

Julietta Ogaz Sotomayor

Universidad de los Andes, Chile

julieta.ogaz@uandes.cl

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-1237-8470>

Recibido: 25/10/2023 - Aceptado: 01/03/2024

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Ogaz Sotomayor, Julieta. "Cultura Material para el estudio de la historia e historia del arte: estado de la cuestión y algunas aproximaciones metodológicas". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 16, (2024): e162. <https://doi.org/10.25185/16.2>

Cultura Material para el estudio de la historia e historia del arte: estado de la cuestión y algunas aproximaciones metodológicas

Resumen: Aunque la mayoría de las obras de arte tienen un componente físico ineludible, el estudio de la cultura material en la historia del arte ha estado menos desarrollado que el de otro tipo de objetos como los de las llamadas artes "artes menores" o "artes aplicadas". En el caso de las obras artísticas, la primacía del factor estético/visual ha oscurecido a menudo la materialidad. Sin embargo, no podemos perder de vista que las obras de arte son objetos en primer lugar, y que la materialidad precede a las imágenes que transmiten. Este artículo quiere reflexionar primero sobre el estado de la cuestión respecto a los estudios de la cultura material como fuente para la investigación histórica tanto en el ámbito anglosajón como latinoamericano, para luego explorar algunos de sus alcances, oportunidades y posibles proyecciones para los campos de la historia y la historia del arte. Para esta última disciplina identificamos tres aproximaciones al objeto de estudio desde la perspectiva de la cultura material: el estudio de la obra de arte como artefacto, el estudio de los objetos representados y el estudio del entorno material del artista (su taller). Ilustraremos estos tres enfoques con ejemplos desde la literatura académica revisada.

Palabras clave: Cultura material; Metodología; Historia del arte; Historiografía de la cultura material.

Material culture for the study of history and art history: state of the art and some methodological approaches

Abstract: Although most artworks have an inescapable physical component, the study of material culture in the history of art has been less developed than that of other types of objects such as those known as “minor arts” or “applied arts”. In the case of artistic works, the primacy of the aesthetic/visual factor has often obscured materiality. However, we cannot lose sight of the fact that artworks are objects in the first place, and that the materiality precedes the images they convey.

This article first reflects on the state of the art of material culture studies as a source for historical research both in the English-speaking world and in Latin America, and then explores some of its scope, opportunities and possible projections for the fields of art history and art history. For the latter discipline we identify three approaches to the object of study from the perspective of material culture: the study of the work of art as artefact, the study of the objects represented and the study of the artist’s material environment (his studio). We will illustrate these three approaches with examples from the reviewed academic literature.

Keywords: Material culture; Art history; Methodology; Material culture historiography.

Cultura material para o estudo da história e da história da arte: estado da arte e algumas abordagens metodológicas

Resumo: Embora a maioria das obras de arte tenha uma componente física incontornável, o estudo da cultura material na história da arte tem sido menos desenvolvido do que o de outros tipos de objectos, como os das artes conhecidas como “artes menores” ou “artes aplicadas”. No caso das obras artísticas, a primazia do fator estético/visual tem muitas vezes obscurecido a materialidade. No entanto, não podemos perder de vista que as obras de arte são, antes de mais, objectos e que a materialidade precede as imagens que transmitem.

Este artigo primeiro reflete sobre o estado da arte dos estudos da cultura material como fonte de pesquisa histórica tanto no mundo anglófono quanto na América Latina, e depois explora alguns de seus escopos, oportunidades e possíveis projeções para os campos da história da arte e da história da arte. Para essa última disciplina, identificamos três abordagens para o objeto de estudo a partir da perspectiva da cultura material: o estudo da obra de arte como artefato, o estudo dos objetos representados e o estudo do ambiente material do artista (seu estúdio). Ilustraremos essas três abordagens com exemplos da literatura acadêmica revisada.

Palavras-chave: Cultura material; História da arte; Metodologia; Historiografia da cultura material.

El concepto de cultura material es amplio y se ha ido tanto abreviando como ensanchando indistintamente a lo largo de los años. El estudio de la cultura material se refiere a la investigación que relaciona a los hombres con los objetos tangibles producidos o intervenidos por él, ya sea para fines utilitarios, estéticos-decorativos, o ambos. En general, se han entendido como objetos de la cultura material aquellos artefactos, enseres o productos de carácter doméstico o de uso o disfrute frecuente. Según el etnólogo brasilero-alemán Herbert Baldus en su temprano ensayo de 1947, «la cultura material es la totalidad de bienes materiales que posee un pueblo para adornarse y vestirse, alimentarse y abrigarse, para poder luchar contra los enemigos y para traficar, para hacer música y tener diversiones, en resumen, todos los aspectos concretos de una cultura».¹ Esto, en una primera instancia, se reduce a la satisfacción de las necesidades más básicas del ser humano como refugio, alimentación y vestido. Como escribe Norman Pounds, en el prólogo de su libro *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*: «la vida es un compuesto de necesidades fisiológicas, aspiraciones intelectuales y temores, siendo las primeras fáciles de catalogar y evaluar: comida, cobijo y el abrigo corporal que el clima exija. Este libro es, a grandes rasgos, las historias de los distintos modos en que se han satisfecho estas necesidades fundamentales».²

El estudio de la cultura material tiene sus inicios a partir de las disciplinas de la antropología y la arqueología³ hacia la década del 1960 en Francia, Canadá y EE. UU.,⁴ puesto que las culturas prehistóricas habían podido ser investigadas primordialmente por los rastros materiales que dejaban a su paso. Sin embargo, este ámbito comienza luego a ser adoptado por ramas de la historia, la historia del arte, la conservación, los estudios museales, sociológicos y estéticos, al tiempo de que se reconoce su carácter multidisciplinario. Ya en las décadas de 1970-90s comenzó a asentarse formalmente en los países

1 Herbert Baldus, «Cultura material», trad. Carlos H. Alba, *Revista Mexicana de Sociología* 9, n.º 2 (1947): 172.

2 Norman Pounds, *La vida cotidiana. Historia de la cultura material* (Barcelona: Crítica, 1999), 13.

3 Ya en la segunda mitad del s.XIX el antropólogo inglés Augustus Pitt-Rivers utilizó el término para referirse a la cultura material como «los signos y símbolos externos de particulares ideas de la mente».

