

UNA APROXIMACIÓN A LA PERSPECTIVA METODOLÓGICA DE SVETLANA ALPERS

Daniela Neila – Rubén Hitz
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El objetivo de este trabajo es indagar la perspectiva metodológica de la historiadora del arte estadounidense Svetlana Alpers. Para ello, realizamos un breve recorrido por su formación académica, la corriente historiográfica dentro de la cual su obra es ubicada y algunos aspectos retóricos característicos de su escritura. A su vez, examinamos las estrategias de análisis que Alpers despliega en *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII* (1983) y en *Walker Evans: Starting from Scratch* (2020) para distinguir los recursos empleados en cada estrategia, las discusiones que se establecen con narrativas previas asociadas a estos objetos de estudio y posibles puntos de encuentro y desencuentro entre las dos investigaciones. A partir de este análisis, consideramos que Alpers presenta una manera disidente de habitar la Historia del Arte y observamos que su metodología se centra en la práctica del artista, reivindica la materialidad de la obra de arte y propone un tipo de abordaje contextual que siempre parte desde y vuelve hacia los fenómenos figurativos.

Palabras Clave: Svetlana Alpers, Historiografía de las Artes Visuales, Metodología, Arte holandés del siglo XVII, Walker Evans.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos indagar la perspectiva metodológica de la historiadora del arte estadounidense Svetlana Alpers (1936), especialista en pintura europea y profesora emérita de la Universidad de California, Berkeley. En una primera aproximación a nuestro objeto de estudio, realizaremos un breve recorrido por la formación académica de la autora, la corriente historiográfica dentro de la cual su obra es ubicada y algunos aspectos retóricos característicos de su escritura. Inmediatamente, examinaremos las estrategias de análisis que Alpers despliega en los siguientes libros: *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*, trabajo editado en 1983 que le otorga el reconocimiento dentro del campo disciplinar, y *Walker Evans: Starting from Scratch*, su más reciente publicación editada en 2020. A partir de este recorte, distinguiremos los recursos empleados en cada estrategia, las discusiones que se establecen con narrativas previas asociadas a estos objetos de estudio y posibles puntos de encuentro y desencuentro entre las dos investigaciones.

LAS CIRCUNSTANCIAS

En este apartado abordaremos algunas circunstancias relacionadas con la configuración del posicionamiento metodológico de Alpers que nos proporcionarán claves para comprender la particularidad de su obra. En este acercamiento inicial, nos detendremos en momentos relevantes de su recorrido académico, en el lugar que su

obra ocupa en la historiografía del arte y también señalaremos algunas características distintivas de su trabajo.

Con relación a la formación académica es importante destacar que, como estudiante de grado, Alpers proviene del campo literario y luego se vuelca hacia el estudio de la Historia del Arte en la Universidad de Harvard entre finales de la década de 1950 y mediados de la década de 1960. La autora señala que en sus primeras aproximaciones al análisis de imágenes replicaba procedimientos provenientes de la crítica literaria comenta: «Estaba haciendo con una imagen lo que me habían enseñado a hacer en literatura. Estaba acostumbrada a tomar un punto de vista crítico -por crítico me refiero a la crítica literaria-» (Alpers en Fowler, 2020, s. p.)¹. A su vez, Alpers (2020) explica en su libro más reciente que esta transición entre las mencionadas disciplinas fue impulsada por su deleite en la singularidad y la naturaleza material de la pintura que la diferencian de la naturaleza de los textos literarios, que pueden existir en múltiples soportes al mismo tiempo y cuya interpretación se encuentra abierta hacia el infinito (p. XVIII). Este último punto es significativo porque la autora define uno de los principios rectores de su obra a partir de esa diferencia: «No era la interpretación sino el hacer del artista lo que me interesaba. No estuve ahí, por supuesto, pero mi ficción ha sido que podría dar cuenta de un artista haciendo una obra» (Alpers, 2020, p. XVIII)². La ficción que Alpers construye se basa en tratar de entender una pintura desde el punto de vista de la práctica del artista, de alguna manera empatizando con el pintor, reivindicando la materialidad de la obra de arte y alejándose de las posturas que toman a las imágenes como si fuesen textos lingüísticos.

