

## **EL PENSAMIENTO DE ROGER CHARTIER Y LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE. ANÁLISIS Y RELACIONES EN EL CONTEXTO CHILENO**

**Javier Ramírez Hinrichsen (Chile)**

*Magíster en Arte mención Patrimonio, Universidad de Playa Ancha.*

javieramirez@udec.cl

### Resumen

El presente artículo tiene por objetivo definir, fundamentar y relacionar el pensamiento del historiador de la cultura, el francés Roger Chartier, con el debate historiográfico del arte en Chile. Para esto se establecerán una serie de interrogantes y conexiones con autores clásicos y contemporáneos, tanto de la historia del arte general como del contexto chileno. En consecuencia, el pensamiento de Roger Chartier permitiría ahondar y abarcar mayores puntos de análisis entorno al problema del documento y su representación en la historiografía nacional.

Palabras clave: Roger Chartier, Historiografía del Arte, Historia del Arte Chileno, documento, representación.

### Abstract

This article seeks to identify, inform and relate the intellectual work of the Roger Chartier, historian of the culture, in context with the historiographical discuss of art in Chile. To achieve this goal will propose a series of questions and connections with classical and contemporary authors both in the history of art in general as the chilean context. In consequence, the thinking of Roger Chartier would deepen and cover greater analysis points to the problem of the document and its representation in the national historiography.

Key words: Roger Chartier, art historiography, chilean art history, document, representation.

Para comenzar caractericemos brevemente el trabajo del historiador francés Roger Chartier (R.Ch.)<sup>1</sup> (1945), quien desarrolla principalmente su trabajo sobre el estudio histórico del libro como práctica cultural. En la actualidad, el docente del *Collège de France* ha vinculado su investigación con la promoción del fomento de la lectura y el valor del libro<sup>2</sup> en las políticas públicas. El texto que abre su línea de investigación y el aporte a la historiografía contemporánea se titula “*Le monde comme représentation*”, publicado en la revista *Annales* de 1989<sup>3</sup>. Con la introducción del concepto de representación transformó las visiones imperantes hasta ese momento por la ampliamente difundida ‘historia de las mentalidades’.

Para poder comprender los alcances de esta transformación recordemos, a través de la entrevista realizada en 2000 por el profesor de la Universidad Complutense de Madrid Dr. Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre Romero, cuáles serían las nuevas herramientas del historiador en la actualidad:

1. Ver una nota de prensa en su última visita a Chile. Recuperado en: 27 de enero de 2014, de <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/01/1453-501449-9-roger-chartier-historicamente-no-ha-habido-una-revolucion-en-la-lectura.shtml>

2. Recordemos una de las visitas del profesor a Chile en relación a este tema en el año 2012 en el contexto del Seminario Internacional ‘¿Qué leer? ¿Cómo leer? Perspectivas sobre lectura e infancia’. Más información en: <http://queleercomoleer.wordpress.com/>

3. Versión francesa, *Le monde comme représentation*. Recuperado en: 27 de enero de 2014, de [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess\\_0395-2649\\_1989\\_num\\_44\\_6\\_283667#](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1989_num_44_6_283667#). Versión en castellano: Chartier Roger. (1992). *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Podemos pensar en los que constituyen objetos de una aproximación a la Historia Cultural. Para mí la Historia Cultural abarca lo que hemos dicho, pero se pueden utilizar otras categorías. Hay una definición de la sociología que podría también abarcar esta vinculación entre textos, soportes y prácticas, lo que McKenzie llamaba Sociología de los Textos, no importa la categoría. Pero el proyecto intelectual importante es que a partir de este momento los objetos de los que se puede apoderar son textos canónicos o no, obras clásicas o sin méritos, pero también la producción iconográfica en todas sus formas o inclusive, si es posible reconstituirla, la circulación de la música, del canto y de todas las formas que se remiten a la palabra viva. Son objetos legítimos, fundamentales y articulados, podríamos decir, de la Historia Cultural. Y para acercarse a estos objetos están los documentos, los documentos que también pertenecen a todos estos órdenes, inclusive los objetos materiales dejados por el pasado o los espacios de existencia tal como podemos encontrarlos en una ciudad o en otros espacios como grandes casas, castillos, etc.

