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM (trad. Vanessa Brito y João Pedro Cachopo). «Para saber é preciso imaginar-se.». Idem. p. 15.

19 Georges Didi-Huberman. “Blancs Soucis de notre histoire”, conferencia presentada en el Culturgest, org. Ymago; Georges Didi-Huberman y Victor Stoichita. mesa redonda Ymago, moderación de Joana Cunha Leal. Culturgest, Lisboa, 15.03.2012.

ligazones contextuales e históricas que permiten hablar de paradigmas. Es decir, sin que eso signifique abdicar de la historia (no historicista) como auxiliar indispensable de la historia del arte. Se prevé, desde que lo banal y lo anónimo pasaron a ser considerados tema artístico (que es lo que Rancière ve que sucede en el régimen estético de las artes)²⁰, un campo mucho más vasto de lo que puede ser su objetivo.

Pero hablar aquí de paradigma es de nuevo reclamar el sentido con el que Agamben habla de ese concepto²¹: *para-deigma* lo que se muestra al lado, lo que puede ser ejemplar, aquello que puede ser «caso de estudio». Y que tal vez se puede relacionar con la noción de sentido común de Jacques Rancière²², es decir, no lo que es dado, sino lo que es construido, aquello que puede ser puesto en común en una construcción narrativa, en estructuras de inteligibilidad en las que se puede generar libremente afinidades entre elementos dispares. Es esa huída del orden, al pre-destino, lo que permite al hombre dejarse desencaminar por el poder de las palabras y de las imágenes (parafraseando a Rancière²³).

Fue esto lo que se intentó hacer con el análisis de las pinturas de Eduardo Batarda: éstas permiten poner en común una concepción de la pintura y una concepción de la historia del arte. Como toda la historia, la historia del arte también es una construcción, una ficción exigida por el pensamiento para crear estructuras de inteligibilidad²⁴ y que se hace en el campo del lenguaje, es ella misma la que crea las relaciones entre las cosas.

20 Jacques Rancière. 2010 (2000). *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (tradução de Vanessa Brito). Porto: Dafne Editora. p. 37.

21 Giorgio Agamben. 1993 [1990]. “Exemplo” in *A Comunidade que Vem* (trad. António Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença. p. 16.

22 Jacques Rancière. Op. Cit. p. 13.

23 Repetimos la cita que permite la paráfrasis: “Lo real debe ser ficionado para ser pensado. [...] El hombre es un animal político porque es un animal literario, que huye de su destino “natural” por dejarse desencaminar por el poder de las palabras”. Idem, p. 45-6.

24 Idem.

«But that fiction is not a *lie*»²⁵, dice Terry Eagleton ya en 1981. Si la narrativa histórica es siempre construcción, hoy sería quizá deseable observar en las narrativas pasadas la forma de cómo la tradición histórica occidental las fue construyendo para crear una imagen de sí misma. Es necesario también analizar qué implicó dejar fuera para que esa imagen fuese coherente y sirviese a la ficción deseada²⁶ Eso no significa que los elementos de las narrativas sean falsos, o que la narrativa en sí sea falsa, significa que fue ordenada según prejuicios y órdenes (el a priori histórico de Foucault) del contexto histórico en que fue escrita, prevaleciendo en ella líneas de continuidad y tendencias, que pueden ser identificadas.

La distancia crítica en la historia del arte permite estar atento a los mecanismos de esa construcción en narrativas pasadas, hacer notas que los elementos fueron reprimidos, edulcorados, que las discontinuidades y rupturas fueron disfrazadas para que prevaleciese una determinada imagen histórica. Y permite además, en las construcciones de estructuras de inteligibilidad establecidas en el presente, una atención a esas mismas omisiones, cuya previsión de ocultación puede estar en el horizonte siempre que no se contemple la fijación de las narrativas –recordemos que es lo que hace en el ámbito de la pintura, Eduardo Batarda: impide fijar alguna de las innumerables narrativas que las asociaciones entre referencias enuncian como verdades históricas definitivas.

No se trata, en definitiva, de hacer tabla rasa con los importantes instrumentos de conocimiento que la historia del arte desarrolló hasta hoy, sino de no hacer de ellos un formulario rígido de historiografía. El carácter destructivo de Benjamin puede ser leído, en el *Libro de los Pasajes*, no como aniquilador de todo, sino destructor de la «ilusión que procede de cualquier “orden dado”, ya sea del arte o de la vida: la ilusión de totalidad o de completitud orgánica que transfigura el orden y la hace parecer perenne»²⁷

25 Terry Eagleton. 2009 (1981). *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London, New York: Verso. p. 72.

26 Cf. Idem.

La historia del arte es un campo de saber maleable, y los fragmentos que la historiografía colecciona y vuelve afines en un montaje para producir una estructura de inteligibilidad son variables dependiendo del objeto. Del mismo modo esa estructura de inteligibilidad no es necesariamente válida si el objeto es otro. Silvina Rodrigues Lopes escribe sobre la (in)pertinencia del arte:

«Puede pensarse [...] en un arte (in)pertinente que se conecta o no con teorías, pero que nunca lo hace en una escala jerárquica, sino que las toma como materias que entran en el hacer artístico como creación de una composición viva, es decir, dotada de un potencial creador. El valor de este arte está en la *performance*, que no es una cuestión de eficacia, y por eso no puede ser medida como un acto *performativo* en sentido tradicional, sino como fruición que desencadena la evaluación-testimonio, aquello que justamente distingue lo que importa de lo que es lavado de cerebros y propaganda. No damos testimonio de aquello que nos piden testimoniar, sino de aquello que nos hace pensar, donde quiera que esto se encuentre, y no subordinamos a una intención, una historia, un deseo.»²⁸

Puede pensarse, en paralelo, en una historia del arte (in)pertinente, es decir, una que gana su pertinencia autorizándose, en respuesta al objeto que trata, alguna insubordinación, por autorizar en su escritura ya sea los instrumentos de su campo de saber (de su propia historia), ya sea el testimonio de una fruición, puesto que es ahí, según la autora, cuando se suspenden las estrategias predefinidas de interpretación.

27 Walter Benjamin. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press (trad. Howard Eiland y Kevin McLaughlin, ed. Rolf Tiedmann). Sección J57,3, p. 331. (traducción libre mía, del inglés).

28 Silvina Rodrigues Lopes. 2012. “Plural, híbrido, heterogéneo” in *Intervalo 5 — O Híbrido* (ed. Silvina Rodrigues Lopes, Luís Henriques, Mariana Pinto dos Santos). Lisboa: Vendaval.