Al llegar a Harvard, Alpers se encuentra con un profesorado ampliamente conformado por inmigrantes europeos y, entre ellos, la mayoría eran alemanes que habían huido de los nazis, de modo que la Historia del Arte se impartía desde un punto de vista europeo con una fuerte impronta germánica. Por otra parte, hacia el año 1959 Ernst Gombrich (1909 - 2001) arriba a esa casa de estudios, dicta un seminario sobre Vasari -seminario que él mismo había aprendido de Julius Von Schlosser (1866 - 1938)- y despierta el interés de la autora por el carácter rupturista y cuestionador de su trabajo. Alpers reconoce en Gombrich a la persona que la formó y, en este sentido, se desempeñó como su director de tesis. (Alpers en Fowler, 2020; Alpers en Alphant y Bouhénic, 2015).

Otra impresión que la autora recupera de sus primeros días en Harvard es la forma segmentada en especialidades estancas en que se desarrollaba el trabajo de los investigadores:

«La gente se desempeña como conocedores de arte. Hacen iconografía. Hacen estilo e iconografía. Pero en una imagen está todo mezclado. No es ni lo uno ni lo otro. ¿Por qué no deberíamos mezclar esas cosas como se mezclan en el hacer y el sentir del arte?» (Alpers en Fowler, 2020, s. p.)³

Esta inquietud que despierta en Alpers la complejidad de las imágenes pictóricas la conduce a generar estrategias que incorporan un amplio abanico de factores para explicar una obra. Es decir, dependiendo en cada caso de la naturaleza del objeto de estudio, la autora integrará a su caja de herramientas todos los recursos a su alcance que le permitan explicar cómo se llegó a realizar una obra en particular, por momentos transgrediendo los límites disciplinares, prestando especial atención a lo que está

¹ «I was doing with a picture what I'd been taught to do in literature. I was accustomed to taking a critical view -by criticism I mean literary criticism-»(Alpers en Fowler, 2020, s. p.). Traducción de los autores del artículo.

² «It was not interpretation but rather making that interested me. I was not there, of course, but my fiction has been that I could give an account of an artist making a work» (Alpers, 2020, p. XVIII). Traducción de los autores del artículo.

³ «People do connoisseurship. They do iconography. They do style and iconography. But a picture is all mixed up. It's neither one nor the other. Why shouldn't we mix those things together as they are mixed up in the making and feeling of art?» (Alpers en Fowler, 2020, s. p.). Traducción de los autores del artículo.

pasando en el mundo que rodea al artista. Y si bien este tipo de acceso analítico se encuentra ligado a las circunstancias sociales y culturales, siempre parte desde y vuelve hacia los fenómenos figurativos.

Por otro lado y con relación a su metodología innovadora, Alpers forma parte de una generación de historiadores del arte que en la década de 1980 comenzaron a expandir los límites de la Historia del Arte tradicional hacia otros campos como la retórica, las tecnologías ópticas y las imágenes vernáculas, entre otros (Mitchell, 2016). Además, el tipo de abordaje contextual desplegado por la autora enlaza su trabajo con la Sociología del Arte -tendencia historiográfica que conecta el arte con la sociedad que lo produjo- en una faceta expandida que funda una tercera generación, luego de la primera encabezada por Frederick Antal (1887 – 1954) y Arnold Hauser (1892 – 1978) y la segunda, por Pierre Francastel (1900 – 1970) (Hitz, 2021). En esta Sociología del Arte de tercera generación también podemos encontrar a Michael Baxandall (1933 - 2008) quien trabajó junto con Alpers en varias oportunidades y cuyas categorías de análisis, como veremos más adelante, son utilizadas por la autora en sus investigaciones.