En relación a esto, los debates nacionales sobre una historiografía que represente los problemas que han construido una “Historia del Arte Chileno” o una “Historia del Arte en Chile”<sup>4</sup>, han pasado desde la valorización de la obra de arte -como monumento- (si pensamos en los textos publicados en el siglo XIX por Miguel Luis Amunátegui) o bien, de una periodificación, como es el caso de Miguel Álvarez Urquieta (su obra escritural pertenece a las primeras décadas del XX), pasando por una historia de las filiaciones artísticas (Antonio Romera), hasta los análisis de fines de siglo y comienzos de éste, como es el caso de la temática “territorio, filiación y texto”<sup>5</sup>. Miguel Valderrama<sup>6</sup> nos podría conducir a una problematización de lo enunciado desde una perspectiva crítica, cito:

Atendiendo los debates recientes sobre las Artes Visuales, cabría interrogar el lugar que ocupan las escrituras de la historia en la economía general de los discursos críticos. Y, de un modo más preciso, cabría interrogar la voz que estas escrituras articulan al interior de lo genéricamente se ha dado en llamar la querrela de la representación histórica. Pues, como bien es sabido, es en torno a esta querrela que ha girado gran parte de la discusión crítica sobre las Artes visuales en Chile. Discusión que principalmente se ha desarrollado a partir de una detenida interrogación de los límites de la representación histórica y de la propia posibilidad de la actividad crítica. Así, y desde hace ya algún tiempo, expresiones como acontecimiento, texto o inscripción constituyen términos claves de un vocabulario que organiza y jerarquiza los léxicos y discursos del arte y la crítica nacional (Valderrama 2008: 19).

4. Pregunta que en general aparece en los trabajos del historiador del arte y académico chileno y actual presidente de ICOMOS Chile (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, el Dr. José de Nordenflycht C.

5. Ver: Nordenflycht, José de. “Territorio, filiación y texto: de la historia del arte en Chile a la historia del arte chileno”. En: Guzmán, F., Cortes, G. Y Martínez, J.M. (comp.) (2003). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX -XX)*. Santiago de Chile: RIL Editores.

6. Miguel Valderrama (1971) es profesor de la Escuela Latinoamericana de Postgrados de la Universidad ARCIS y del Departamento de Historia y Geografía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Es parte del consejo de dirección de la revista de cultura *Papel Máquina*. Miguel Valderrama ha publicado, entre otros libros, *Posthistoria. Historiografía y comunidad* (2005), *Heródoto y lo insepulto* (2006), *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias* (2008), *La aparición paulatina de la desaparición en el arte. Fragmentos de una historia del secreto 1* (2009), *Heterocriptas. Fragmentos de una historia del secreto 2* (2010). Es además coautor de *Historiografía postmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos* (2010) y editor de *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente* (2011). Se sugiere revisar la reseña del libro citado aquí en: <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219009020.pdf>.

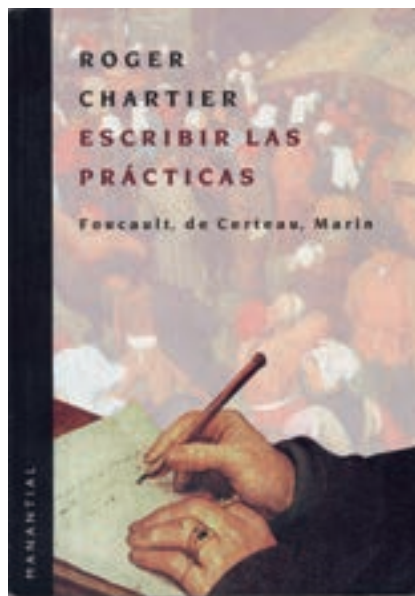


Fig. nº1: Portada del libro *Escribir las prácticas*. Foucault, de Certau, Mari de Roger Chartier. (2001). Manantial.

Valderrama sostendría que la cuestión de los límites de la representación histórica evidencia la relación del sujeto y el objeto, como de la narración y su contexto, cosa que iremos problematizando a continuación.

Hay que mencionar también cómo han ayudado a diversificar discursos, planteamientos de nuevos problemas y métodos, la realización de jornadas y encuentros relativos a la Historia del Arte en nuestro país<sup>7</sup>. No obstante, algunas veces, por la escasa tradición de formación en dicha línea disciplinar de los estudios históricos, se ha confundido interrogantes con temas de estética o bien de crítica del arte. Ejemplo de esto, por citar algunos, las “Jornadas de Historia del Arte” por parte de la Universidad Adolfo Ibáñez, el “Encuentro de Historiadores del Arte en Chile” por parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (que en la versión 2013 tuvo una convocatoria internacional), o bien, el “Simposio Internacional de Estéticas Americanas”. En el caso de las jornadas de la UAI y el encuentro de la Universidad de Chile, se han ido perfilando hacia un campo más disciplinar, pero sin restar la incorporación de debates y métodos desde otras disciplinas. Esto ha generado que con mayor fuerza se hable de Historia del Arte, distinto de Filosofía o Estética del Arte o Crítica. Un ejemplo puntual, en lo que se refiere al área de formación de posgrado e investigación apoyada por la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (Conicyt), se ha reflejado en el interés de cursar estudios de magíster y doctorado en el extranjero con el perfil disciplinar de la Historia del Arte. También las investigaciones financiadas por el programa FONDECYT. De esto último, destacamos el proyecto de Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva “Estética del Gobierno Militar: Estética de la Dictadura” o también, del año 2011, el proyecto de Pedro Emilio Zamorano, Alberto Madrid y Claudio Cortés “Construcción del Gusto: La Crítica de Arte en Chile desde 1849 a 1970”<sup>8,9</sup>, por nombrar a algunos.

