Historias universales del arte

Para un archivo de la colección

Juan Cruz PEDRONI

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM / CONICET)

DOI: https://doi.org/eac.8477

Resumen: Proponemos una lectura sobre la génesis de las historias universales del arte como género editorial en la modernidad y una reflexión sobre la potencia del archivo para releer ese corpus en la actualidad. A la luz de distintos aportes teóricos, se caracteriza a la escritura de la historia universal como una forma de coleccionismo basada en la serialización de artefactos heterogéneos y en la conformación de esa serie como una totalidad abstracta. A partir de la distinción analítica entre colección y archivo, el trabajo propone la construcción de un archivo para interrogar otras temporalidades ocluidas en el imaginario que el libro de historia construye sobre sí mismo y para registrar, a la vez, la forma en la que esos tiempos borrados con la escritura de la historia se inscriben aún en el cuerpo de los libros. Con ese fin, indagamos en la historia genética de un opúsculo sobre historia de la pintura occidental, publicado en 1967 en Buenos Aires por la editorial Atlántida. En el marco de una reflexión más amplia sobre la transmisión de modelos editoriales sostenemos que en cada historia del arte universal insisten los restos de un segundo género: el libro de viajes.

Palabras clave: Archivo - colección - corpus - historiografía del arte - culturas del libro

---

La historia universal del arte, tal como se practicó entre mediados del siglo XIX y fines del siglo XX, se nos presenta hoy con la evidencia de una práctica imposible y la atracción de una cantera mitológica. Como sucede con frecuencia, son las prácticas artísticas las que aportan las imágenes más potentes para pensar lo que cambia en la percepción de un objeto; en este caso, aquello que se transforma son las creencias con respecto a las maneras de hacer de una disciplina y un género editorial.

Una zona del arte contemporáneo imagina el programa para una Historia Universal del Arte como un proyecto de escritura fallido y expone los libros que se han escrito en su nombre como lugares deshabitados, carentes de la eficacia de representación a la que habían podido aspirar cuando fueron firmados. En el 2012, la exposición *De Manet a nuestros días* del artista argentino Santiago Villanueva revisita la muestra homónima realizada en 1949 en el Museo Nacional de Bellas Artes con la colaboración

del gobierno francés. El catálogo de la exposición está desguazado: una serie de láminas que recuerdan las de ese objeto impreso se reparten en la pared a lo largo de una hilera de cuadros separados; las obras que reproducen las láminas no son las que se exhibieron en la década del 40, pero no es inverosímil imaginar que hayan sido esas. Frente al catálogo ficticio, un libro con imágenes de gran formato abierto en una vitrina no intenta mostrar más que el gesto de capricho en la selección de *grandes maestros* realizada por el artista. Como afirma Villanueva en el texto de sala, hubo una época en la que ver una imagen junto al nombre de Goya podía acreditar la experiencia de haber visto al artista[1]. Lo que importaba entonces no era la imagen sino aquello que la hacía legible y le permitía ser grabada en un museo imaginario. La muestra evoca esa historia del arte que se podía representar a sí misma en cualquier parte al proyectar un elenco de nombres y escuelas sobre un teatro de imágenes deslocalizadas.

En otros proyectos artísticos, los libros de historia del arte son tomados como *mesas de operaciones* para intervenciones que los mutilan –catálogos y obras panorámicas reducidas a papel picado en las obras de Cristian Segura[2]–; que los registran de principio a fin –la lectura sistemática de la colección de monografías *Globus* llevada a cabo por Martín Legón[3]– o que ponen en escena su dispositivo serial, como en la grilla confeccionada por Guillermo Faivovich con los fascículos de la serie "Pintores argentinos del siglo XX"[4]. Lo que estos proyectos eligen señalar de la historia del arte como institución discursiva es la caída de sus verosímiles y una atenuación de las funciones simbólicas que antes podían desempeñar con un éxito silencioso. En estas intervenciones artísticas, la pérdida de confianza en las ficciones históricas es proporcional a la fascinación *camp* que comienzan a despertar. Al tematizar la materialidad de una práctica discursiva, las intervenciones localizan a la historias del arte en el *archivo,* en

[1] Golubicki, Bárbara (2012), "La idea de la pintura como un libro" (texto de sala), Argentina: https://Web.archive.org/Web/20180427002040/http://villanuevasantiago.songword.com.ar:80/index.php?/projectos/de-manet-a-nuestros-dias-/ (Consultado el 24/02/2023).

[2] Desde el año 2004, el artista argentino Cristian Segura lleva adelante una serie de intervenciones en libros sobre arte. En algunos casos, el libro es perforado por uno de sus cortes y reducido parcialmente a papel triturado. En otros, el artista delimita y extrae un prisma rectangular del cuerpo del libro. De una manera impensada para el programa del artista, esta segunda operación recuerda a la mutilación de láminas en los libros sobre artes visuales, una práctica ampliamente documentada en las bibliotecas públicas argentinas.

[3] Martín Legón trabajó en dos oportunidades sobre el espacio editorial de la colección Globus, en sus palabras, "una síntesis de la pintura moderna desde la perspectiva europea" (Legón, Martín, *Apuntes a la Colección Globus*, Big sur, Argentina, 2016) cristalizada en 48 tomos. En *Soundtrack para los 48 tomos de la colección Globus* (2011) el artista grabó un cassette para acompañar cada uno de los volúmenes de esta colección, editada en Madrid entre 1993 y 1995, trazando así un paralelismo histórico entre el cassette y el libro monográfico como formas de almacenamiento de la información. En el 2016, Legón retoma el proyecto con la publicación de *Apuntes a la Colección Globus,* un libro que reproduce en sus páginas impares la portada de cada uno de los tomos y, en las opuestas, un comentario sobre sus impresiones como lector de cada volumen. La operación de lectura que lleva adelante se traduce en una escritura *menor* a través de recensiones que llaman la atención sobre aspectos marginales de los volúmenes. Al hacerlo, el artista escenifica la experiencia lectora como una apropiación singular y contingente de una herencia que se propone como universal.