Para concluir con esta breve presentación de la obra de Alpers haremos foco en algunos aspectos retóricos que consideramos interesantes. Blake Gopnik (2005), crítico de arte estadounidense, en una reseña para *The Washington Post* repasa en la fuerza de las polémicas planteadas por la autora y comenta que «a menudo, la escritura de Alpers parece estar lista para una pelea, y eso predispone a otros estudiosos a resistir sus afirmaciones» (s. p.)⁴. El espíritu contestatario y cuestionador de la autora es evidente tanto en su escritura como en conferencias y entrevistas. Ahora bien, podríamos pensar que este rasgo enunciativo no es la única causa de la resistencia hacia sus explicaciones. Antes al contrario, consideramos que la razón por la cual sus planteos pueden despertar cierto rechazo se relaciona con la conjunción entre una forma de polemizar incisiva y el desarrollo de análisis que relocalizan la obra de artistas en un marco interpretativo novedoso, desmontando lecturas tradicionales y esclerosadas.

Otra peculiaridad del trabajo de Alpers es la mirada cuidadosa y profunda que la autora dirige sobre sus objetos de estudio, cualidades que se proyectan hacia un texto donde el lector es introducido en las propuestas interpretativas de una manera accesible y pedagógica:

«Tengo mucho cuidado al escribir sobre lo que veo. [...] No me gusta decirle a la gente cómo mirar. Me gusta prepararlas para que puedan mirar por sí mismas. Así que mi escritura realmente prepara un escenario o da un marco para empezar a mirar» (Alpers en Fowler, 2020, s. p.)⁵

Para Alpers las palabras contemporáneas son importantes como vía de acceso al arte, pero al mismo tiempo considera que deben ser económicas, dicho de otro modo, que tienen que dejar a las imágenes ser por sí mismas (Alpers en Alphant, M. y Bouhénic, P., 2015).

DESDE LA DIFERENCIA

Podríamos decir que encontramos en Alpers una manera disidente de habitar la Historia del Arte. Como hemos visto previamente, uno de los principios vertebradores de su obra se define a partir de la diferencia con los estudios que hacen hincapié en la interpretación del significado de las obras de arte, acaparadores de la atención de la

⁴ «Alpers's writing often seems spoiling for a fight, and that predisposes other scholars to resist its claims» (Gopnik, 2005, s. p.). Traducción de los autores del artículo.

⁵ «I'm very wary of writing about what I see. [...] I don't like to tell people how to look. I like to get them set up so they can look on their own. So my writing is really setting a stage or giving a frame for getting to looking» (Alpers en Fowler, 2020, s. p.). Traducción de los autores del artículo.

mayoría de los investigadores de ese momento, para posicionarse desde una perspectiva que se centra en el hacer de los artistas. Esta necesidad de separarse de ciertos parámetros establecidos también se revela en la elección de sus objetos de estudio y en el diseño de sus estrategias analíticas. Cuando en Harvard tuvo que decidir en qué especializarse, como todos estaban estudiando el arte del Renacimiento italiano y «no quería seguir a la multitud», eligió el arte holandés (Alpers en Alphart, M. y Bouhénic, P., 2015, s. p.). Es así, desde la diferencia, como Alpers encuentra su lugar en los márgenes difusos del campo disciplinar, sacando a la luz regiones y relaciones que antes habían sido imperceptibles.

Considerando este posicionamiento, intentaremos llevar adelante un análisis de las estrategias analíticas que la autora esboza en *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII* y *Walker Evans: Starting from Scratch* teniendo en cuenta los recursos que invoca en cada caso para construir su propuesta interpretativa y el diálogo que establece con lo que ya ha sido dicho sobre estos objetos de estudio.

En el caso de *El arte de describir*, la temática abordada es el arte holandés del siglo XVII, como se explicita en el título de la obra, y Alpers (1987) advierte al lector que se abocará a ese arte «en parte a través de su *diferencia* con el arte de Italia» (pp. 22-23). Cuando la autora marca esta distinción, se está contraponiendo a un modelo genérico y permanente de pintura derivado de la definición del cuadro formulada por Leon Battista Alberti (1404 - 1472) que sintetiza de la siguiente forma:

una superficie o tabla enmarcada situada a cierta distancia del espectador que, a través de ella, contempla un segundo mundo, sustituto del real. En el Renacimiento, este mundo era un escenario en el que las figuras humanas representaban acciones significativas basadas en los textos de los poetas. Es un arte narrativo. Y la omnipresente doctrina del *ut pictura poesis* se invocaba para explicar y legitimar las imágenes por su relación con previos y sacrosantos textos (pp. 20-21).