4 En 1952 se fundó el Winterthur Program in American Material Culture, de la mano del Winterthur Museum, el cual se enfoca principalmente las artes decorativas y mobiliario norteamericano del s.XVII al XIX. El programa tiene un convenio con la Universidad de Delaware, la cual otorga el grado de Magister a quienes lo estudian. Desde 1963 existe la revista académica «Winterthur Portfolio» dedicada a la cultura material norteamericana y un sitio web de difusión: «Material Matters» <https://sites.udel.edu/materialmatters/>. En Inglaterra se publica desde 1996 el *Journal of Material Culture*, editado por la University College London. En Canadá está la revista «Material Culture Review / Revue de la culture matérielle» de la Cape Breton University, que se publica desde 1976. Es en esa época donde surgieron también las escuelas, carreras y centros universitarias sobre este tema, especialmente en los países de habla inglesa, como por ejemplo el Center of Study in American Decorative Arts and Material Culture de la Universidad de Yale.

anglosajones.⁵ Actualmente, la cultura material ha tomado impulso, de la mano de la digitalización y las nuevas tecnologías, como disciplina auxiliar para aquellas de más antigua trayectoria.

Este artículo quiere reflexionar primero sobre el estado de la cuestión respecto a los estudios de la cultura material como fuente para la investigación histórica tanto en el mundo anglosajón como hispanoamericano, para luego explorar algunos de sus alcances, oportunidades y posibles proyecciones para los campos de la historia y la historia del arte. Esto en el entendido de que las metodologías tradicionales que vienen tanto desde la cultura material como de la historia y de la historia del arte no se oponen, sino que pueden alimentarse mutuamente.

Concepto y estudio

Objetos. Nuestra vida está rodeada de ellos, de infinitos usos, más o menos especializados y que han sido creados para cubrir determinada necesidad. Su omnipresencia, perdurabilidad y valor relativo ha permitido que mucho de ellos vayan traspasando generaciones y permitan, a través de ellos, alcanzar una especial conexión empática con otros individuos lejanos en el tiempo. Mediante el análisis de la materialidad, su utilidad, fines, tecnología empleada, simbología, entre otros aspectos, estos objetos o conjuntos de objetos, nos pueden decir mucho sobre, paradójicamente, los aspectos menos tangibles de la sociedad, así como de las costumbres, del contexto social en que fueron creados, sus medios de producción, de sus dueños, mercantes, circulación, etc. También nos dan pistas sobre los cambiantes valores de cada sociedad: por qué en cierta época algunos enseres fueron más apreciados que otros o por qué algunos objetos han sido recolectados y conservados como patrimonio.

Ahora, uno de los autores pionero en la conceptualización y desarrollo de la disciplina de la cultura material es el académico de la Universidad de Yale, Jules David Prown, quien en 1982 publicó el influyente artículo «*Mind in Matter*» donde proponía una definición de esta noción junto con una

5 Dan Hicks y Mary C. Beaudry, eds., *The Oxford Handbook of Material Culture Studies* (Oxford, 2010), 2.

metodología de investigación para la misma, como medio para abordar la historia norteamericana.⁶

En la teoría de Prown, puesto que los objetos creados en tiempos remotos son, muchas veces, los únicos testigos históricos que permanecen hasta el presente, nos proveen de una oportunidad única de investigación. A través de ellos «nos encontramos con el pasado de primera mano; tenemos una experiencia sensorial directa de los eventos históricos»⁷. En otras palabras, propone considerar a los objetos como agentes autónomos en la creación de un relato histórico con un sentido particular de autenticidad y autoridad. Los objetos, entonces, se constituyen en evidencia significativa de determinados sucesos o épocas, especialmente para aquellos periodos en que la mayoría de la población era iletrada o no llevaba registros escritos. En este sentido, la disciplina de la cultura material, ha tenido gran importancia para el estudio de la «cultura popular» y la «historia cultural» a partir de los años 70 - tal como la ha desarrollado el historiador británico Peter Burke y antes, Philippe Ariès- y más acentuadamente en las primeras décadas del s. XXI.⁸ Ella intenta desligarse de la tarea tradicional del historiador - que tiene como fuente principal los documentos oficiales -, y de esta forma escribir sobre la historia de la gente «común y corriente» para empaparse de los patrones culturales de una época. Si en la historia clásica los objetos sólo servían para ilustrar un determinado periodo o sociedad, y por muchos años fueron «relegados» a los ámbitos de la arqueología y la conservación, la disciplina de la cultura material propone emprender el camino inverso: construir un relato cultural, histórico, antropológico, a partir de los objetos. Es lo que algunos historiadores han llamado como el «giro material» (*«material turn»*) de la disciplina histórica.⁹

En su reciente compilado *«Global Objects: Toward a Connected Art History»*, Samuel Cook manifiesta la pertinencia de la incorporación de los objetos al estudio disciplinar, tanto por su valor testimonial como simbólico:

6 Jules David Prown, «Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method», *Winterthur Portfolio* 17, n.º 1 (spring de 1982): 1-19. Su propuesta es ampliada en varios ensayos posteriores, algunos de los cuales fueron reunidos en el volumen de 2001 «Art as Evidence: writings on art and material culture».

7 Jules David Prown, «Style as Evidence», *Winterthur Portfolio* 15, n.º 3 (Autumn de 1980): 208.

8 Antes de consolidarse como término, los estudios de cultura material o estudios de historia a través de los objetos podían encontrarse como «historia material», «civilización material», «vida material», «historia física», entre otros. Ver, por ejemplo, los semanales estudios de Fernand Braudel: *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*, 3 vols. (Madrid: Alianza, 1984)

9 El término «material turn» en historiografía hace referencia a un cambio de enfoque hacia la cultura material -que toma distancia del análisis lingüístico-estructuralista - y su importancia para comprender los procesos históricos. Aunque es difícil atribuir el origen exacto de este término a autores concretos, varios estudiosos han contribuido al desarrollo y la popularización del concepto a partir de la década de 1980.

Los objetos, más que simples reflejos de valores estáticos, son entidades complejas que desafían una categorización fácil. Actúan como agentes simbólicos activos que surgen en contextos específicos y pueden cambiar de forma, uso o valor a medida que se desplazan por el espacio y el tiempo. La actividad humana crea la cultura material, que a su vez posibilita la acción al tiempo que la moldea y controla recursivamente. Los objetos median en las relaciones sociales y culturales y se convierten en importantes portadores de memoria y significado. La alfabetización material es clave para reconocer y comprender esta complejidad.¹⁰

Efectivamente, este estudio también implica problemáticas, tanto desde el punto de vista semántico como metodológico. Como plantea la historiadora Serena Dyer, si bien es necesario admitir que la complementariedad materia-texto enriquece la ciencia histórica, se debe reconocer que objetos y documentos tienen lenguajes diferentes. Allí radica una de las dificultades de la interdisciplina, pues es necesario que el investigador domine ambos y sepa integrar el uno con el otro. «Los objetos tienen “su propia gramática y vocabulario”, con los que los estudiosos de la cultura material deben familiarizarse». Sin embargo, los lenguajes materiales son tan complejos y diversos como los hablados y escritos. «Comprender la talla de una silla no equivale a entender las fibras y puntadas de una prenda de vestir. Estas diversas lenguas vernáculas materiales, unidas a la falta generalizada de alfabetización material entre los historiadores, son, al menos en parte, culpables de esta brecha disciplinar».¹¹ Junto con ello, surgen desafíos relacionados con la misma materialidad de los objetos, como su fragilidad o durabilidad, así como las condiciones de uso y conservación, que han tenido un impacto en la preservación de estos elementos. Con frecuencia, al igual que los textos escritos, los objetos se encuentran incompletos, dispersos o fragmentados. Asimismo, la sobrevivencia o no de algunos artefactos - su custodia o descarte-, puede atender también a disparidades de género, estatus socioeconómico, valor asignado en un determinado momento, al origen étnico de su propietario/a entre muchas otras variables que pueden distorsionar su interpretación.