[4] La obra de Faivovich consiste en una grilla con las reproducciones fotográficas de veinticuatro cubiertas seleccionadas entre los fascículos que componen la colección. La distribución modular refuerza algunos aspectos conceptuales de la diagramación. En cada cubierta, las reproducciones de obras de arte quedan empequeñecidas por el blanco perimetral; al estar reproducidas dentro de una reproducción, la puesta en abismo pone en evidencia los dispositivos de aislamiento y sobre-encuadre como técnicas disciplinares. Los apellidos de artistas colocados como títulos y los números de serie organizan el espacio gráfico y remiten a través de su repetición a regularidades en la práctica de la historiografía.

el sentido foucaultiano de aquello que ya no nos es dable decir[5]. La demarcación de la disciplina, el tendido de continuidades grandilocuentes y la colocación de las historias del arte como *monumentos bibliográficos* de una nación son operaciones que la práctica artística toma como materiales estéticos desde el momento en el que pierden eficacia y pueden inscribirse en un repertorio de gestos imposibles.

En términos diferentes y complementarios, la crítica cultural viene advirtiendo esta declinación desde hace varias décadas. El capítulo sobre "el mito del arte" en el libro de Régis Debray acerca de la historia de la mirada en Occidente apunta al discurso de la historia del arte, sobre la que se trata de determinar "si es o no es una ráfaga de viento que gira en torno a una quimera"[6]. El autor manifiesta su perplejidad ante las clasificaciones que se subtienden a la disciplina: "¿En nombre de qué se pueden poner entidades tan heterogéneas como las Venus esteatopigias de la Prehistoria, Atenea Parthenos, la Virgen del donante, La dama de Auxerre y las señoritas de Aviñón bajo un factor común?"[7]. En el mismo capítulo, Debray dirá que el núcleo del problema consiste en determinar si el arte es *uno*. Al anticipar una respuesta negativa para el interrogante, el autor expresa su pesimismo sobre las posibilidades de una historia del arte.

Se trata de una cuestión convergente con la tesis formulada por Joseph Alsop en *The Rare Art Traditions*[8]. El texto de Alsop recorre distintos marcos espacio-temporales y detecta que solamente en cinco tradiciones artísticas tuvo lugar el fenómeno excepcional de conceder a los artefactos artísticos el carácter de objetos autónomos con respecto a la vida social. La emergencia de la autonomía coincide con aquellas tradiciones en las que se puede verificar la práctica del coleccionismo artístico. Alsop arriba a la conclusión de que la escritura del arte como *autónomo* es un fenómeno estrechamente relacionado con la existencia de las colecciones. La colección reúne un conjunto de objetos por la voluntad de representar el Arte como un espacio unitario y de circunscribir su diferencia específica. Es también un *dispositivo de lectura* que permite acreditar esa reunión de heterogéneos como representación válida del pasado[9].

Si la colección de la Historia del Arte se vuelve para nosotros una acumulación ilegible, desmultiplicar el fenómeno y volver al estudio histórico de *las artes* puede ser una estrategia de intervención para repensar la actualidad de la disciplina. Rancière acude a la expresión en plural para oponerla al estudio de un Arte que desde fines

[5] Para Michel Foucault, el archivo como sistema de enunciabilidad despliega sus posibilidades de descripción con las prácticas discursivas que ya no son las nuestras, "su umbral de existencia se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir" (Foucault, Michel, La arqueología del saber, Siglo XXI, México, 2008, p. 172). La imagen de pensamiento que grafica Foucault al proponer una reconfiguración de la biblioteca como archivo es otra metáfora plausible para abordar estas prácticas en las que los artistas *reprograman* (Bourriaud, 2008) la historia del arte entendida como un orden de los libros.

[6] Débray, Régis, Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Paidós, Argentina, 1994, p. 160.

[7] *Ibidem*, p. 159.

[8] Alsop, Joseph, *The rare art traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever they have appeared*, Hapercollins, Estados Unidos, 1982.

[9] Yvette Sánchez llama la atención sobre la etimología del término latino *legere*, que reúne las acepciones de 'leer' y 'coleccionar'. A través de un texto de Martin Heidegger, lo hace también sobre el vocablo alemán *zusammenlesen*. Este último término significa 'recolectar' pero también puede entenderse como 'leer conjuntamente'. (Sánchez, Yvette, *Coleccionismo y literatura*, Cátedra, España, 1999, p. 13).

del siglo XVIII será enunciado en singular[10]. Hasta entonces, las prácticas de catalogación de los anticuarios consistían en descripciones materiales e iconográficas de monumentos y objetos útiles. A través de medallas, gemas y camafeos, los catálogos registraban la evolución anónima de las técnicas con prescindencia de nombres propios. Entendidas de ese modo, las historias de las artes inscribían a los objetos en un orden del discurso anterior al que se abre con el Arte como concepto moderno. Si los anticuarios recolectaban, mantenían, no obstante, esa colección separada de un sujeto histórico colectivo, reunían sin convocar una Historia que les diera de una vez y para siempre su sentido. Puestos juntos, los objetos no eran, sin embargo, subsumidos a la esfera del Arte como medio sensible de su coexistencia. Fue necesaria la colusión de esas prácticas de escritura con la historia filosófica del ideal artístico, en la que se incardinaban las *vidas* de los artistas, para que la Historia del Arte tuviera el espacio de su despliegue. Esa transformación dio lugar al ámbito conceptual del Arte como lo conoce la modernidad que desde entonces encuentra su sede en la historicidad de una Historia del Arte[11]. Los catálogos que se negaban a "constituir su colección como una totalidad autónoma"[12] la presuponen a partir de ese momento como necesidad histórica: aparecen, de ese modo, los *catalogues raisonnés*.

En un cierto punto, la pregunta que está en el horizonte de estas indagaciones es la que se hace por el significado de que el arte tenga una historia. Los intentos de respuesta encontraron en la colección el espacio conceptual de la historia del arte. En un caso, al demostrar que el arte se constituye como tal al ser separado de otra historicidad en la práctica de la colección. En el otro, al explicar la génesis del género como la introducción de un elemento trascendente –el aura hagiográfica de las *vidas*- en la escritura de los catálogos. La apuesta de este texto es pensar el espacio de la Historia del Arte desde los lugares de *un* arte, el de aquellos objetos impresos en los que la disciplina se nombra. *Una* historia del arte posible puede abrirse con los archivos de aquellos artefactos de la cultura gráfica que se escriben en su nombre. Si, como señaló Roland Recht, "el nacimiento de la historia del arte reposa sobre la constitución arbitraria de un corpus a partir del cual la historia puede ser escrita"[13], si sus genealogías descansan en un "repertorio cosificado"[14], una historia de las historias del arte podría preguntarse por la formación del corpus que esos libros ponen en escena.