7. Sin embargo, cabe destacar otros eventos de similares características fuera de nuestro país donde historiadores, teóricos y críticos del arte chilenos han participado en los últimos años. Por ejemplo, el Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes que organiza desde el año 1989 el Centro Argentino de Historiadores del Arte (CAIA).

8. Hay que mencionar también, en el contexto de la presentación que realiza el profesor De Nordenflycht en el cierre del proyecto FONDECYT “Construcción del gusto: La crítica de arte en Chile 1849-1970” (Investigador Principal, el profesor Dr. Pedro Emilio Zamorano de la Universidad de Talca; y de los coinvestigadores, profesor Mag. Claudio Cortés de la Universidad de Chile y del profesor Dr. Alberto Madrid Letelier de la Universidad de Playa Ancha). Seminario: Historia de la Crítica de Arte en Chile: Testimonios, Relatos y Lecturas. Organizada por el Programa de Desarrollo Disciplinar de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha en convenio con el Museo Municipal de Bellas Artes Pascual Baburizza. Valparaíso, 13 de marzo de 2014; sobre nuevos elementos a consultar para la historiografía nacional. En esa ocasión el profesor José de Nordenflycht expone sobre Pedro Balmaceda Toro (1868-1889) y Vicente Grez (1847-1909). Al referirse que los dos autores trabajan entorno del problema de la escritura.

9. Nota del autor: la cita anterior, lo que respecta a su contenido es inédito, recogido de apuntes personales.

En el último libro de Alberto Madrid, José de Nordenflycht y Paulina Varas<sup>10</sup> se están abordando estos temas. En el caso del texto de De Nordenflycht<sup>11</sup>, señala que:

Pero, ¿qué tenemos en la mesa una vez que acercamos esos prometedores libros al examen del lector?: ¿historiografía?, ¿crítica?, ¿teorías del arte?, ¿relatos?, ¿novelas? Preguntas que llevan a otras preguntas anteriores: ¿cuál es el objeto de estudio de la Historia del Arte en Chile: el arte chileno, la historia del arte chileno o su historiografía acaso?

En el reciente libro de Daniel Preziosi avanza con un título que podría ser muy sugerente para la funcionalidad de estas preguntas de nuestro sistema de arte local: El arte de la historia del arte (Nordenflycht 2011:81).

Con lo anterior, seguimos con muchas preguntas abiertas de cómo definir, vincular y articular el problema del documento y monumento en la historiografía del arte en Chile.

Ahora bien, la relación que podemos establecer entre el pensamiento de Roger Chartier y la historiografía del arte en Chile, se podría iniciar en las palabras del historiador del arte alemán Erwin Pansofsky<sup>12</sup> (1892-1968). Pansofsky planteó un binomio que nos ayudaría a vincular los postulados de Chartier, nos referimos a los ya mencionados documento y monumento. Razon de esto es pertinente proponer los desafíos actuales en la historia del arte en Chile, como es el desarrollar una mirada historiográfica más interdisciplinaria. Decimos interdisciplinaria, que permita ampliar nuestras escrituras y métodos históricos. Trabajos que han abierto el camino señalado, por citar algunos ejemplos, están los libros de: Thomas Crow en *The Intelligence of Art*, (editado en University of North Carolina Press en el año 1999. Versión en español: *La Inteligencia del Arte*. Editada en 19998 por F.C.E. de México) y Peter Burke en *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (editado en Reaktion Books en Londres en 2001. Versión en español: *Visto y No Visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica de Barcelona en el año 2000).

Un ejemplo, que al parecer todavía no se inscribe en el canon de la historiografía del arte nacional (parafraseando al profesor de Nordenflycht), es el trabajo del historiador del arte Ignacio Szmulewicz<sup>13</sup>, quien nos plantearía dicha relación pansofskiana entre documento y monumento, al señalar que:

Escribir la historia de las artes visuales en Valdivia durante la década de los 80 supone la articulación de una suma de premisas y problemas. Por premisas entiendo las nociones que sostienen el análisis, que van desde la concepción de obra de arte hasta la relación entre arte y sociedad. Los problemas tienen que ver con los debates que surgen en

10. Alberto Madrid, José de Nordenflycht y Paulina Varas, conformaron al interior de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha, el Centro de Investigación y Documentación de las Artes Visuales Chilenas (CIDACH). Dicho centro se origina a partir del proyecto del Centro Internacional para las Artes del Continente (ICAA), para la digitalización de archivos, denominado: "Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX". Para mayor información visitar el siguiente sitio web: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

11. Para conocer más el pensamiento de Donald Preziosi se invita a leer la siguiente entrevista (versión original en inglés) a través de: [http://www.academia.edu/638725/interview\\_with\\_professor\\_donald\\_preziosi](http://www.academia.edu/638725/interview_with_professor_donald_preziosi) (Recuperado el 27 de enero de 2014).