10 Edward S. Cooke, ed., *Global Objects: Toward a Connected Art History* (New Jersey: Princeton University Press, 2022), 11. A inicios de los 90's antropólogos como Igor Kopytoff y Arjun Appadurai plantearon que los objetos poseen una “biografía”, una “vida social” y que estos no deben ser valorados solo tanto *commodities* sino que sus estimaciones son múltiples, culturales y pueden mutar a lo largo de su existencia.

11 Serena Dyer, «State of the Field: Material Culture», *History. The journal of the historical association* 106, n.º 370 (mayo de 2021): 284.

A pesar de estas dificultades, la investigación basada en la evidencia material ha aportado al desarrollo de otras disciplinas como la museografía para colecciones históricas, puesto que son lugares donde naturalmente confluye la investigación tradicional con el contacto directo con la cultura material. Dentro de estas instituciones no sólo se describen los distintos objetos sino que se investigan, con un foco puesto en conocer cómo dicho artefacto repercutió socialmente en la vida diaria de las personas y de qué manera esto puede ser «contado» a través de determinada curatoría.¹²

Lo que sí está claro, como lo plantea Anne Gerritsen y Giorgio Riello, es que cada vez con mayor frecuencia se están incorporando objetos y artefactos como parte de los estudios históricos y en la formación de historiadores.¹³ De la misma manera, recientemente han surgido también diversos enfoques críticos y analíticos, que innovan en planteamientos que valoran el status de los objetos/artefactos como conectores globales y temporales, como mediadores de la historia de las emociones y de los sentidos, y que aportan preciada información sobre la materialidad y la fabricación de objetos, y la reconstrucción de «mundos materiales» perdidos, por ejemplo.¹⁴

¿Cómo hacer «hablar» a los objetos?

Aunque no existe una metodología transversalmente normalizada, la desarrollada por Jules Prown sigue teniendo influencia para el estudio de la cultura material. Según él, la arqueología y la historia son las disciplinas cuyos métodos son los más pertinentes para el estudio de este campo. Sin embargo, reconoce que es necesario abrirse a otras técnicas investigativas desde disciplinas como la antropología social, la historia del arte, la sociología, iconografía, geografía, lingüística y folklore para complementar la investigación. Es así como el autor desarrolló un plan metodológico que está formado por 3 etapas secuenciales: descripción, deducción y especulación,

12 Para conocer más sobre la discusión sobre cultura material y museos puede revisarse, por ejemplo, Thomas J. Schlereth, *Cultural History and Material Culture: Everyday Life, Landscapes, Museums*, *American Material Culture and Folklife* (UMI Research Press, 1999).

13 Ann Gerritsen y Giorgio Riello, eds., «Introduction», en *Writing Material Culture History*, 1era ed. (Londres: Bloomsbury Academic, 2015), 1.

14 Dyer, «State of the Field: Material Culture», 286. La relevancia y problemas del estudio de la cultura material para la construcción de narrativas de la llamada Historia global (en cuanto a ser indicadores de rutas comerciales, circulación de objetos, *commodities*, apropiaciones transculturales, entre otros) son discutidos por Giorgio Riello en su artículo «The “Material Turn” in World and Global History», *Journal of World History* 33, n.º 2 (junio de 2022), 193-232.

siempre aspirando a la objetividad del método científico. Lo original de esta aproximación es que incorpora lo que Prown denomina como «aproximación afectiva» o sensorial hacia los artefactos, una visión novedosa en la época.

Este método afectivo de aprehensión a través de los sentidos, -que nos permite ponernos a nosotros, de manera figurada, dentro de la piel de los individuos que comisionaron, manufacturaron, usaron o usufructuaron de estos objetos, para ver con sus ojos y tocar con sus manos, y así identificarnos con ellos empáticamente-, es claramente una manera diferente de conectarnos con el pasado más que solo abstractamente a través de la palabra escrita. En vez de que nuestra mente haga contacto intelectual con las mentes del pasado, nuestros sentidos hacen contacto afectivo con los sentidos del pasado.¹⁵

Por su parte, el autor E. McClung Fleming había propuesto unos años antes otro modelo de estudio, el cual se basa en dos ejes que se combinan en una matriz: las operaciones de análisis que debe realizar el observador (interpretación, análisis cultural, evaluación, identificación), respecto de las cinco propiedades básicas del artefacto (historia, materia, construcción, diseño y función).¹⁶ Su método aporta al de Prown en que involucra los vínculos entre el objeto del pasado y los valores que le asigna la sociedad contemporánea que lo examina. Un tercer estudio de influencia fue el que publicó en 1961 el primer director del Winterthur Museum Charles F. Montgomery, cuya aproximación sugiere catorce preguntas aplicables particularmente a objetos de artes decorativas, incluyendo una descripción de su aspecto, materiales, detalles de fabricación, función, estilo, historia y estado de conservación.¹⁷ Esta metodología también pretendía que el investigador haga un juicio respecto del valor estético y autenticidad (*connoisseurship*) del utensilio en cuestión, lo que también puede constituirse como un problema para él.

Varias son las metodologías que se formularon al correr de los años,¹⁸ pero podríamos decir que las madres de todas ellas han sido las de McClung

15 Prown, «Style as Evidence», 208.

16 Fleming E. McClung, «Artifact Study: A Proposed Model», *Winterthur Portfolio* 9 (1974): 154.

17 Charles F. Montgomery, «The Connoisseurship of Artifacts», en *Material Culture Studies in America*, ed. Thomas J. Schlereth (London: Altamira Press, 1999), 143-52.