La escritura de la historia supone una *lectura del tiempo*[15]. Ese tiempo nunca está *dado* sino que debemos preguntarnos cada vez por el modelo temporal que permite hacer

[10] Rancière, Jacques (2011), "La belleza dividida. Dresde, 1764", en Rancière, Jacques, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Manantial, Argentina, p. 31.

[11] Al respecto, escribe Rancière: "Había que romper la separación entre la singularidad de la 'vida del artista' y el anonimato del desarrollo de las artes […]. Este trabajo lo lleva a cabo un concepto, el de Historia. La Historia no toma por objeto la realidad constituida del Arte. Es constitutiva de esa misma realidad" (*Ibidem*, p. 31).

[12] *Ibidem*, p. 30.

[13] Recht citado en Pageard, Camille (2011), *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art*, Université Rennes 2 / Université européenne de Bretagne. doi: tel-00585116 (consultado el 11/02/2023).

[14] Van Alphen, Ernst (2006), "¿Qué historia; la historia de quien; historia con qué propósito? Nociones de historia en historia del arte y en estudios de cultura visual", *Estudios visuales*, *3*, p. 82.

[15] Chartier, Roger (2007), "Los tiempos de la historia", en *La historia o la lectura del tiempo*, Gedisa, España.

una historia del objeto que nos damos. ¿Cuál es el tiempo que reclama una historia de las historias del arte? Posiblemente no se trate del tiempo de la materia historiada (*res gestae*) pero tampoco será el tiempo del discurso histórico (*historia rerum gestarum*), según la distinción clásica que separa a la historia de la historiografía. Si pensamos la historia del arte como colección, la temporalidad que podría volverla visible sería la de la gestación de un corpus. Este programa indagaría en los estados de archivación de los materiales que aparecen en un libro pero se preguntaría también por la historia archivística de lo que rechaza: el *golpe de corte* en el encuadre de la colección.

Las nociones de colección y de corpus cooperan para hacer posible la historia del arte como escritura de lo Uno. Las definiciones clásicas de colección, como la brindada por Durost en 1934[16] la distinguen de una acumulación por su valor de representatividad. Para que una colección cruce el umbral que la separa de una mera acumulación debe *representar* algo con los objetos que la componen. Este presupuesto recorre aún las valoraciones críticas sobre colecciones particulares[17]. La colección también se caracteriza por el hecho de que trabaja con objetos de diferentes procedencias; el coleccionista cifra en esa heterogeneidad el placer de su recolección[18].

El corpus considera a los materiales que incluye de la misma manera que una colección. En una investigación, el valor de un corpus radica en la capacidad de las imágenes escogidas para representar una problemática, con independencia del lugar del que provienen. La heterogeneidad de procedencias es incluso un argumento que puede reforzar la representatividad de los casos elegidos. Las conexiones entre las partes que integran el corpus están aseguradas desde el principio por una voluntad de representar lo que ya está anticipado en la legalidad de una categoría de análisis. De esta manera, el funcionamiento del corpus como dispositivo contribuye a mantener inalterados los puntos de partida en el curso de su contrastación con los materiales. En oposición, el archivo, entendido como un dispositivo empírico de lectura, deja que la voluntad del investigador se suspenda después de determinar las leyes de consignación. Al corpus y la colección, opone el gesto de obediencia a un principio que, una vez establecido, es relativamente autónomo de la voluntad del historiador. Si la distinción entre colección y archivo ha sido relativizada, para algunos casos puede ser operativo mantener estos términos en tensión. Oponer a las colecciones históricas la formación de nuevos archivos se presenta entonces como una *táctica*[19] para dimensionar las historias del arte como territorios imprevisibles.

[16] Pearce, Susan, *Interpreting objects and collections*, Routledge, Gran Bretaña y Estados Unidos, 2003, p. 157-159.

[17] La valoración de una colección privada en función de su capacidad para representar adecuadamente un período o una escuela nacional constituye un tópico insistente en la literatura sobre arte. En la crítica argentina, se remonta a la primera mitad del siglo XX.

[18] *Cf.* Benjamin, Walter (2002), "Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar", *Cuadernos de la Biblioteca Córdoba*, vol. 2, n° 2, p. 9-16. Hacia el final del texto encontramos una evocación de las distintas localidades en las que fue adquiriendo los libros de su acervo.

[19] Tomo el término *táctica* en la acepción que le da Michel de Certeau en *L'invention du quotidien* (1990). A diferencia de la estrategia, la táctica es la acción de aquel que carece de lugar propio y que, en consecuencia, se ve obligado a operar en un territorio que no le pertenece. De Certeau ejemplifica esta distinción con la figura del lector, un *inquilino* del texto, que debe hacer su camino entre las palabras escritas por otra persona.

1 La escritura de la historia como modo de coleccionismo

Proponemos pensar el corpus de la historia del arte como una interrogación sobre la escritura de los objetos. Asumir la historiografía, vale decir, la escritura de la historia, como una transacción con objetos materiales es una perspectiva abierta por Michel de Certeau[20]. Si De Certeau no pensaba en la historia del arte sino en la historia *tout court*, las inflexiones que toma su propuesta cuando es proyectada a esta disciplina ameritan una especial consideración.

De las historias universales del arte puede afirmarse lo mismo que Susan Stewart señala sobre las colecciones: establecen un mundo de objetos representativo al mismo tiempo que borran el contexto de origen de esos objetos[21]. En la línea abierta por Jean Baudrillard en *Le système des objets*[22], Stewart entiende a la colección como la destrucción de un contexto, en la cual lo único que cuenta es la pulsión serial que cierra al sistema de los objetos sobre sí mismo[23]. En la colección, los objetos son separados de la práctica efectiva de la que surgieron y referidos al circuito cerrado de sentido en el que se integran. Como en el corpus, se trata de aislar. Podemos pensar el mecanismo del *aislamiento*[24] junto con el *gesto de separación* que establece la colección, aquel que bloquea las conexiones con lo que cae por fuera suyo y que eleva la serie al rango de una realidad autónoma.