12. Erwin Pansofsky (1892-1968). Discípulo de Aby Warburg. En 1939 escribe su texto fundamental, donde explica su método historiográfico sobre la iconología, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Estudios sobre Iconología).

13. Ignacio Szmulewicz (1986) obtuvo por para del FONDART del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el financiamiento para desarrollar entre 2013 y 2014 la investigación titulada: "Arte y ciudad en Chile: una mirada a su historia y teoría". En la actualidad es becario Conicyt para desarrollar estudios en el programa de Magíster en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es autor de varios ensayos, artículos, capítulos de libros y libros.



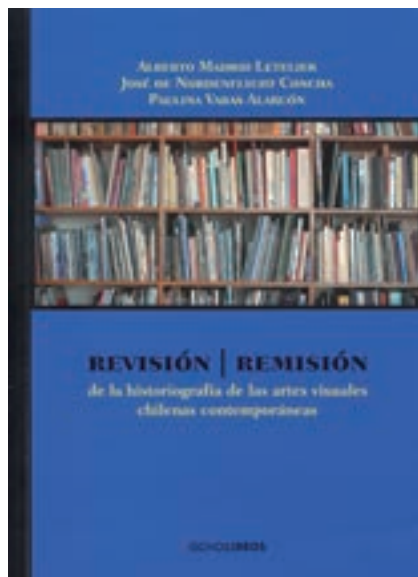


Fig. nº2: Portada de libro *Revisión/remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas* de Alberto Madrid; José de Nordenflycht y Paulina Varas (2011). Ocholibros editores.

la investigación como también discusiones que arrastran los objetos de estudio. Estas premisas y problemas otorgan la dirección, el sentido y pertinencia a la investigación en el campo de la historia del arte en Chile. Para realizar la investigación se tomaron en cuenta tres premisas básicas: el concepto de obra de arte, la noción de historia del arte y la relación entre arte y sociedad (Szmulewicz 2010: 9).

Entonces ¿por qué la importancia de preguntarse por la naturaleza de la obra de arte y sus relaciones al momento de y relación al investigar, y por consiguiente, su escritura? Erwin Panofsky (Panofsky 1995: 26) lo graficaría a través del clásico ejemplo de un retablo:

Me he referido al retablo de 1471 calificándolo de “monumento” y al contrato de referencia, considerándolo como un “documento”. Es decir, he considerado el retablo como objeto de investigación, o sea “material primario”, y el contrato como instrumento de investigación, o sea “material secundario”. Haciéndolo así, me he expresado en cuanto historiador de arte<sup>14</sup>.

Con la anterior cita se define la posición de lo que representa para un historiador la obra de arte, tomando en cuenta los binomios panofskianos. La cuestión del significado (no olvidemos el propósito del presente texto y el pensamiento de Roger Chartier) sería un eje central en los dos conceptos empleados por Panofsky. Al respecto señala:

Los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas porque, o mejor en la medida que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tienen, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo, y es precisamente en este aspecto que los estudia el humanista. Éste es, fundamentalmente, un historiador (5).

Aparentemente, podemos encontrar ciertas relaciones y ejemplos en el contexto chileno. El ya citado Miguel Luis Amunátegui<sup>15</sup> (Amunátegui 1849: 38) establecería un estado de las cosas relativas a las Bellas Artes en el

14. En la versión original, (1955: 10): “I have referred to the altarpiece of 1471 as a “monument” and to the contract as a “document”; that is to say, I have considered the altarpiece as the object of investigation, or “primary material”, and the contract as an instrument of investigation, or “secondary material”. In doing this I have spoken as an art historian”.

15. En la versión original, (1955: 5): “Man’s signs and structures are records because, or rather in so far as, they express ideas separated from, yet realized by, the processes of signaling and building. These records have therefore the quality of emerging from the stream of time, and it is precisely in this respect that they are studied by the humanist. He is, fundamentally, an historian”.

## Chile del inicio de la Academia de Pintura<sup>16</sup>:

Cierto gusto por las Bellas-Artes, que hace poco tiempo se ha despertado entre nosotros, nos ha obligado a confesar que no todos los objetos de lujo que decoraban los salones en época del coloniaje merecían que los convirtiésemos en leña o los dejásemos apolillarse en un inmundo rincón.