A través de esta oposición, Alpers activa una controversia acerca de la idoneidad de las principales estrategias analíticas utilizadas por los historiadores del arte, construidas en función del modelo albertiano, cuando son aplicadas a prácticas artísticas que rebasan la tradición italiana. Asimismo, considera que la primacía de dicho paradigma se ha constituido en un obstáculo al momento de acceder a fenómenos figurativos que no se adaptan a ese patrón y abre un interrogante sobre cuál es la condición del estudio de cualquier tipo no albertiano de imágenes. Ante la falta de herramientas para analizar esta categoría de representaciones (que la autora denomina no-clásicas, no-renacentistas o anti-albertianas), propone como puntapié inicial para su abordaje la conciencia de su diferencia con el arte italiano.

Entonces, como vía de acceso a su objeto de estudio, Alpers (1987) va a efectuar el descentramiento de los siguientes conceptos constitutivos de la retórica utilizada para hablar sobre el arte italiano: la idea de arte narrativo, la noción de significado esbozado por los iconógrafos y la de evolución estilística. En primer lugar, la autora pone de relieve la existencia de una distinción pictórica dentro de la tradición figurativa occidental entre un arte narrativo y un arte de descripción. Como vimos previamente en la definición del cuadro de Alberti, la manera narrativa es uno de los principios fundamentales de la estética renacentista que establece la aplicación de las facultades imitativas a fines narrativos. Por otro lado, la manera descriptiva es la categoría que Alpers va a esgrimir para comprender el arte holandés del siglo XVII, que también será útil al momento de pensar toda la tradición nórdica que lo contiene y que define preliminarmente de la siguiente forma:

«Descriptivo» es, en efecto, el adjetivo que puede caracterizar muchas de las obras a que solemos referirnos vagamente como *realistas*, entre las que se incluye, como apunto en mi texto en varias ocasiones, la manera de representación de los fotógrafos. En la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, *El aguador* de Velázquez, la *Dama pesando perlas* de Vermeer, y el *Déjeuner [sic] sur l'herbe* de Manet, las figuras están suspensas en la acción que se ha de representar. La cualidad instantánea, detenida, de estas obras es un síntoma de cierta tensión entre los supuestos narrativos del arte y la

atención a la presentación descriptiva. Parece haber una proporción inversa entre la descripción atenta y la acción: la atención a la superficie de la realidad descrita se logra a expensas de la representación de la acción narrativa (p. 22).

Cómo defender y cómo definir el arte descriptivo son los interrogantes principales que la autora intentará esclarecer a lo largo del libro.

Los aspectos descriptivos del arte holandés dedicados a la representación de la tierra y la vida holandesas, su relación con la realidad asimilada a la de la propia vista, su virtuosismo y difícil acceso verbal -producto de no narrar algún texto y de la ausencia de la producción de un estilo propio de crítica- son elementos que Alpers (1987) halla asentados en la historiografía hasta el siglo XX. A su vez, la autora señala la existencia de una larga tradición de menosprecio por las obras descriptivas donde este tipo de representaciones son consideradas inferiores por naturaleza o carentes de significado. Ya entrado el siglo XX, la pintura holandesa del siglo XVII es repensada a través del modelo de interpretación iconográfica en boga y se arriba a la conclusión de que el realismo propio de este arte esconde bajo su superficie descriptiva un significado velado. Este punto de vista es para Alpers el resultado, una vez más, del intento de adecuar la tradición nórdica a los métodos derivados del estudio del arte meridional, impulsado en esta oportunidad por el trabajo de Erwin Panofsky (1892 - 1968) sobre las imágenes de los primitivos flamencos, donde el autor las interpreta como «fachadas de un simbolismo encubierto» (p. 26). Esta tendencia encuentra su cauce hacia el arte holandés del siglo XVII de la mano de Eduard Siegfried de Jongh (1931) quien retoma el estudio de las relaciones entre las imágenes holandesas y los grabados pertenecientes a los libros de emblemas de la época. Al poner en diálogo ciertos motivos pictóricos con aquellos que aparecen en las estampas acompañados de un anclaje lingüístico moralizante, los iconógrafos argumentan que, lejos de la representación del mundo real, las pinturas holandesas encubren un sistema ético bajo una superficie agradable. Alpers va a disentir con estas explicaciones indicando que «las imágenes de la pintura nórdica no disfrazan ni encubren significados bajo las superficies; más bien muestran que el significado, por su propia naturaleza, reside en lo que la vista puede captar» (p. 27). La relocalización de la idea de significado que Alpers formula en estas palabras no hace otra cosa que discutir con la noción de significado del método iconográfico de Panofsky que desestima la superficie pictórica. En el ensayo *Iconografía e iconología* (1955), para exponer los distintos niveles de significación presentes en una obra de arte, Panofsky recurre a un ejemplo de la vida cotidiana: un encuentro en la calle con un amigo que saluda con su sombrero. Esta explicación, que transfiere a una obra de arte los resultados de un análisis sobre un hecho cotidiano, omite la idea de representación.