En *La escritura de la historia*, Michel De Certeau recurre al mismo concepto de colección como *sistema marginal* en Baudrillard para pensar la operación historiográfica. De Certeau plantea que el establecimiento de las fuentes en un estudio histórico conlleva la constitución de una *serie abstracta*, a través de la elección de materiales en el archivo y de su reinscripción en un conjunto diverso. En el apartado "El establecimiento de las fuentes o la redistribución del espacio"[25] encontramos una oposición entre la colección y al archivo. En la argumentación de De Certeau, el archivo ocupa el lugar de una *naturaleza* -el producto de hábitos de clasificación y conservación naturalizados por una institución- que la escritura historiadora no puede más que destruir para definir un problema: la descontextualización tendría entonces un valor de producción. En este esquema conceptual, el archivo ocuparía el lugar de un contexto de los objetos -en tanto que objetos de una práctica archivística- con el que se rompe en la génesis de la colección, es decir, del corpus documental que produce el historiador. Para el historiador, coleccionar significa aislar los documentos, desafectarlos de su contexto de procedencia y *organizarlos*: ingresarlos a un *corpus* orgánico.

[20] De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.

[21] Stewart, Susan, *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*, Beatriz Viterbo/UNR, Argentina, 2013, p. 223.

[22] Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Francia, 1968.

[23] Las dos grandes líneas de pensamiento sobre la colección en el siglo XX, aquellas abiertas por Jean Baudrillard y Walter Benjamin coinciden, a pesar de sus muchas diferencias, en la noción de un contexto destruido.

[24] Sigmund Freud caracterizó el aislamiento [*Isolierung*] como el apartamiento de un pensamiento o un comportamiento de modo tal que la conexión con el resto de los pensamientos o de la existencia del sujeto se quiebren (Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bernard (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Francia, p. 215). George Didi-Huberman recupera esta noción para pensar las resistencias de la historia del arte en la conformación de sus *corpora* (Didi-Huberman, Georges, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Losada, Argentina, 2005, p. 32).

[25] De Certeau, *op. cit.*, p. 89.

La historia universal del arte se presenta como una colección que desafía al historiador a un trabajo que la desorganice, que devuelva al archivo la pieza de colección. Pero ese movimiento no deja de ser paradójico: el archivo de una historia del arte no está localizado, como un archivo institucional, en un domicilio. Para el investigador de las historias del arte, el archivo como dispositivo de lectura hará una descontextualización de los archivos que ya existen; coleccionará, sin embargo, en contra de la colección.

Las operaciones de la historia del arte como institución discursiva y género editorial la diferencian de la historia a secas. En primer lugar, es canónica por definición, en el mismo sentido en que puede ser hecha esta afirmación sobre una historia de la literatura[26]. En segundo lugar, una historia del arte universal está hecha con imágenes desterritorializadas. Si por un lado extiende los sistemas de clasificación ya fijados por los museos, avanza más allá de estos y completa su dispositivo de abstracción: drena a las imágenes de materialidad y de escala, termina de desconectarlas de un territorio.

La teoría de André Malraux sobre los *museos imaginarios*, popular a mediados del siglo pasado, pone de relieve algunos perfiles de esta problemática. La noción de *museo imaginario* designa un ámbito de aplanamiento producido por los libros a través de la reproducción fotográfica de las obras de arte. El libro de historia del arte es un artefacto con una topografía singular en el que imágenes de procedencia, fecha y escala heterogéneas son puestas en relación de contigüidad. Según Malraux, la reproducción fotográfica de obras de arte y su puesta en página en el libro da lugar a "artes ficticias" [*arts fictifs*][27]; las características formales de los objetos en su estado primitivo son transformadas a través de encuadres fragmentarios y de acercamientos que producen soportes ficcionales. Contiguas en el espacio gráfico del mismo libro y, en ocasiones, de la misma página, un conjunto de imágenes que han perdido las marcas de su génesis técnica se vuelven intercambiables entre sí. El libro de historia del arte antepone a la singularidad de las imágenes un sistema de clasificación que proyecta, a su tiempo, aquel que rige los museos. Si este asegura el estatuto de la imagen como obra de arte, aquel establece afinidades entre reproducciones fotográficas que presentan a los estilos históricos como realidades autónomas[28]. La perspectiva de Malraux no debe entenderse estricta ni únicamente como una crítica condenatoria ya que, desde su punto de vista, las transformaciones que introducen las operaciones del museo y el libro de historia del arte también habilitan efectos de conocimiento en direcciones imprevisibles[29]. Lo que nos interesa remarcar de esta perspectiva es la atención que concede el autor a las técnicas de visualización de la historia del arte como el libro ilustrado o la reproducción fotográfica. Estos dispositivos tienen efectos paradójicos: en la misma medida en la que inscriben, llevan a cabo un borramiento, al mismo

[26] Sarlo, Beatriz (1991), "Literatura e historia", *Boletín de Historia Social Europea* vol. 3, p. 25-34.

[27] Malraux, André, *Les voix du silence*, La Galerie de la Pléiade, Francia, 1951, p. 22.

[28] En "The archive without museums", Hal Foster hace una nueva lectura sobre esta tesis de André Malraux, a la que inscribe dentro de un "conjunto de reflexiones sobre la transformación archivística causada por la reproductibilidad técnica" (Foster, Hal (1996), "The archive without museums", *October*, 77, p. 97-119: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi_3pWE65D9AhV0iJUCHcjjD2EQFnoECBYQAQ& (consultado el 11/02/2023)).

[29] *Cf.* Pageard, *op. cit.*

tiempo que contextualizan los objetos rompen su contexto de procedencia; diseminan el sentido en el mismo movimiento en el que pretenden fijarlo[30].

Tanto para Malraux como para De Certeau, la historiografía consiste en un trabajo de dislocación y en el establecimiento de un nuevo espacio de inscripción. En convergencia con estas ideas, una interpretación de la teoría de Jacques Rancière habilita a pensar la reinscripción del archivo que tiene lugar en la historiografía del arte como una colocación de las imágenes en el régimen sensible de la Historia del Arte. En el capítulo inicial de *Aisthesis* en el que estudia una escena original de la disciplina, el autor señala que a partir del siglo XVIII los dominios de la historia y el arte se copertenecen y se proporcionan, recíprocamente, sus marcos de legibilidad. La condición de posibilidad de esa mutua pertenencia es que la experiencia estética no se dirija al ámbito de la *poiesis*, el de la fabricación del objeto, sino al de la *aisthesis*, el de su percepción. El objeto debe ser cortado; el imperativo para que pueda escribirse en una historia del arte es que sea arrancado de otra historicidad. En el mismo movimiento en que una historia del arte se abre como marco de legibilidad para las imágenes, una cierta historia material se empieza a borrar.