El sentido de la naturaleza de la obra de arte como monumento constituiría un vestigio de enorme relevancia para el estudio de un arte que en la época de Amunátegui se había rechazado. Otro ejemplo lo encontramos en palabras de Luis Álvarez Urquieta<sup>17</sup> (Álvarez 1933: 195):

Formado los pueblos de la América Latina por la raza española, la vida en ellos, durante el coloniaje es reflejo de la civilización de la gran Península hispana. Este imprescindible antecedente nos obliga a preocuparnos, en primer término, de lo que era la pintura en España por aquellos tiempos en que las falanges de gloriosos aventureros, capitaneadas por Hernán Cortés y por Francisco Pizarro.

O también cuando menciona (Álvarez 1928: 2):

La sección de los dibujos no es menos interesante y completa que la de la pintura y encierra una verdadera joya de inapreciable valor para la historia tanto de la formación de la actual nación chilena, como de la cultura intelectual y artística de los que fueron los “pionniers” de este Chile moderno// Contemporáneo al anterior y tanto más popular que aquél, es Caro cuyas telas son verdaderos documentos históricos y a quien creemos poder hacerlo figurar entre los creadores de los cuadros de composición histórica y de costumbres populares.

Amunátegui establece un análisis desde lo monumental narrando el “ambiente” e “influidos” que recibe el contexto del arte y las obras, señalando a éstas, finalmente, como un documento (representación en voz de Chartier). Por su lado, en la tercera década del siglo XX, Álvarez Urquieta desarrolla un análisis que va en el mismo camino, ha excepción de poner un especie de análisis espiritual de América, de nuevo otorgándole un valor monumental dentro de un contexto sociohistórico, es decir, el valor documental.

Por último, no podemos dejar de mencionar ejemplos contrapuestos en la historiografía del arte nacional: Antonio Romera y Eugenio Pereira Salas. Respecto a Romera<sup>18</sup>, construye una “línea de historia del arte vasariana”,

16. Bajo la presidencia de Manuel Bulnes se funda la Academia de pintura el 17 de marzo de 1849, bajo la dirección del pintor italiano Alessandro Cicarelli (1808 - 1879) que llegaría hasta 1869. Cicarelli implementó una visión clásica en la formación artística de esos años. Para entender parte del pensamiento del pintor y el influjo en el arte chileno de mediados del siglo XIX, recomendamos leer el discurso que pronunció en la apertura de la academia de pintura, “Origen y Progreso de las Bellas Artes”. Versión digital en: [http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/cicarelli\\_origen\\_y\\_progreso\\_de\\_las\\_bellas\\_arte.html](http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/cicarelli_origen_y_progreso_de_las_bellas_arte.html). Esto nos permitirá entender lo señalado por Miguel Luis Amunátegui entorno a la valorización de un “arte nacional y/o local”.

17. Luis Álvarez Urquieta quien fuera un apasionado coleccionista de pintura chilena, desarrolló una historia-catálogo a través de su fondo pictórico personal, ya citado en el presente artículo. Gran parte de la misma se encuentra hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago de Chile).

18. Antonio Romera (1908-1975), fue periodista, historiador y crítico de arte español que se avocó en Chile a partir de 1939, consecuencia de la Guerra Civil que estaba aconteciendo en España. Recomendamos leer dos relevantes artículos escritos por el profesor Dr. Pedro Emilio Zamorano: “El español Antonio Romera y la historiografía artística chilena: una propuesta de Organización fundacional” y “Antonio Romera: asedios a su obra crítica”, en: <http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/191/191>. y <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219818008.pdf>, respectivamente.



Fig. nº3: Portada de libro *Historiografía del Arte y su problemática contemporánea*. Soledad Novoa, (comp.) (2005). Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, LOM Editores.

sosteniéndose en el valor objetivo de la fuente documental, pero siempre evidenciado la importancia de lo monumental (la obra de arte). Podríamos decir, que “más que texto, contexto” una mera ilustración de ideas<sup>19 20</sup>. Ejemplifiquemos lo mencionado a través de la siguiente cita:

En los años postreros de la diecinueve centuria, en 1889, E. Cueto y Guzmán se planteaba la problemática de un arte nacional. En un artículo publicado en la Revista de Artes y Letras el crítico se preguntaba si existía una expresión verdadera y auténtica, caracterizada del arte pictórico chileno [...] Los artistas de Chile no podían permanecer ajenos a los influjos que llegaban inquietud a la que se ve en la pintura de Occidente. El desenvolvimiento de sus diversas etapas también es semejante (Romera 1951: 11).

Al contraponer la idea expresada en la anterior cita de Romera con la de Eugenio Pereira Salas (Pereira 1956: 7), podemos leer:

La transición arquitectónica entre el período colonial y la época republicana forma un interesante tema de estudio, proceso en que los datos sociológicos del desarrollo nacional son captados por un nuevo tipo de edificación, más conforme con los ideales de vida, con que soñaron esas generaciones optimistas y esforzadas<sup>21</sup>.