18 Por nombrar algunos: Gregg Finley, «The Gothic Revival and the Victorian Church in New Brunswick: Toward a Strategy for Material Culture Research», *Material History Bulletin* 32 (Fall de 1990): 1-16. Robert S. Elliot et al., «Towards a material history methodology», en *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan Pearce (London: Routledge, 1984), 109-24. Y más recientemente son de utilidad los manuales elaborados por Leonie Hannan y Sarah Longair, *History through material culture* (New York: Oxford University Press, 2017). y Martin Brückner, «How to Research Material Culture», *Research Methods Primary Sources, Adam Matthew Digital*, 2021.

Fleming, Prown y Montgomery. Independiente de sus posibles debilidades individuales, estos métodos son de gran utilidad para el estudioso de la cultura material, puesto que permiten organizar la investigación de un modo sistemático. De esta forma, el investigador podrá categorizar, comparar, trazar evoluciones, evidenciar tecnologías, usos, circulación, etc., para luego hacer inferencias sobre el periodo histórico y la sociedad en que dicho objeto fue creado y utilizado. En definitiva, la propuesta es que el historiador sea quien interroge y el objeto el que «hable». De esta manera, se permite que el objeto sea registrado completamente antes de que el investigador empiece a desentrañar las múltiples capas de significado que encierra el artefacto y sus posibles contextos.

Utilizar estas metodologías de manera combinada ofrece una gran libertad de interpretación, adaptabilidad y flexibilidad para analizar sistemáticamente nuestro objeto de estudio desde sus diferentes perspectivas y niveles. Asimismo, proporciona un marco relativamente completo para empezar a plantearse preguntas sobre lo que los objetos pueden enseñarnos acerca de la historia y la cultura. Esta articulación entre los distintos métodos la hemos resumido en los siguientes niveles a continuación y la presentamos a modo de propuesta.¹⁹ Estos pasos se deben seguir de manera consecutiva, comenzando por:

Primer nivel, el objeto en sí mismo: Involucra la descripción visual, apariencia general e identificación del objeto mismo, dimensiones, materialidad, colores, desgastes o estado de conservación, su método constructivo y su probable función o uso.

En esta primera etapa también vale detallar los ornamentos en su iconografía más simple y su distribución sobre el objeto: motivos decorativos, patrones, inscripciones, monogramas, etc. En este nivel, por tanto, empiezan a confluir los aspectos descriptivos con una primera apreciación estética y su valor inherente del objeto (materiales, mano de obra). Este se combinará más tarde con su valor subjetivo o agregado que se analizará en una próxima etapa.

Segundo nivel, procedencia: Luego de establecidos los datos primarios, se determina el origen del objeto, es decir, sus fechas y lugar geográfico de creación o manufactura, la cronología de sus dueños, cómo y cuándo fue usado, por ejemplo. Ello, a partir de los antecedentes históricos que se pueda

19 Este modelo ha sido puesto en ejercicio sucesivamente en el curso “Cultura material s.XIX en Chile” del Magister en Patrimonio y Gestión Cultural de la Universidad de los Andes a partir de 2016, donde hemos ido perfeccionando dichas operaciones metodológicas.

conseguir y las pistas que haya entregado el objeto en la etapa anterior (marcas de manufactura, firma, inscripciones, patrones, etc.)

Tercer nivel, deducción, especulación y programa de Investigación: Este es el nivel que incluye uno de los pasos más interesantes, a nuestro juicio, según el modelo de Prown. Aquí, en primer lugar, se estudia la relación entre el objeto y el investigador actual, para que se produzca una «aproximación afectiva» entre ambos. En palabras de Prown, la deducción «involucra la conexión empática del objeto material o lo que en él se representa, con el mundo del observador y su experiencia». ²⁰ Para lograr este vínculo, y si las condiciones lo permiten, el investigador debe experimentar física y sensorialmente el utensilio de alguna forma: tocarlo, sostenerlo, olerlo, manipularlo, ponerlo en funcionamiento, observarlo con más detención y por más tiempo, caminar a través de él (en el caso de un inmueble), dependiendo de su naturaleza. De esta manera, se espera que el investigador pueda llegar a entender algunos aspectos del dispositivo que no hubiéramos notado antes. En el caso de objetos como pinturas, el investigador también debe intentar transportarse dentro del universo allí representado.

Prown recomienda, incluso, consignar la respuesta emocional que gatille el objeto: «alegría, miedo, asombro, perturbación, repulsión, indiferencia, curiosidad, u otras respuestas que pueden ser sutilmente definidas». ²¹ Esto favorecerá a obtener otro tipo de consideraciones que nos ayudarán a elaborar deducciones. De esta interacción, y teniendo en cuenta su propia experiencia con el mundo físico, podrá deducir algunas ideas en base al sentido común.

De esta manera, al final de este nivel empieza la especulación: completadas las fases de observación y examen exhaustivo del objeto, se da un giro intelectual hacia el pensamiento especulativo o imaginativo. Se formulan hipótesis y luego un plan de trabajo investigativo para validar, corroborar o completar los datos anteriormente descritos.

Cuarto nivel, análisis cultural: es aquí donde la investigación se mueve desde la evidencia interna (lo que nos dice el objeto mismo) a la búsqueda de evidencia externa, con la ayuda de disciplinas aliadas, como la Historia, Historia del Arte, la Arqueología, la Sociología, etc.

20 Prown, «Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method», 8.

21 Prown, 9.

Una vez que las preguntas de la hipótesis han sido formuladas, se tendrán como relevantes sólo aquellos aspectos descritos y/o medidos anteriormente que nos ayuden a responder dichas interrogantes.

Se debe tener en cuenta, por ejemplo, quién o quiénes interactuaron con el objeto a lo largo de su vida material: quién lo creó, quién lo manufacturó, quién lo utilizó, quién lo guardó. También cómo se manejaba, dónde se utilizaba, transportaba, exhibía, etc. Vale preguntarse también por la importancia del valor inherente del artefacto (materiales, calidad de manufactura, ornamentación) y si esto pudo también querer denotar significados como poder, autoridad, linaje, etc. para su propietario o mandante.

Luego interesa indagar sobre la funcionalidad y valoración del objeto en contexto sociocultural (extrínseco) en que fue producido, y hacerse una serie de preguntas: ¿implicaba un avance o innovación técnica o cultural, fue construido a partir de una novedad tecnológica?, ¿tuvo una significancia cultural, en hábitos, costumbres o tradiciones?, ¿qué valor le asignó al objeto su creador, su dueño original y/o sus dueños sucesivos (monetario, por ejemplo)? Fue este valor ¿simplemente utilitario o tenía asociados valores estéticos, afectivos, históricos (o una mezcla de ellos)? En el segundo caso, su diseño y decoración, signos y símbolos ¿pueden ser analizados iconográficamente? ¿Servían aquellos como vehículo para transmitir ideas como estatus, valores, sentimientos o ideas?²²

En necesario, en esta etapa y en función de la hipótesis, establecer comparaciones con objetos de similares características y/o de similar función tanto en el tiempo como en el espacio. Así se puede determinar una evolución de tal artefacto y averiguar, por ejemplo, el valor particular del objeto que estamos estudiando. Asimismo, indagar si el dispositivo en cuestión interactuaba en un contexto espacial o social con otros artefactos, como por ejemplo, mobiliarios en una habitación, artículos en un baño, objetos de arte en un salón, etc.