2 El archivo de una historia. *De la Prehistoria al "Op-Art"*

Algunos estudios han focalizado la producción impresa de la historia del arte como una industria cultural, con especial atención sobre productos editoriales como las biografías seriadas de artistas en el siglo XIX[31]. En la misma línea, Regis Débray ha explicado la unidad imposible que se convoca con "el arte" como resultado de determinadas artes o astucias editoriales: "Mentiras lucrativas: 'Historia general de la pintura' o 'Enciclopedia del arte universal' "[32]. Esta pista puede ser sugerente sobre la sincronía entre la explosión comercial-editorial de las enciclopedias y manuales en Francia[33] y la constitución de la disciplina, y aquella otra que se produce entre su asentamiento universitario y el surgimiento de múltiples sub-géneros editoriales: *gramáticas* de los estilos, resúmenes gráficos, esquemas ilustrados, *atlas* de la pintura. Es posible que sea al inscribirse por fuera o en los bordes de la trama impresa de la cultura académica, conformada por revistas, separatas y monografías, que la historia del arte aparezca más fuertemente como ese *destino de los objetos* que llegan desde procedencias heterogéneas[34]. La consideración de las historias generales del arte, li-

[30] La teoría de Malraux encontró eco en las décadas siguientes en la gestión institucional de museos. William Rubin, el director del Departamento de pintura del MoMA en la década del 70 sostenía firmemente que la función social de la obra de arte dependía de su asignación a un lugar: en la iglesia o el palacio la obra de arte tenía un significado social. El arte moderno para el que reivindicaba, en cambio, la exención de toda función social devenía en consecuencia un arte sin lugar. El museo debía esforzarse por no pretender ocupar el lugar de estas instituciones, borrarse a sí mismo como edificio público, dejar de insistir en su presencia como monumento. Debía reducirse hasta la intimidad que logre confundir el museo con el departamento de un coleccionista (Poinsot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Musée d'art moderne et contemporain, les Presses du réel, Suiza y Francia, 2008, p. 15-62).

[31] Codell, Julie F. (2000), "Serialized artists' biographies: a culture industry in late Victorian Britain", *Book History*, vol. 3, n° 1, p. 94-124.

[32] Débray, *op. cit.*, p. 159.

[33] Mollier, Jean-Yves, *La lectura y sus públicos en la Edad Contemporánea: ensayos de historia cultural en Francia*, Ampersand, Argentina, 2013.

[34] La secreta anticipación de su destino es una de las figuras con las que Benjamin (2002) piensa la relación del objeto con la colección.

gadas al espacio editorial de la divulgación, nos permite entender una región en la constitución de la disciplina.

¿Por dónde se comienza a escribir una historia? Según el historiador del arte Jacob Burckhardt hay que hacerlo "en todo caso, por alguna parte" [jedenfalls irgendwo][35]. El opúsculo *De la Prehistoria al "Op-Art"*, de Cayetano Córdova Iturburu, publicado en 1967 como tomo 24 de la *Enciclopedia ilustrada Atlántida* abre una entrada posible entre otras.

La imagen de un bisonte en la cueva de Altamira aparece en la segunda lámina de la *Historia del Arte* de José Pijoán[36]. La luz aplana la inscripción rupestre hasta el punto de hacerla parecer un dibujo hecho con la técnica moderna de la carbonilla; se trata, en efecto, de la reproducción fotomecánica de un dibujo realizado con carbón y no de una fotografía directa de la inscripción parietal. El bisonte de Altamira aparecerá en la primera lámina del *Resumen de Historia del Arte y de los Estilos* de Pellicer[37] y será la primera imagen en el *Compendio histórico del arte universal* de Igual Ubeda[38]. En 1945, la imagen de cubierta del segundo tomo de la *Historia de las Artes Plásticas* de Jorge Romero Brest, publicada por la editorial porteña Poseidón, consiste en dos reproducciones dispuestas como bandas horizontales. En el borde inferior, una pintura impresionista; en el superior –una vez más– el gráfico del bisonte de Altamira que había aparecido en las historias del arte españolas. Una imagen del comienzo que ya había sido inscripta en la historia del arte y escrita como comienzo de la historia[39]. Colocada en oposición al cuadro impresionista, habilita pensar que una representación durable de la historia del arte como *desentierro* volvía a tomar cuerpo en este libro: el arte nace de la tierra para ascender hacia la luz.

Con el descubrimiento de la gruta de Lascaux en 1940, un episodio calificado de accidental, y su cierre preventivo en 1963 para detener el impacto del turismo, las imágenes del sitio tuvieron gran circulación en los medios gráficos: ambos fueron construidos, de hecho, como acontecimientos periodísticos. Entre uno y otro evento, el libro de Georges Bataille *Lascaux ou la naissance de l'art* editado por la casa ginebrina Skira en 1955, puso en imágenes la cueva a través de un dossier extenso de fotografías a color de alta calidad, un trabajo precedido por una corta introducción en la que se explica el origen de las ilustraciones[40]. Entre 1963 y 1967, funciona en Buenos Aires la Galería Internacional de Arte Lascaux; el imagotipo que utiliza para sus piezas gráficas recupera el motivo del bestiario. Es también en la década de 1960

[35] Maurer, Kathrin, *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*, De Gruyter, Alemania/Estados Unidos, 2013, p. 84. El historiador del arte Jacob Burckhardt ofrecía esta respuesta en su *Historia de la cultura griega*. La paradoja de presentar la contingencia como punto necesario de partida se esclarece si tenemos en cuenta la cantidad apremiante de fotografías que había reunido el historiador, en un momento en el que no era habitual que la historia del arte se estudie a través de reproducciones fotomecánicas.

[36] Pijoán, José, *Historia del Arte*, Salvat, España, 1914.

[37] Pellicer, Carole, *Resumen de Historia del Arte y de los Estilos*, Amaltea, España, 1942.

[38] Igual Ubeda, Antonio, *Compendio histórico del arte universal*, Ars. España, 1944.