Ahora bien, en el total del corpus del trabajo realizado por Eugenio Pereira Salas en 1956 se reconoce la relevancia que tiene para el historiador la obra monumental, pero tiende finalmente a caracterizar dicha obra como reflejo documental (fuente visual, representación, según Roger Chartier) al referirse de la edificación como agente catalizador de su tiempo.

En resumen, hasta este instante la cualificación de los binomios documento y monumento tiende a distanciarse desde Amunátegui hasta Romera, a excepción de una lectura general en la obra de Pereira Salas. Queremos, en relación a lo que hemos ido desarrollando, sumar otra ejemplificación en la problemática planteada. En un trabajo que no necesariamente quedaría inserto dentro de los cánones chilenos de una denominada historio-

19. No obstante, el profesor Claudio Cortés, señala en el ya citado seminario de cierre del proyecto FONDECYT donde participo, que a Antonio Romera se le puede valor a través de “códigos subyacentes” en el libro, a veces poco citado en la historiografía nacional, *Razón de Poesía en la Pintura Chilena*, por Ediciones Nuevo Extremo (Chile) en 1950.

20. Nota del autor: la cita anterior, lo que respecta a su contenido es inédito, recogido de apuntes personales.

21. Ver también del mismo autor: (1965). *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile; (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.



grafía del arte, nos parece pertinente citar lo escrito a finales de la década de 1950 por el entonces director del Museo de Arte Popular Americano<sup>22</sup>, Tomás Lago<sup>23</sup>, para contraponer lo documental y monumental en la investigación en el arte chileno. Lago (Pereira 1958: 1) evidencia el problema de las fuentes documentales como definición para la puesta en valor de obras en el contexto del patrimonio cultural chileno, específicamente en el campo de la artesanía vernácula, cito:

Como director del Museo de Arte Popular me ha tocado más de una vez tener que lamentar la ausencia de bibliografía que existe acerca de las artesanías del pueblo de Chile. Muchas consultas del público interesado, del país y del extranjero, se han estrellado con la falta de publicaciones especializadas que puedan ilustrar sobre el tema y den satisfacción a los múltiples problemas que surgen día a día sobre el particular. Algunos escasos folletos, solamente, pueden utilizarse en la actualidad sobre aspectos muy generales o reducidos de estas expresiones del alma colectiva. Para suplir esta deficiencia en las labores del Museo hemos tenido que atender personalmente cada demanda de informes, proporcionando copias de los estudios más conocidos, o dando referencias bibliográficas de utilidad eventual por su difícil acceso, ya que en muchos casos se refieren a simples artículos de revistas y diarios poco conocidos.

De lo anterior, Tomás Lago reconoce que el estado de la investigación sobre las artes populares chilenas (hay que situarse a fines de la década de 1950) quedaría, probablemente, reducido a una mínima expresión sin tener a mano fuentes documentales (escritas). La paradoja que presenta Lago se contextualiza en la naturaleza de la obra artesanal, más aún cuando los discursos implícitos que quedan registrados en documentos escritos provienen de una tradición oral (representación y memoria). El estado del estudio que menciona Lago, impediría mayor “ilustración” del arte vernáculo de la “zona central” de Chile. Con esto, nos introduciríamos en un punto de inflexión sobre todo lo que hemos venido señalando. ¿Cuál?, la pregunta sobre cómo vincular el pensamiento de Roger Chartier con el estado de la historiografía del arte en Chile.

Nos preguntamos nuevamente, ¿la investigación histórica en el arte se sujeta sólo en el campo documental? Cuando en 1971 Michel Foucault pronuncia esa famosa clase inaugural del *Collège de France*, titulada “El orden del discurso” (*L'ordre du discours*), inaugura para nuestra cultura contemporánea el poder del discurso, la cuestión de la representación. Desde la década de los '70 comienza a tomar fuerza la denominada corriente del pensamiento occidental, el posmodernismo. En ese contexto la cuestión de la escritura va a introducirse lentamente tanto en las ciencias humanas y sociales. En el caso de Chile dicha corriente comienza a incorporarse en los discursos tanto de la historia, el arte y otros saberes. Entonces, nos preguntamos de nuevo, ¿qué ocurre con el valor intrínseco de la obra monumental si va a comenzar a existir un problema entre el lector, la escritura y lo escrito? Ya lejos quedan los valores del parnasianismo, cuando sentenciaban: “el arte por el arte”<sup>24</sup>. Como sabemos, hoy en día con la densidad, diversidad y multiplicidad del fenómeno de la información y las comunicaciones aparecen nuevas líneas

22. Museo creado en el año como un instituto dependiente de la antigua Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile e inaugurado en 1944.

23. Tomás Lago (1903-1975). Nacido en Chillán, en la actual provincia del Ñuble (Región del Bío-Bío). Fue uno de los grandes impulsores de la investigación y valorización del Arte Popular en Chile. En 1971 se edita bajo el sello de Editorial Universitaria su clásico libro “Arte popular chileno”.