Otra de las categorías analíticas principales de la Historia del Arte que Alpers (1987) deberá rebatir para una mejor comprensión del arte holandés del siglo XVII es la de evolución estilística, noción configurada a partir de la inusual tradición progresista inherente al arte italiano. La autora aclara que, por lo general, las tradiciones artísticas muestran aquellos elementos de la cultura que persisten a lo largo del tiempo y los que le dan sustento en detrimento de los que cambian, ubicando al arte nórdico como ejemplo de una tradición que presenta una gran continuidad. Por lo tanto, ante lo inapropiado que puede resultar transponer el modelo evolutivo italiano a la obra de los artistas holandeses, Alpers decide tomar otro camino: «Lo que me propongo estudiar, pues, no es la *historia* del arte holandés, sino la *cultura visual* holandesa, utilizando un término que le debo a Michael Baxandall» (p. 28). Con esta decisión, la autora prioriza un tratamiento mayormente sincrónico de su objeto de estudio, procedimiento que podemos encontrar en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972) de Baxandall, donde la pintura es pensada en relación con «un rango más amplio y extenso de prácticas sociales, distantes del mundo de las artes visuales, pero no distantes de la visualidad» (Langdale, 2015, p. 215). De acuerdo con esto, Alpers (1987) insiste en que el arte holandés debe ser visto en su circunstancia, lo que significa, además de ver el arte como una manifestación social, «lograr acceso a las

imágenes mediante la consideración de su puesto, papel y presencia en el marco cultural general» (p. 27).

Para finalizar con el análisis de *El arte de describir*, mencionaremos algunos de los recursos de los cuales la autora se sirve para desentrañar los fundamentos del arte holandés del siglo XVII. Alpers (1987), frente al abordaje de una cultura específicamente visual, en la cual las imágenes juegan un rol esencial en la comprensión activa de la realidad, resuelve cotejar el arte con ideas sobre el conocimiento y el mundo. Un aspecto que la autora remarca sobre la producción de imágenes en este contexto es su vínculo con la convicción presente en los holandeses de que mirar atentamente la superficie del mundo los provee de un conocimiento confiable sobre el mismo, es decir, que estaban convencidos de que la realidad podía ser conocida a través de la vista. Por esa razón, Alpers intentará definir qué es una imagen y qué significa ver para los holandeses comenzando por delinear el papel cultural general de las imágenes en los Países Bajos a partir de la vida y ciertos escritos de Constantijn Huygens (1596 - 1687), importante figura cultural y política que Alpers toma como referente de la actualidad de su entorno. Asimismo, indaga los conceptos de vista y visión, en diálogo principalmente con la descripción del ojo ofrecida por Johannes Kepler (1571 - 1630), para abordar el problema de la idea de imagen en Holanda en un capítulo que se centra en el aspecto de realidad característico de estos fenómenos figurativos. Estas son algunas de las fuentes que Alpers utiliza entre una gran variedad de recursos, tanto lingüísticos como pictóricos, para puntualizar los «convencionalismos, metáforas rectoras, supuestos intelectuales y prácticas culturales» (p. 302) que interactúan en el sistema del arte holandés del siglo XVII. Luego de conformar una nueva manera de entender el espectro artístico holandés, Alpers ofrece a modo de epílogo la aplicación de los resultados de su investigación a la obra de Rembrandt y Vermeer, dos de los artistas holandeses más relevantes de su tiempo.