[39] Un dato biográfico ilumina esta recurrencia: en 1946, Romero Brest fundará en Buenos Aires una academia de arte que llevará precisamente el nombre de "Altamira". El topónimo del sitio prehistórico servía como imagen del comienzo no solo para la historia del arte sino también para la voluntad moderna de fundar un espacio que se percibía a sí mismo como exento de antecedentes locales.

[40] Pageard, *op. cit.*

que Córdova Iturburu dicta el ciclo de conferencias titulado "La dirección romántica en el arte. De Lascaux al Pop Art"[41].

En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman[42] observa que las historias del arte se presentan a sí mismas como un momento de recomienzo. El grabado en el frontispicio de las *Vidas de los más excelentes pintores, arquitectos y escultores* de Giorgio Vasari (1568) y el de la *Historia del Arte en la Antigüedad* de Johann Joachim Winckelmann (1764), los dos textos de fundación de la disciplina, presentan una configuración de formas en movimiento que inducen un campo afectivo específico. Se trata de una fuerza que reingresa: un arte que renace o que es restaurado después de la oscuridad. El gesto de comprobar la decadencia en el pasado reciente habilita la escritura sobre el arte del presente o de un *más que pasado* que deviene modélico. En cambio, en las historias del arte generales y de divulgación, antes que el recomienzo está enfatizada la exhaustividad. En el siglo XIX en el que surgen las historias universales del arte, no se trata ya de enunciar que el arte vuelve a comenzar sino de garantizar que la tarea de recolección editorial pudo alcanzar el término final. En la cubierta de *De la Prehistoria al "Op- Art"*, volvemos a encontrar la fórmula compositiva que reconocemos en el libro de Romero Brest. La cubierta se divide en dos franjas horizontales: en la parte superior, una fotografía de la cueva de Lascaux, tomada del mencionado libro de Bataille; en la parte inferior, la reproducción de una pintura de estilo óptico de Victor Vasarely cuya procedencia pudimos localizar en un número de la revista ilustrada *Life*[43]. Lo que anuncian estas portadas es haber tocado con el relato sendos extremos de un arco temporal. Para montar el pasado junto con el presente era necesario hacer legible esa temporalidad: Lascaux era ese pasado recién descubierto que los lectores de los periódicos podían recordar[44] y el Op-Art de Vasarely se multiplicaba en esos años en la cultura visual como imagen del arte más actual. De uno a otro extremo se cierra el círculo imaginario de una totalidad. Esa totalidad remite tanto a la materia histórica contenida dentro del volumen como a las historias del arte que aparecen, cada vez, presentadas como la primera. La totalidad de la colección obtura la contingencia del archivo que cada historia moviliza y echa también un velo sobre la circulación efectiva de las imágenes en el discurso social.

La historia general del arte como fenómeno editorial de mediados del siglo XIX y consolidado en el XX es una *antología* que promete mostrar aquello que está *en otra parte*. Un origen denegado en las historias del arte como género editorial es el de las

[41] Los apuntes preparatorios de estas conferencias se encuentran en el Fondo Cayetano Córdova Iturburu del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina. (Carpeta "Apuntes manuscritos sobre arte 1").

[42] Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, España, 2013 [2002].

[43] Es altamente probable que haya sido tomada de la revista *Life*: el artículo "Op-art" que el magazine norteamericano había publicado en noviembre de 1964 incluía además de la reproducción de esta obra la serigrafía *Vega* que aparece en la contracubierta de *De la Prehistoria*; ninguna de las dos obras de Vasarely aparece reproducida en los catálogos del artista que pudimos consultar. Significativamente, la imagen se volvería a inscribir en un magazine local con características gráficas semejantes. El anuncio que publicitaba *De la Prehistoria al Op-Art* ocupó por casi un mes entero la retirada de cubierta posterior de la revista *Gente,* editada también por la casa Atlántida.

[44] La relación entre Córdova Iturburu con la prensa gráfica es intensa en las décadas centrales del siglo XX. Representante del nuevo tipo de periodismo que se instalaba en esos años, había escrito también un *Diccionario de la actualidad* que se proponía facilitar a los lectores el abordaje de los periódicos, publicado con la editorial Atlántida en 1943.

guías de viaje diseñadas para acompañar el *grand tour* por Europa[45]. En su manual de fuentes para la historia moderna del arte, *Die Kunstliteratur*, el historiador del arte vienés Julius von Schlosser rubricó esta región de la producción escrita sobre arte con el nombre de *topografía artística* [*kunsstopographie*][46]. Se trata de otro origen en una práctica cultural, no desvinculada del coleccionismo, que la institución de la Historia como régimen de legibilidad ha tendido a borrar[47]. La historia general del arte, podemos conjeturar, es también un viaje de recolección.

Fue en el título de un libro que prestaría su nombre a todo un género editorial que el historiador del arte era presentado como un guía de viaje asistido por la facundia de un *Cicerón*. Jacob Burkchardt escribió *Der Cicerone* en 1855. Como indicaba el subtítulo del volumen, se trataba de una "guía para el disfrute de las obras de arte de Italia"[48]. Schlosser sugirió la relación entre este "áureo librito" con el género menor de las guías de viaje al comienzo de su capítulo sobre la literatura topográfica al que tituló, precisamente, "La literatura de los cicerones":

> Elegimos esta italianísima y popular designación, con su antiguo significado porque a fin de cuentas también la tomó como título, ennobleciéndola, una obra alemana que alcanzó fama europea, el áureo librito de Jacob Burckhardt de 1855, monumento perenne de lo que Italia ha sido para el idealismo alemán.[49]

Comprometido como estaba con la institucionalización universitaria de la historia del arte, Schlosser no podía extraer todas las consecuencias de la relación que sugería. Burckhardt, profesor desde 1855 de una de las primeras cátedras de historia del arte que abría ese mismo año, reinscribía en un medio académico una tradición popular. El historiador suizo rendía un tributo a la herencia cultural sobre la que trabajaba no sólo por presentarse a sí mismo con la figura del cicerone sino también por recurrir a la prosopopeya para dar título a su libro: *Forastero instruido* y *Forastero iluminado* son algunas de las guías de viaje artístico que Schlosser reseña en su repertorio bibliográfico[50]. Con su obra, Burckhardt inauguraba un estilo de escritura en historia del arte en el cual el lector es conducido como un espectador que pasea a través de una determinada geografía artística. Discípulo de Burckhardt, Nietszche tendría al *Cicerone* entre los libros que más estimulaban la imaginación y Wöllflin, el historiador del arte

[45] Es una tradición durable. Hasta muy entrado el siglo XX, las guías *Baedeker* consignaban el domicilio de aquellos coleccionistas que permitían a los visitantes recorrer sus colecciones privadas.