24. Expresión divulgada por el escritor francés Théophile Gautier como lema del parnasianismo en el siglo XIX.



Fig. nº4: Registro participantes al Seminario Historia de la Crítica de Arte en Chile: Testimonios, Relatos y Lecturas. (Conclusiones del proyecto Fondecyt “Construcción del gusto: La crítica de arte en Chile 1849-1970”). En la fotografía, de izq. a derecha: Carlos Larrain, Juan Ayala, Ricardo Binds, José de Nordenflycht, Pedro Zamorano, Alberto Madrid, Paulina Varas, Claudio Cortés. Fotografía de: Javier Ramírez Hinrichsen. Valparaíso, marzo de 2014.

de investigación, como la denominada Historia Cultural<sup>25</sup>, específicamente la relativa a la del libro. Es decir, el poder de las representaciones no cabe desde una óptica de “espectador-lector”, en el caso de la interpretación de una obra artística, sino también abre paso a nuevos caminos historiográficos como bien saber Roger Chartier.

Sobre todo lo dicho, Roger Chartier nos encaminaría, nos “señalaría”, en su artículo “Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l’œuvre de Louis Marin”, lo que hemos venido diciendo:

En 1639, Poussin écrit à son ami et client Chantelou pour lui annoncer l’envoi du tableau intitulé *La manne*. En commentant cette lettre en un temps où l’emploi du terme de « lecture » allait de soi pour désigner le déchiffrement, la compréhension et l’interprétation d’objets ou de formes qui n’appartiennent pas à la lecture de l’écrit (« lire » un paysage, « lire » une ville, « lire » un tableau, etc.), Louis Marin entendait questionner l’universalisation de cette catégorie qui, implicitement, impliquait celle de texte. « Si le terme lecture est immédiatement approprié au livre, l’est-il au tableau ? Si, par extension de sens, on parle de lecture à propos du tableau, la question se pose de la validité et de la légitimité de cette extension ». Pour répondre à cette double question et pour rompre avec l’immédiateté commode d’une manière de dire, acceptée sans contrôle, une définition rigoureuse des « niveaux et champs théoriques de pertinence de la notion de lecture appliquée au tableau » était tenue pour nécessaire<sup>26</sup>.

25. En nuestro contexto latinoamericano podemos encontrar un interesantísimo trabajo editado el año 2009 denominado: *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, compilado por las historiadoras del arte argentino Laura Malosetti Costa y Marcela Gené. Editado por Edhasa en Buenos Aires, Argentina.

26. *Annales*, año 1994, volume 49, número 2, pp. 407 - 418. Traducción propia: “En 1639, Poussin escribió a su amigo y cliente Chantelou para anunciar el envío del cuadro *La manne*. Refiriéndose a la carta en un momento en la lectura del término se entenderá referida al desciframiento, comprensión e interpretación de objetos o formas que no pertenecen a la lectura escrita (“leer” un paisaje, “leer” una ciudad, “leer” una pintura, etc.), Louis Marin pretende cuestionar la universalidad de esta categoría, lo que implícitamente significa que el texto. “Si la lectura es el término apropiado de inmediato el libro, es la imagen? Si, por extensión, de sentido, al hablar de la lectura acerca de la pintura, se plantea la cuestión de la validez y la legitimidad de esta extensión”. Para responder a estas dos preguntas y romper con la inmediatez de una manera conveniente de decir, aceptada sin controles, una definición rigurosa de los “niveles y ámbitos de relevancia teórica del concepto de lectura aplicada a la mesa” se consideró necesario”

Chartier agrega en la ejemplificación de Marin, a la carta del pintor Poussin a su amigo Chantelou, al decir que:

El sentido más elevado trabaja en la distancia entre lo visible, lo que es mostrado, figurado, representado, puesto en escena, y lo legible, lo que puede ser dicho, enunciado, declarado; la distancia que es a la vez el lugar de una oposición y el intercambio entre uno y otro registro [...] El cuadro tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá leer<sup>27</sup>.

Por ejemplo, a diferencia del británico Peter Burke, quien ha trabajado la problemática de las imágenes como fuente histórica (documento), Roger Chartier indaga sobre el valor de los documentos escritos que comprenderían el campo de la representación, es decir, lo que podemos “leer” de éstas. Lo citado por Chartier está en el contexto de lo que escribe un pintor, y lo que nunca va a poder mostrar la palabra escrita<sup>28</sup>. En este punto nos atrevemos a establecer una relación en dos campos discursivos, el de Roger Chartier y de Edwin Panofsky. El primero, define su trabajo desde una perspectiva de investigación de la forma visible y, en cambio el segundo, desde lo que representa en palabras una cosa descrita que no tiene visibilidad como monumento, es decir, sólo como documento.