22 «Towards a Material History Methodology», *Material Culture Review* 22, n.º Junio (1985): 36.

Cultura material para el estudio de la historia del arte

Si localizamos los artefactos en una gradación entre los que, en un extremo, cumplen una función meramente práctica, y en el otro, una función puramente estética, tal como lo propone Prown, los objetos artísticos son los que se encuentran en los límites de esa gradación y poseen características que los hacen particularmente complejos (tradicionalmente se consideran como pintura, escultura y arquitectura, a las que agregaremos las artes decorativas cuyo componente estético prevalece sobre el meramente funcional).²³ Aunque la mayoría de ellos tienen un ineludible componente físico, tanto como soporte como en las formas representadas, el estudio de la cultura material en la historia del arte ha sido menos desarrollado que el de otro tipo de objetos como los provenientes de las llamadas “artes menores” o “artes aplicadas” en referencia a todos los utensilios y enseres domésticos. También han sido objetos de numerosas investigaciones artículos como los vestuarios, joyas, instrumentos y herramientas, por nombrar algunos. En el caso de las obras artísticas, la primacía del factor estético/ visual, con todo el metalenguaje que subyace a este, ha obnubilado muchas veces la materialidad. Dicho de otro modo, la aproximación afectiva queda de alguna manera opacada por la imagen, particularmente porque la obra de arte está concebida para ser apreciada desde lo visual por sobre lo táctil. Quizás es porque lo material, al ser medible y cuantificable, pasa a asemejarse demasiado al objeto de estudio de las ciencias duras, mientras que otros elementos de la obra como la belleza u otras cualidades estéticas que residen en la imagen parecen mucho más afines a disciplinas como la historia del arte.

Es por estas razones que los estudios de cultura material muchas veces los han pasado por alto, o, visto de otra manera, durante muchos años los historiadores del arte «han estado ausentes de la discusión sobre cultura material».²⁴ Uno de los académicos que ha conceptualizado desde el especto anglosajón las dificultades del encuentro metodológico entre ambas disciplinas ha sido Michael Yonan, para quien la cultura material como una meta-metodología para el estudio de un amplio espectro de dispositivos, incluidos las obras de arte. Él también discute sobre los diferentes estatus con los que los historiadores del arte han catalogado, por una parte, los objetos manufacturados como artesanías u objetos de producción masiva,

23 Jules Prown clasifica la cultura material en seis categorías: Arte, diversiones, adornos, modificaciones del paisaje, artes aplicadas y aparatos, cada uno con sus respectivos ejemplos.

24 Michael Yonan, «Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies», *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18, n.º 2 (Fall-Winter de 2011): 233, <https://doi.org/10.1086/662520>.

las cuales pueden tener un alto componente de diseño estético y, por otra, las llamadas bellas artes que se mantienen en un grado más alto de jerarquía en la producción humana.

En esta misma línea Cooke afirma que la aproximación material al objeto artístico usualmente comienza desde la perspectiva del espectador sobre el mensaje visual, es decir, lo que se aprecia, se representa o significa (iconografía) para luego migrar hacia una lectura formal y asociativa del objeto. De esta forma, el sentido de la visión resulta privilegiado en desmedro del sentido táctil y la obra final es enfatizada en menoscabo del proceso de realización/construcción de dicha pieza y de cómo su creador se expresa también en la elección de ciertos materiales y técnicas.²⁵ Esta preminencia del análisis visual, particularmente de las obras bidimensionales, ha sido relevada por Yonan, quien determina factores que la han exacerbado últimamente como, por ejemplo, la fácil reproductibilidad/transmisión de las imágenes y el énfasis en la visualidad que han tomado los estudios de la historia de arte y los postmodernos estudios de la cultura visual.²⁶ Pero esta realidad no significa que cultura visual y cultura material se anulen mutuamente, sino que pueden – y deben- vincularse en las investigaciones académicas de la disciplina. No podemos perder de vista que las obras de arte son, en primera instancia, objetos y que la materialidad precede a las imágenes de las que son portadores o al significado cultural o estético que estas poseen. Conocidos son los casos en los que la evolución del soporte pictórico ha impactado en el modo de hacer y de concebir el arte: la transición de la tabla al lienzo en el s.XVI (con las consiguientes repercusiones en la dimensión, portabilidad y circulación de obras, por ejemplo), la aparición de los tubos de pintura, que facilitó la pintura *au plein air* a mediados del s.XIX, u otros más cercanos como la transición en la producción de figuras religiosas de madera tallada a yeso en el siglo XIX en Chile, que reflejó un cambio en el gusto, pero también una nueva forma de aproximación devocional.²⁷

Aparte de la materialidad inherente de la obra de arte y de la realidad representada, aquí también podemos incluir un universo de artefactos que son necesarios para la existencia de la obra en sí, como son las herramientas, aparatos y objetos utilizados por los artistas durante el proceso creativo. Asimismo, el estudio de la materialidad en los talleres de los artistas son

25 Cooke, *Global Objects: Toward a Connected Art History*, 15.

26 Yonan, «Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies», 239.

27 Para más antecedentes, véase Marisol Richter Scheuch, ed., *La herencia colonial en el Chile republicano: Esculturas en madera policromada producidas en la zona centro-sur de Chile (siglos XV/III-XX)* (RIL Editores, 2022).

elementos que también nos permiten comprender sus prácticas, inspiraciones, influencias, técnicas y condiciones, entre otros asuntos.