[46] Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur*, Anton Schroll & CO, Austria, 1924.

[47] El segundo manual de historia del arte que fue publicado en idioma alemán dejaba explícita la posibilidad de ser usado como guía de viaje. El *Handbuch der Kunstgeschichte* de Anton Springer (1855), llevaba como subtítulo "Para empleo de artistas y estudiantes y como guía de viaje" [Zum Gebrauche für Kunstler und Studirende und als Führer auf der Reise]. El subtítulo sería suprimido en las ediciones posteriores.

[48] Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone*, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, Suiza, 1855. La definición de "cicerone" que brinda el *Diccionario de bibliología* de Martínez de Sousa en la entrada homónima es indicativa sobre el lugar que ocupó la obra de Burckhardt en la definición de este género editorial: "Cicerone [...]. Guía en que se describen monumentos artísticos. La palabra se deriva de la primera guía artística que llevó ese nombre, *Der Cicerone (El cicerone o Introducción al goce de las obras de arte en Italia)*, publicada en 1855 por Jacob Burckhardt [...]". (Martínez de Sousa, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Trea, España, 2004, p. 172).

[49] Schlosser, *op. cit.*, p. 423.

[50] *Idem.*

suizo, inauguraba un lugar común sobre el que muchos volverían cuando ponderó la *frescura* de su prosa[51]. La admiración que el libro logró despertar se debía probablemente al placer que proporcionaba la espacialización del relato histórico. Esa puesta en espacio restituía una dimensión que la historiografía del arte hasta entonces escatimaba bajo la representación sistemática del tiempo separado en períodos. El texto de Burckhardt mostraba que una historia del arte se hace con puntos geográficos distantes que pasan a estar enlazados por la mirada que los colecciona. Ciertamente, los lectores no habían necesitado del gesto de Burckhardt para advertir que una historia del arte podía dejar de serlo para convertirse en una guía turística. En su *Italienische Reise*[52], Goethe cuenta que al llegar a Roma comienza a usar la imprescindible guía de viaje que llevaba consigo: la *Historia del Arte* de J.J. Winckelmann. A lo largo del siglo XIX los jóvenes que hicieran el *grand tour* imitarían esa práctica de lectura. Su experiencia de viajantes pondría en escena el gesto coleccionista de una historia del arte. Burckhardt es pródigo en fundaciones: los historiadores del Renacimiento lo proponen como iniciador de esa área de estudios y también le dan un lugar en su genealogía los especialistas en historia cultural. Es el modo en el que leía las fuentes el que le permitía trazar nuevas conexiones, inventar objetos de estudio impensados y definir colecciones otras. De la misma manera, podemos conjeturar que con él empieza una cierta historia del arte orientada a la divulgación. Al explicar la historia del arte con la figura didáctica del viaje, Burckhardt tomaba como espacio de escritura la dispersión de las imágenes en la geografía y no solo su localización en la serie abstracta de la colección.

El modelo de Burckhardt puede rastrearse todavía en *De la Prehistoria al "Op-Art"*. Después de un retrato de Picasso a manera de frontispicio, las tres primeras imágenes que aparecen en el libro de Córdova Iturburu reproducen las fachadas de museos. Probablemente el crítico tuvo oportunidad de visitar dos de ellos en un viaje a Europa que realizó con el pintor Emilio Pettoruti. Muchas de las obras reproducidas pertenecen a la colección de esas instituciones[53]. La historia del arte puede pensarse entonces como una colección antológica que *recorta* su lugar en el de otras colecciones. Podemos conjeturar que lo hace, también, en las colecciones imaginadas: en los libros de viaje y las guías para los visitantes de museos. Al conjurar la dispersión fáctica de los objetos con el espacio del museo, la historia universal del arte hace invisible su viaje de recolección; la localización geográfica de las imágenes es reordenada en la topografía abstracta de los estilos históricos. La escritura de una historia general del arte es un trabajo de borramiento de los antiguos contextos en los que se inscribía el objeto. Ese borramiento se efectúa con el pasaje a la clausura del libro, concebido como una totalidad en la que cada momento reenvía a otro punto de su arquitectura. Es el *libro raíz* de Deleuze y Guattari[54], el libro como totalidad del significante a

[51] Wöllflin, Heinrich, *Reflexiones sobre la historia del arte,* Península, España, 1988, p. 155.

[52] Goethe, Wolfgang, *Italienische Reise*, Könemann, Alemania, 1998. p. 158.

[53] No es inverosímil que haya sido el propio Córdova Iturburu quien eligió las imágenes que deberían ser incluidas en el opúsculo. En una anotación manuscrita existente en el CeDInCI (Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Originales mecanografiados sobre arte. Carpeta 1, Doc. N° 272", f. 6r) aparecen consignados los títulos de tres obras bajo la observación "se acompaña para sacar las reproducciones" y su ubicación en los libros de los que proceden. La nota estaba destinada a la casa Atlántida y se refería a una nueva edición de su manual *Cómo ver un cuadro*.

[54] Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2010 [1972]), *Rizoma (Introducción),* Pre-textos, España.

la que preexiste una totalidad imaginaria de significado[55], el "gran libro mítico de la historia" en el que las palabras traducen pensamientos ya constituidos[56] pero también es la *serie abstracta* que, para Baudrillard, representa la colección.

¿De qué movimientos en el archivo surgen esta práctica de escritura y esta operación editorial? Formular esta pregunta en el horizonte de las historias del arte generales escritas en Argentina a lo largo del siglo XX es interrogar por colecciones hojaldradas, copiadas, iteradas. Una manera posible de responder consiste en producir nuevas series: conectar los indicios esparcidos entre las colecciones, recorrer los intervalos del corpus para comenzar un archivo, cuyos sentidos nunca se pueden anticipar.