Recordemos un pasaje del clásico libro de la historiografía de la arquitectura latinoamericana:

En la historiografía general, pues, el historiador maneja hechos carentes de materia física. Todas sus referencias sobre tales hechos son exteriores al suceso mismo — crónicas escritas, planos de campañas militares, decretos oficiales, cartas, etc.— El conjunto de juicios comienza a operar en el acto mismo de la reconstrucción del objeto histórico, y culminará en el significado que aquel hecho tuvo en su propio momento histórico y, probablemente, en épocas sucesivas, llegando en ocasiones hasta el presente.

[...] monumento no es lo que dura sino lo que queda: *lo que queda lo fundan los poetas*, es un dístico de Hölderlin que repite a menudo Heidegger.

[...] documento es, pues, todo aquello que puede contribuir a clarificar y completar los caracteres históricos de un objeto de estudio, que a su vez constituyen un monumento. De aquí se infiere que la obra de arte o de arquitectura puede ser considerada monumento cuando es labor historiográfica, pero podrá ser utilizada como documento por un historiador de la cultura, que necesita obtener de ella los datos necesarios para la comprensión de la unidad histórica del tratamiento (Waisman, 1990: 18-20).

Tanto documento y monumento, evidencian una relación de modos de ser interpretados, y esa variable es la lectura, en un sentido “charteriano”. La ejemplificación de Chartier a través de la lectura de cuadro aparece dicha disyuntiva. Cabe preguntarse, ¿sería legítimo y/o pertinente tratar estos temas y formas de abordar la investigación histórica del arte en Chile? Situados en el siglo XXI pareciese que seguimos con “ojos canónicos” al momento de interpretar e investigar en nuestra historiografía del arte nacional. Para nosotros Roger Chartier estaría

27. En la versión española (Chartier, 2001: 76) *Poderes y límites de la representación. Marin y el discurso de la imagen* sigue su planteamiento con lo siguiente: “[...] distancia a partir de la cual conviene plantear la cuestión del cuadro, de ese cuadro El maná, si es cierto que maná, mann-hu: qué es esto, fue la pregunta que hicieron los hebreos ante esa cosa blanquecina, azucarada, granulosa y mediante nombraron la cosa, mediante la cual leyeron el suceso milagroso. Maná, el qué es esto, cosa desconocida, innombrable, ilegible, fuera del cuadro, el éste es mi cuerpo de la fórmula eucarística en donde se articula legiblemente, en el misterio una palabra comible”.

28. Cfr. Derrida, Jacques (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

preguntando por el valor intrínseco de la obra como cosa única y no dual; es decir, tanto documento y monumento a la vez. Ya que si para Panofsky el objeto mismo de cualquier construcción material del hombre es la plena conciencia de eso, es decir, por el valor significativo existiría por consecuencia lógica una intención y no una función. Chartier habla del significado del leer, de comprensión e interpretación. Cosa que podría quedar fuera de cualquier método objetivo de justificación y validez, ya que sólo quedaría expuesto por un valor monumental y no documental. Chartier estaría enfrentado, sin saber desde Heinrich Wölfflin hasta un Ernest Gombrich, desde Miguel Luis Amunátegui hasta Sergio Villalobos. Por último, el presente artículo busca abrir un debate historiográfico para así comenzar a “leer” de nuevo nuestras fuentes y obras.

#### Referencias bibliográficas

Álvarez Urquieta, Luis (1928). *La pintura en Chile colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago: Imprenta La Ilustración.

\_\_\_\_\_ (1933). “La pintura en Chile durante el período colonial”. En: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* N° 1. Santiago.

Aguirre Romero, Joaquín (2000). Entrevista a Roger Chartier. Recuperado el 27 de enero de 2014 en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/chartier.html>

Amunátegui, Miguel Luis (1849). “Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile”. En: *Revista de Santiago*, Tomo 3. Santiago de Chile: Imprenta Chilena. Pp.37-47.

Chartier, Roger (2001). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

Lago, Tomás (1971). *Arte popular chileno*. Santiago: Universitaria.

Madrid, Alberto; Nordenflycht, José de; y Varas, Paulina (2011). *Revisión/remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Panofsky, Erwin (1955). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday & Company Inc.

\_\_\_\_\_ (1995). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

Pereira Salas, Eugenio (1956). *La arquitectura chilena en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

\_\_\_\_\_ (1958). *Revista de Arte*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, n° 11 y 12.

Romera, Antonio (1951). *Historia de la pintura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

Szmulewicz, Ignacio (2010). *Artes visuales en Valdivia archivo 1977-1986*. Valdivia :[S.N]

Valderrama, Miguel (2008). *Modernismos historiográficos: artes visuales, postdictadura, vanguardias*. Santiago de Chile: Palinodia.

Waisman, Marina (1990). *El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá: Escala Ltda.