Contribuciones desde Latinoamérica

Ahora bien, si hasta aquí hemos centrado la discusión en el mundo anglosajón, queremos relevar el aporte latinoamericano en los estudios de cultura material para la historia del arte. Los rudimentos de esta intersección vienen desde la praxis, con la creciente preocupación, a partir de la década de 1960, por registrar, conservar, restaurar, poner en valor y exhibir bienes culturales públicos y privados, lo que se vio traducido en la creación de una institucionalidad específica para estos objetivos, como por ejemplo los centros nacionales de conservación del patrimonio artístico²⁸. En paralelo, esta reflexión se daba también a nivel de museos y colecciones de objetos arqueológicos, históricos y artísticos. Muchos de esos esfuerzos derivaron en un especial interés por desentrañar las prácticas, saberes y contextos del arte colonial americano, lo que supuso una necesaria alianza con las ciencias históricas y es allí donde este intercambio encontró un fructífero cauce. En esa línea, uno de los antecedentes más significativos en torno a este cruce disciplinar fue el trabajo del historiador argentino José Emilio Burucúa quien, a partir de un titánico proyecto de restauración y conservación de piezas de los siglos XVII y XVIII, publica sus conclusiones en el libro «Tarea de diez años» (2000)²⁹. Allí da cuenta de la experiencia académica y científica de intervenir

28 En 1963, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México crea el Centro Nacional de Conservación de Obra Artística (CNCOA) que en 2007 se convierte en el actual Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENROPAM). En Chile, Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) se funda en 1982 “con el objetivo de organizar y ejecutar políticas en conservación y restauración del patrimonio a nivel nacional”. Hoy se dedica no sólo a la conservación preventiva y restauración, sino que también a la investigación sobre la intervención de bienes culturales. Desde 1997 con una publicación, la revista *Conserva* donde reciben colaboraciones tanto de profesionales de la disciplina como de historiadores del arte. A mediados de los años 2000 e CNCR hizo eco de las orientaciones planteadas por la iniciativa australiana «Significance 2.00: A guide to assessing the significance of cultural heritage collections» (2009), para otorgar criterios de conservación preventiva y de asignación de significados a los objetos de colecciones resguardadas en los museos chilenos, a través de una metodología concreta de reconocimiento de valor/es de cada pieza. La guía fue difundida en español por Ibermuseos en 2021.

29 José Emilio Burucúa, *Tarea de diez años* (Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2000). Este proyecto fue financiado por la Fundación TAREA, institución creada en 1987 por la Academia Nacional de Bellas Artes argentina en asociación con la Fundación Antorchas. Su labor era promover y rescatar el patrimonio colonial. Una iniciativa parecida en México es el trabajo de Jaime Cuadriello et al., *Ojos, alas y patas de la mosca. Visibilidad, tecnología y materialidad de El martirio de san Ponciano de Baltasar de Echave Orio* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018). Allí se relata cómo la pintura de 1605, sobre uno de los primeros mártires cristianos quemado vivo, fue sometida a análisis laboratorio no invasivos llegando a la conclusión de que el artista utilizó, entre otros pigmentos, plomo fundido para crear la llama del tormento, precisamente el mismo material empleado para torturar a Ponciano, según la tradición.

objetos incorporando simultáneamente las perspectivas de la historia, antropología, sociología, con recursos provenientes de la fisicoquímica y el diagnóstico por imágenes, por ejemplo (lo que hoy se ha denominado como «Historia técnica del arte»).³⁰ Siguiendo esa línea, una década más tarde se funda en Argentina MATERIA: Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (Instituto de Investigación en Arte y Cultura – Universidad Nacional Tres de Febrero), que realiza actividades de investigación, formación y difusión histórica y metodológica orientado concretamente al estudio de la cultura material y visual, a nivel universitario.³¹ En sus estatutos establece que procura implementar un enfoque de convergencia disciplinar que favorezca «un conocimiento profundo acerca de los objetos, su condición físico-química imbricada en las prácticas culturales de su producción, distribución, consumo, y usos pasados y actuales». El centro es dirigido por la dra. Gabriela Siracusano, historiadora del arte argentina, quien congrega a un grupo de investigadores entre los que se encuentran Vanina Scocchera, Agustina Rodríguez Romero y Juan Ricardo Rey Márquez. Allí los historiadores trabajan juntamente con académicos del campo de la ciencia molecular, física y química, especializados en materiales artísticos. Siracusano y Rodríguez editaron en 2020 el libro «Materia Americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas» (2020)³², corolario de una serie de investigaciones de más de 50 especialistas, divulgadas en los seminarios «Materiality between Art, Science and Culture in the Viceroyalties (16th–18th Centuries): An Interdisciplinary Vision toward the Writing of a New Colonial Art History». Allí las autoras abren la discusión sobre las particularidades de los materiales utilizados en el arte colonial, su distribución comercial, manuales, tratados, usos e influencias, al tiempo de preguntarse por la interacción del binomio imagen-materia en estos territorios. Al igual que Yonan, subrayan el imperativo de incorporar la materialidad en la historiografía del arte: «es necesario comprender el papel y la importancia de los materiales artísticos en las prácticas culturales nativas y ancestrales, y cómo estos materiales adquirieron nuevos significados y usos con la llegada

30 Se trata de una rama de la historia del arte que utiliza medios técnicos y científicos para estudiar las obras artísticas y que hoy cuenta con centros especializados en este enfoque. Por ejemplo: el grupo de estudio de Historia técnica del arte de la University of Glasgow define esta disciplina como aquella que se centra en la obra de arte como objeto físico: «en el acto de fabricar y todo lo que ello implica: materiales, técnicas, intenciones, contexto y concepto», y por tanto, combina los conocimientos de «historiadores del arte, conservadores y científicos, pero también de otras disciplinas como la filosofía y la historia económica y social». Según el plan de estudio del Netherland Institute for Conservation, la historia técnica del arte «se ocupa de las obras de arte como objetos físicos. Estudia la práctica artística en todas sus facetas y construye la biografía material del objeto, desde la idea artística hasta su estado actual». Como antecedentes intelectuales de esta nueva aproximación se pueden nombrar a los historiadores franceses Henri Focillon y Fernand Mercier quienes plantearon la relevancia que podía tener el examen científico de las obras de arte para los estudios artísticos.

31 Su sitio web es <https://untref.edu.ar/instituto/centro-de-investigacion-en-arte-materia-y-cultura-materia>

32 Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero, eds., *Materia Americana* (Buenos Aires: Eduntref, 2020).

de los sistemas visuales que acompañaron la conquista y evangelización de los territorios americanos». ³³

Un similar esfuerzo internacional e interdisciplinario lo encontramos en «Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro» (2012), editado por Natalia Majluf, en cuyos ensayos se conjugan el trabajo de archivo, los métodos de la historia del arte y las perspectivas que aportan los estudios científicos. ³⁴ Ello, en vista de las escasas fuentes escritas que se tienen del artista peruano, lo que transforma sus obras en documentos materiales para hilvanar su historia.

Otras iniciativas en la región son el Instituto WINAY (Instituto de Investigación en Arte y Patrimonio Cultural) dedicado a la producción y difusión de investigaciones en historia del arte y patrimonio cultural peruano, con cursos y congresos que abordan principalmente el arte virreinal. En tanto en Chile, el Museo Histórico Nacional también publica valiosos catálogos a partir de sus colecciones las cuales comprenden desde el mundo prehispánico al s.XX. En ellos desarrolla un contexto sociocultural a partir de los objetos, basándose en documentación histórica, el análisis de las materialidades, de los usos y simbolismos. ³⁵ Por otra parte, la intersección entre historia del arte y cultura material se ha materializado también en colectividades como el centro CECLI (Centro de Estudios de Cosas Lindas e Inútiles) una plataforma chilena de «difusión interdisciplinaria de investigaciones sobre cultura material y objetos», quien organizó hasta 2019 las Jornadas sobre Objetos y Cultura Material.