Si una colección histórica del arte universal presenta un corpus orgánico, trabajado por las metáforas del nacimiento, el florecimiento y la decadencia, hacer un archivo de ese corpus es producir un cuerpo sin órganos, des-organizar las inscripciones de la historia para poner en perspectiva su efecto de presencia. Como afirma Hal Foster, las producciones asignadas al "arte de archivo" no son solamente un trabajo de pos-producción sobre documentos ya existentes sino que, al reunir información a menudo dispersa, constituyen también un momento de pre-producción para escenarios de investigación futuros[57]. Como todo universal, la universalidad de la historia del arte es inmanente al dispositivo que la produce. En consecuencia, hacer la historia de ese género nos compele a volver visible el gesto de encuadre que su dispositivo no deja de borrar para volverse eficaz. Para construir otra historicidad de las imágenes quizás sea necesario, entonces, suspender el contexto donde se nombra la Historia, dejar a las regularidades desprenderse tardíamente de un archivo de investigación. Las prácticas artísticas comentadas al inicio del capítulo, realizadas en el amplio paradigma del arte de archivo, profetizan el cuestionario que la historia del arte se está comenzando a hacer.

Bibliografía

Alsop, Joseph, *The rare art traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever they have appeared*, Hapercollins, Estados Unidos, 1982.

Andrada, Juan Cruz; Fara, Catalina (2013), "La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual", en Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Edhasa, Argentina.

Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Francia, 1968.

Benjamin, Walter (2002), "Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar", *Cuadernos de la Biblioteca Córdoba,* vol. 2, n° 2, p. 9-16.

Bourriaud, Nicolas, *Posproducción*, Adriana Hidalgo, Argentina, 2008.

Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone, Schweighauser'sche,* Verlagsbuchhandlung, Suiza, 1855.

Córdova Iturburu, Cayetano (1967), "De la Prehistoria al 'Op-Art' ", *Enciclopedia Ilustrada Atlántida.* Tomo N° 24, Atlántida, Argentina.

Codell, Julie F. (2000), "Serialized artists' biographies: a culture industry in late Victorian Britain", *Book History*, vol. 3, n° 1, p. 94-124.

[55]Derrida, Jacques (2012) [1971], "El fin del libro y el comienzo de la escritura", en *De la gramatología*, Siglo XXI, México.

[56]Foucault, *op. cit.,* p. 169.

[57]H. Foster, "An archival impulse", *October*, n° 110, 2004, p. 3-22.

Chartier, Roger (2007), "Los tiempos de la historia", en *La historia o la lectura del tiempo*, Gedisa, España.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Francia, 1990.

De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.

Débray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Argentina, 1994.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2010 [1972]), *Rizoma* (Introducción), Pre-textos, España.

Derrida, Jacques (2012) [1971], "El fin del libro y el comienzo de la escritura", en *De la gramatología*, Siglo XXI, México.

Didi-Huberman, Georges, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Losada, Argentina, 2005.

Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, España, 2013 [2002].

Foster, Hal (1996), "The archive without museums", *October*, 77, p. 97-119: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi_3pWE65D9AhV0iJUCHcjjD2EQFnoECBYQAQ& (consultado el 11/02/2023).

Foster, Hal (2004), "An archival impulse", *October*, 110, p. 3-22. doi: https://doi.org/10.1162/0162287042379847 (consultado el 11/02/2023).

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2008.

Goethe, Wolfgang, *Italienische Reise*, Könemann, Alemania, 1998.

Golubicki, Bárbara (2012), "La idea de la pintura como un libro" (texto de sala), Argentina: https://Web.archive.org/Web/20180427002040/\url{http://villanuevasantiago.songword.com.ar:80/index.php?/projectos/de-manet-a-nuestros-dias-/} (Consultado el 24/02/2023).

Gunthert, André (2015), "Archéologie de la ´Petite histoire de la photographie", en Careri, Giovanni; Didi-Huberman, Georges (dir.), *L´histoire de l´art depuis Walter Benjamin*, Mimésis, Italia.

Hernández Navarro, Miguel Ángel (2015), "La historia del arte y el tiempo de la escritura", en Moxey, Keith, *El tiempo visual. La imagen en la historia*, Sans Soleil ediciones, Argentina.

Igual Ubeda, Antonio, *Compendio histórico del arte universal*, Ars, España, 1944.

Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bernard (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Francia.

Legón, Martín, *Apuntes a la Colección Globus*, Big sur, Argentina, 2016.

Malraux, André, *Les voix du silence*, La Galerie de la Pléiade, Francia, 1951.

Martínez de Sousa, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Trea, España, 2004.

Maurer, Kathrin, *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*, De Gruyter, Alemania/Estados Unidos, 2013.

Mollier, Jean-Yves, *La lectura y sus públicos en la Edad Contemporánea: ensayos de historia cultural en Francia*, Ampersand, Argentina, 2013.

Pageard, Camille (2011), *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art*, Université Rennes 2 / Université européenne de Bretagne. DOI: tel-00585116 (consultado el 11/02/2023).

Pearce, Susan, *Interpreting objects and collections*, Routledge, Gran Bretaña y Estados Unidos, 2003.

Pellicer, Carole, *Resumen de Historia del Arte y de los Estilos*, Amaltea, España, 1942.

Pijoán, José, *Historia del Arte*, Salvat, España, 1914.

Poinsot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Musée d'art moderne et contemporain, les Presses du réel, Suiza y Francia, 2008.

Rancière, Jacques (2011), "La belleza dividida. Dresde, 1764", en Rancière, Jacques, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Manantial, Argentina.

Romero Brest, Jorge, *Historia de las Artes Plásticas. Tomo II: La pintura*, Poseidón, Argentina, 1945.

Sánchez, Yvette, *Coleccionismo y literatura*, Cátedra, España, 1999.

Sarlo, Beatriz (1991), "Literatura e historia", *Boletín de Historia Social Europea*, vol. 3, p. 25-34.

Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur*, Anton Schroll & CO, Austria, 1924.

Springer, Alexander, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Seeman, Alemania, 1855.

Stewart, Susan, *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*, Beatriz Viterbo/UNR, Argentina, 2013.

Van Alphen, Ernst (2006), "¿Qué historia; la historia de quien; historia con qué propósito? Nociones de historia en historia del arte y en estudios de cultura visual", *Estudios visuales*, 3.

Wöllflin, Heinrich, *Reflexiones sobre la historia del arte,* Península, España, 1988.