Pasamos ahora a tratar el trabajo más reciente de Alpers (2020) que versa sobre la obra de Walker Evans (1903 – 1975). Con la elección de este objeto de estudio la autora expresa que siente una especie de nuevo comienzo porque luego de toda una vida dedicada a la observación y al análisis de obras pictóricas europeas, *Walker Evans: Starting from Scratch* es el primer libro que destina a un fotógrafo y, a su vez, el primero en el que se ocupa de un artista estadounidense. Este sentimiento es uno de los puntos sugeridos por el título de la obra que puede ser traducido como *Empezando desde cero*. Es importante recordar que Alpers no está interesada en buscar significados ocultos en las obras de arte sino en dar cuenta de cómo se hicieron, en explicarlas desde el punto de vista de la práctica del artista. En esta investigación, la autora se enfrenta a una práctica de diferente naturaleza en la cual resulta complicado ubicar el hacer del artista debido a las características propias del proceso de realización de una imagen fotográfica, procedimiento que Alpers resume de la siguiente manera:

«Se saca una fotografía, a menudo varias del mismo tema, se produce un negativo, se edita (como lo denominó Evans), luego se puede imprimir de diferentes maneras, en diferentes tamaños y exhibir y mirar de diferentes maneras, ya sea en un libro (la forma preferida de Evans), en una revista, en una pared» (p. VIII).⁶

Ante la complejidad inherente a la práctica fotográfica, la autora intentará abordarla desde un terreno conocido para ella: desde su diferencia con la práctica pictórica.

A lo largo del libro, Alpers acompaña a Evans en la realización de sus fotografías y el elemento que estructura la narrativa es la biografía del fotógrafo, reconstruida por la autora principalmente a partir del material conservado en los archivos del Museo

⁶ «A photograph is taken, often many of the same subject, a negative is made, it is edited (as Evans termed it), and then it can be printed in different ways, at different sizes, and exhibited and looked at in different ways, whether in a book (Evans's preferred form), in a magazine, on a wall» (Alpers, 2020, p. VIII). Traducción de los autores del artículo.

Metropolitano de Arte de Nueva York. Anteriormente, al mencionar los rasgos característicos presentes en la metodología de Alpers, hablamos sobre su intención de empatizar con el artista como modo de aproximación a su práctica. Es por esto por lo que podemos considerar que el género biográfico ocupa un lugar fundamental en su obra, porque le proporciona herramientas para esbozar posibles motivaciones y elecciones de los artistas que operan al momento de producir una obra. Volviendo a *Starting from Scratch*, Alpers (2020) establece desde el comienzo una conexión entre la práctica fotográfica de Evans y la literatura. Lo presenta como un joven que posee una mentalidad literaria y es hábil con las palabras, un admirador de la literatura francesa que, al no encontrar su camino como escritor, se vuelca hacia la fotografía y casi desde el comienzo, *empezando desde cero*, hace fotografías notables que tienen como tema principal los Estados Unidos. A pesar de ser una especie de escritor frustrado, Evans nunca abandona la escritura y, a partir de este interés, Alpers considera que es necesario prestar atención a sus textos tanto como a sus imágenes, interés que también interpela el pasado literario de la autora que, como comentamos antes, realizó sus estudios de grado en literatura. De esta forma, Alpers incorpora la palabra del artista como otro de los recursos principales para poder comprender su práctica.