En suma, podríamos señalar que es a partir de los años 2000 donde la confluencia entre los estudios de cultura material y la historia del arte comienza a asentarse más formalmente en universidades, publicaciones académicas, congresos, museos e iniciativas de distinta índole, con un énfasis en el periodo colonial sur andino. Esta intersección concita cada vez más interés entre investigadores e historiadores del arte lo que puede incidir en ampliar su espectro temporal y territorial.

33 Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero, «Materiality between Art, Science, and Culture in the Viceroyalties (16th–17th Centuries): An Interdisciplinary Vision toward the Writing of a New Colonial Art History», *Art in Translation*, Routledge, Taylor & Francis, 9, n.º sup1 (abril de 2017): 72.

34 Natalia Majluf, ed., *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*, Museo de Arte de Lima, 2012.

35 Estos catálogos se pueden descargar gratuitamente en <https://www.mhn.gob.cl/publicaciones>.

Tres aproximaciones

Hasta este punto, hemos examinado de manera sucinta la evolución de los debates teóricos y metodológicos relacionados con los estudios de la cultura material. A continuación, queremos proponer tres formas de aproximarse a las investigaciones de este campo para la historia del arte, las cuales hemos identificado luego de la revisión de la literatura consultada para este trabajo. De esta forma, buscamos describirlos, presentar ejemplos y mencionar las metodologías que se pueden aplicar en cada caso. Sin embargo, esta tríada de miradas no las excluye entre sí, más aún, el escenario ideal sería poder emplearlas de manera combinada en el caso de contar con los «insumos» correspondientes: el/los objetos, su(s) imagen(es), acceso al atelier del artista (o su imagen).

- 1) La primera aproximación es la más propia de los estudios de cultura material, puesto que se trata del análisis del objeto mismo, es decir, de la pieza artística como tal: su materialidad, soporte, pigmentos, construcción, ensamblaje, etcétera, y cómo esos materiales se produjeron, se trabajaron, circularon y se apropiaron. Este punto de vista recibe las contribuciones de disciplinas como la conservación, restauración y el expertizaje/peritaje científico, por ejemplo. En esta investigación aplican como métodos aquellos más tradicionales como los surgidos de las propuestas de Fleming, Prown, además de los provenientes de la «Historia técnica del arte» nombrada más arriba.
- 2) Un segundo punto de vista analiza la cultura material de los objetos o figuras *representadas* en tanto símbolos o testigos de un contexto cultural particular. Ya que para estos casos el investigador no necesariamente cuenta con el artefacto físico en cuestión, es necesario que acuda al estudio de la imagen. Dentro de esta categoría es donde se enmarcan metodologías más afines a el análisis visual como los de la escuela iconográfica de Warburg y Panofsky o la formalista de Heinrich Wölfflin, junto a otras más contemporáneas como desde la estética y los llamados estudios de la cultura visual. Asimismo, a pesar de haber sido formuladas principalmente para analizar obras artísticas, pueden adaptarse convenientemente para aportar al estudio de otro tipo de objetos como los provenientes de las artes decorativas e incluso de algunos vestuarios, por ejemplo.

- 3) La tercera aproximación investiga el entorno material en que determinada obra o conjunto de obras fueron creadas, en particular nos referimos al taller del artista. El propósito es ponerlas en diálogo con el universo de objetos que las rodean (herramientas, mobiliario, artefactos, utilería...) y que operan como un microcosmos material que, a su vez, influyen de forma más inmediata las elecciones del creador. La metodología para abordar esta tercera perspectiva no ha sido desarrollada consistentemente hasta ahora, por lo que la ilustraremos con un ejemplo.

Insistimos en que es conveniente que el investigador combine estas tres miradas puesto que no son de suyo incompatibles, sino que, muy por el contrario, sus resultados pueden y deben, en lo posible, ser integrados para obtener una perspectiva más rica, múltiple y profunda del objeto de estudio.

Sólo a modo de ejemplos, respecto del primer acercamiento, Gabriela Siracusano emerge como la figura central en la historiografía americana por la reintroducción de la materialidad a través de sus publicaciones concernientes al estudio de los pigmentos empleados durante los siglos XVII y XVIII, su simbolismo y inserción en el tejido cultural colonial. Su investigación seminal “El poder de los colores”, que incorpora conocimientos de mineralogía, alquimia, química, entre otros, concluye que los pigmentos utilizados en las pinturas surandinas «lejos de ocupar un papel secundario o accidental, el espectro cromático –instalado en la vida cotidiana– funcionaba como un dispositivo que permitía identificar un status social, movimientos comerciales o la presencia de la sacralidad».³⁶ La autora trata de dilucidar cómo ese desapercibido cosmos microscópico del sustrato material (al que designa como “documento estratigráfico”) se relacionaba íntimamente con un macrocosmo de prácticas artísticas, códigos de representación, tecnologías propias y adquiridas, raigambres sociales, vocablos, concepciones de realidades terrestres y divinas, y rutas de abastecimiento, por nombrar algunas. Y esto, muchas veces con significados no unívocos.

En Chile también tenemos trabajos como el de la investigadora chilena Alejandra Castro quien también conecta las disciplinas de la restauración/conservación con la de la historia del arte en torno a la consistencia del cuadro colonial. Allí describe cómo en el caso de los cuadros cusqueños sus componentes materiales y su articulación para el montaje del arte/facto «como los clavos que atraviesan los bordes de la pintura (...), las costuras visibles de

36 Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, s. f.), 302.

los diferentes paños que conforman el soporte, sus marcos que más bien son molduras sobrepuestas que no enmarcan sino que encuadran la imagen», por ejemplo, «son rasgos materiales que dan cuenta de una producción pictórica que se deja “ver tocar”». ³⁷ De esta forma, la imagen conforma una unidad particular con sus soporte, el cual no se desmaterializa del todo, puesto que hay una presencia explícita del lienzo y del marco que a veces incluso queda sobrepuesto a la imagen, interrumpiendo el flujo ilusionista de esta. La autora dilucida «cómo la consistencia material de estos cuadros da cuenta de una consistencia cultural, que define una forma propia de presentar lo sagrado en el espacio andino colonial». ³⁸ En este sentido, la materialidad del cuadro nos dice algo también sobre sentires y prácticas en torno a este objeto y que, de alguna manera, aplicando el término de McLuhan, el medio también es parte del mensaje.