Alpers (2020) entiende que Walker Evans es un fotógrafo único y uno de los argumentos principales del libro es presentarlo como un gran artista estadounidense. Bajo estos presupuestos, la autora indica que una de las características distintivas de la práctica de Evans es su insistencia en que lo esencial es tener un ojo. En reiteradas oportunidades, Evans expresa que aquello que lo distingue entre los fotógrafos y lo más importante para él en fotografía es tener un ojo, desestimando el papel del dispositivo técnico. Frente a esta afirmación, Alpers tratará de entender qué implica tener un ojo en el proceso de hacer una fotografía para Evans y si el aspecto de sus imágenes fotográficas depende de eso. En el capítulo introductorio que la autora destina al ojo de Evans, recupera el concepto de ojo de la época de Baxandall, una de las nociones más interesantes desarrolladas en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, para marcar un punto ligeramente diferente: mientras Baxandall apela al ojo de la época para referirse al estilo cognitivo de una cultura, Alpers, jugando con las palabras, propone que Evans tenía un ojo para su época, lo que significa que encuentra un parentesco estético entre los Estados Unidos que Evans ve y su forma de fotografiar. Dicho de otro modo, el estilo fotográfico de Evans -punto de vista nivelado, centrado y directo- coincide con el estilo estético de su mundo.

Un tema interesante que surge en el recorrido a través de la obra de Evans, mientras Alpers va develando los elementos constitutivos de la práctica del fotógrafo, es el referido al estatuto de la fotografía. Sin entrar en el debate sobre si la fotografía es arte o no es arte y para qué sirve, Alpers ofrece, aunque no de manera sistemática y a modo de pequeñas reflexiones, una especie de ontología *alpersiana* de la imagen fotográfica, o sea, aquello que la autora considera que es la naturaleza de la fotografía. Por ejemplo, cuando Alpers (2020) intenta explicar cómo Evans produce el aspecto trascendental que adoptan los objetos en sus fotografías, hace referencia, entre otros factores, a la posición que adopta el fotógrafo, a la elección de un lugar y una distancia particulares y, al analizar la posición de Evans en la fotografía denominada *Girl in Fulton Street*, agrega al respecto: «Existe una resistencia a juzgar o intervenir de alguna forma. Esa manera de contenerse, de mantener su distancia, es una gran habilidad. Podría decir (y creo) que eso es básico para la naturaleza de la fotografía» (pp. 7-8)⁷. Luego, en el epílogo de la obra, la autora destina unas palabras al debate sobre la ontología de la fotografía y de las imágenes fotográficas que continúa irresuelto y vigente. Para Alpers, esta situación es una consecuencia de la historia del medio, donde la incertidumbre que rodeó sus inicios es la que sigue

⁷ «There is a resistance to judge or to intervene in any way. That holding back, that keeping of his distance, is a great skill. I could say (and I do believe) that that is basic to the nature of photography» (Alpers, 2020, pp. 7-8). Traducción de los autores del artículo.

instalada y tracciona continuas inseguridades con respecto a su naturaleza y su uso. La autora indica que probablemente sea el carácter indefinible de la fotografía lo que le otorga su gracia especial. Por último, la historia de la fotografía también es convocada en el título del libro al hacer alusión a la inexistencia de una tradición en fotografía, carencia que implica que el fotógrafo empieza a trabajar desde cero, simplemente a partir del acto de mirar al mundo.

EPÍLOGO

Con este trabajo hemos intentado abordar el perfil metodológico de Svetlana Alpers con la finalidad de comprender sus características más relevantes principalmente a través de un breve recorrido por su biografía académica y de la identificación de las estrategias de análisis y los recursos empleados en dos investigaciones. A partir del análisis desarrollado, hemos visto que el interés de Alpers como historiadora del arte no se encuentra en la recepción de las obras, sino en la práctica del artista y consideramos que este posicionamiento es la clave para entender sus propuestas interpretativas. Partiendo siempre desde los fenómenos figurativos, la autora ensaya un tipo de aproximación donde trata de empatizar con el artista y poner su práctica en relación con el mundo que lo rodea y, en este sentido, hemos destacado el papel que el género biográfico ocupa en su obra, recurso que, además de permitirle un acercamiento a la historia y personalidad del artista, le concede acceso a un contexto social y cultural más amplio. Al conectar la práctica del artista con la sociedad que la cobija, mencionamos que algunos investigadores asocian el trabajo de Alpers con la Historia Social del Arte, aunque si tenemos en cuenta la manera disidente en que la autora habita la disciplina y el carácter independiente que auto percibe en su trabajo (Alpers en Alphant y Bouhénic, 2015) podemos pensar que no estaría de acuerdo con esa adscripción.

Al examinar las estrategias analíticas diseñadas por Alpers en las dos investigaciones que seleccionamos, encontramos algunos puntos de encuentro y de desencuentro. Una primera diferencia se corresponde con las circunstancias de la autora: recordemos que *El arte de describir* es el trabajo que le otorga el reconocimiento dentro de la Historia del Arte y de la academia, mientras que *Starting from Scratch*, es un libro realizado casi cuatro décadas después, momento en que Alpers se encuentra retirada del ambiente universitario y más en contacto con el mundo de artistas y críticos de Nueva York (Alpers en New York Studio School, 2021). Quizá la diferencia fundamental entre las dos investigaciones se desprenda de la naturaleza que presenta el objeto de estudio en cada caso. En *El arte de describir*, al intentar definir qué es el arte pictórico holandés del siglo XVII, debe primero discutir y desarmar gran parte de la estructura historiográfica a partir de la cual ese arte ha sido pensado con anterioridad para luego establecer un marco interpretativo novedoso que surge de relacionar la práctica artística con ideas sobre el conocimiento y el mundo. En cambio, en *Starting from Scratch*, Alpers comienza desde cero al no existir en fotografía un aparato discursivo hegemónico desde donde pensar la obra de Walker Evans (o la de cualquier otro fotógrafo) y, al acompañarlo a lo largo de su vida a través de su práctica, la autora hace visibles elementos que antes habían sido desestimados. Probablemente el aporte más importante de la investigación se encuentre en el análisis de las fotografías realizadas por Evans en el sur de los Estados Unidos en la década de 1930. Éste es el trabajo por el cual se lo ha establecido como el fotógrafo de la Gran Depresión. Sin embargo, Alpers explica desde su perspectiva, que aquello que el ojo de Walker Evans está mirando es, en realidad, la presencia de una larga e interminable Guerra Civil Estadounidense.

Finalmente, podríamos decir que los puntos de encuentro entre las dos investigaciones se relacionan con el hecho de que es Alpers quien elige los objetos de estudio, elección que deja entrever su gusto por un tipo de arte que se para frente al mundo, lo mira atentamente y lo describe.

BIBLIOGRAFÍA

- Alpers, S. (1987). *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*. Hermann Blume.
- Alpers, S. (2020). *Walker Evans: Starting from Scratch*. Princeton University Press.
- Alphant, M. y Bouhénic, P. (Directores). (2015). *Un œil, une histoire. Svetlana Alpers. Distance et étrangeté* [Film]. Zadig productions; Histoire; LCP Assemblée nationale.
- Fowler, C. (Anfitriona). (2020, 20 de octubre). "Looking as knowing": Svetlana Alpers on critical thinking and photography (No. 8) [Episodio de podcast de audio]. En *In the foreground: conversations on art & writing. A podcast from the Research and Academic Program (RAP)*. The Clark Art Institute.
<https://www.clarkart.edu/Research-Academic/Podcast/Season-1/Svetlana-Alpers>
- Gopnik, B. (9 de octubre, 2005). The Keen Art Insight Of Svetlana Alpers: It's All on the Surface. *The Washington Post*.
<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/2005/10/09/the-keen-art-insight-of-svetlana-alpers-its-all-on-the-surface/77b002ca-a056-48f3-a294-69c2e39afaef/>
- Hitz, R. A. (2021). Sociología del arte: diálogos entre la iconología y la sociología. En R. A. Hitz, F. L. Ruvituro y J. C. Pedroni (Coords.), *Entre libros y retratos: Figuras y escenarios en la historiografía del arte* (pp. 78-89). Edulp.
- Langdale, A. (2015). Allan Langdale, "Aspectos de la recepción crítica y de la historia intelectual del concepto de ojo de la época de Michael Baxandall", en Adrian Rifkin (ed.), *About Michael Baxandall*, Oxford y Malden, The Association of Art Historians-Blackwell Publishers, 1999. *CAIANA Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (6), 212-225.
http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=195&vol=6
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Capital intelectual.
- New York Studio School. (17 de febrero de 2021). *Svetlana Alpers & Joshua Chuang discuss Walker Evans* [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=fPOR3meLrys>