Aunque las investigaciones de cultura material tienen un mayor despliegue respecto del periodo colonial andino, también podemos encontrar ejemplos de periodos posteriores, como el trabajo de Isabel Cruz de Amanábar, cuya obra «Patrimonio artístico en Chile. De la Independencia a la República» ³⁹ ha sido un aporte novedoso al estudiar la consolidación de la nación y su institucionalidad política con foco en las representaciones visuales, obras arquitectónicas y piezas artísticas y decorativas de distinta índole (mobiliario, medallas, textiles, entre otros).

Para el segundo enfoque -el análisis de los objetos representados- famoso es, por ejemplo, el caso del retrato del orfebre Paul Revere (1768) por el artista norteamericano John Singleton Copley (1738 –1815). ⁴⁰ En la imagen se ve al artesano apoyado sobre una pulida mesa, y sobre ella sus buriles de grabado. Revere porta en su mano izquierda una tetera de plata, en escorzo, un objeto de lujo para la época. En once años el orfebre manufacturó sólo nueve teteras como esta y eran uno de los objetos más complejos para su oficio. Este recipiente tiene un cuerpo esférico, un asa que incorpora una sección de madera (para evitar la transferencia de calor a la mano de quien la manipula) y detalles vegetales en su pico y el pomo de la tapa. Está tan pulida que en ella se refleja la luz y los dedos de Revere.

37 Castro Concha, Alejandra, *La consistencia del cuadro colonial* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013), 11.

38 Castro Concha, Alejandra, 13.

39 Isabel Cruz de Amanábar, *Patrimonio artístico en Chile. De la Independencia a la República. 1790-1840*, Origo Ediciones (Santiago, Chile, 2016). El estudio de obras de arte como objetos también ha sido abordado en Chile por historiadoras como Olaya Sanfuentes, Alejandra Fuentes, Josefina Schenke, Marisol Richter o Solène Bergot, por nombrar sólo algunas.

40 Retrato de Paul Revere. John Singleton Copley, 1768. Óleo sobre tela, Museum of Fine Arts, Boston, disponible en <https://collections.mfa.org/objects/32401>

Además de mostrar la habilidad técnica del artesano, sostener un artículo como este era una declaración de protesta política: un año antes, la Corona Británica había aumentado a los colonos el impuesto al té y otros productos importados para financiar sus vacías arcas producto de la guerra de los 7 años. Paul Revere estaba claramente implicado en esta cuestión, puesto que en 1767 firma el acuerdo de no importación, el cual protestaba contra la obligación de las colonias americanas de adquirir exclusivamente productos ingleses. Su pulida tetera se convierte así en símbolo iconográfico de la disidencia, aunque otras interpretaciones recientes arguyen que la inclusión del recipiente sólo tuvo el fin de resaltar la producción material de ese objeto, su innegable calidad estética y la maestría de su creador.⁴¹ Otro trabajo interesante que han abordado el estudio de los objetos representados es el suscitado a raíz de la exposición de la artista Clara Peeters (activa en Amberes, 1607-21) en el Museo del Prado (2016-2017), cuyo catálogo explora la materialidad y significancia de los elementos que conforman sus conocidos bodegones. Vasos y copas, porcelanas, cerámicas, contenedores y artefactos de metal, entre otros son analizados en su materialidad, significados y contexto comercial por Anne Lenders y Alejandro Vergara en sendos artículos del volumen.⁴²

La tercera aproximación hace relación con el entorno inmediato del artista, es decir, su taller y es quizás el menos explorado de los enfoques sobre cultura material en historia del arte. ¿Cómo «hacer hablar» al atelier del creador? ¿Cómo establecer una relación entre ese hábitat tangible y la mente del artista? Hasta el momento no hemos encontrado metodologías que sistematicen el estudio de ateliers en cuanto sistema material de producción de objetos artísticos, pero sí algunos estudios que intentan dilucidar cómo este espacio y los artefactos presentes en él fueron relevantes para el proceso creativo. Tomemos sólo como muestra la investigación que Ann-Sophie Lehmann realiza en torno a un curioso objeto presente en varios talleres del renacimiento nórdico, y del cual se conserva en el un espécimen en el Rijksmuseum de Ámsterdam. Se trata de una botella de vidrio, de cuerpo redondo, del cual emerge un delgado y largo cuello. Se ha determinado que este recipiente contenía aceite de linaza, de cualidades transparentes como el mismo vidrio, el cual se utilizaba como aglutinante de pigmentos pulverizados. Imágenes de este receptáculo también aparecen representados en pinturas,

41 Ethan W. Lasser, «Selling Silver: The Business of Copley's Paul Revere», *American Art*, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, 26, n.º 3 (Fall de 2012): 40-41.

42 Ver Alejandro Vergara, ed., *The Art of Clara Peeters* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016). Este enfoque ha sido tratado anteriormente también por el historiador del arte Peter Cherry (Trinity College Dublin) en sus estudios sobre bodegones en la pintura española.

donde invariablemente, se ubicaban cerca fuentes de luz solar. Ya en el siglo XVII, «las botellas llenas de óleo colocadas cerca de las ventanas se habían convertido en un elemento pictórico habitual en los autorretratos y las escenas de estudio de los pintores»,⁴³ subraya Lehmann. La autora expone que la presencia material de este objeto y sus representaciones corroboran lo que se conocía desde los tratados de pintura sobre la preparación del óleo: después de haber sido limpiado, el aceite se conservaba mejor a la luz del sol, acción que servía al doble propósito de blanquear y espesar, o pre-polimerizar el medio oleoso. En Flandes se producían ambos, aceite de linaza y vidrio soplado, dos industrias que se combinaban en un mismo objeto, lo que, a juicio de Lehmann, debe considerarse como «un importante peldaño hacia el éxito del óleo como medio pictórico». Más aún, como tema pictórico, plantea que no sólo presentaba un método técnico sino también evidenciaba «las cualidades y capacidades de la pintura al óleo, que podía captar los intrincados reflejos emitidos por la luz que descendía a través del aceite y el vidrio». Si bien algunas interpretaciones desde la historia del arte hacían referencia a la inclusión de estas botellas como símbolo de la Virgen María (traspasada por la luz sin ser alterada) (...) «Una perspectiva material del tema sugiere que la interacción entre las tres sustancias transparentes también opera en distintos niveles, reflejando poderes innovadores del nuevo material de la pintura».⁴⁴

En otras palabras, objetos como este recipiente, presente habitualmente en los talleres de artistas del Renacimiento nórdico, se convirtieron en una muestra de la habilidad del pintor para representar la transparencia y luminosidad del nuevo medio - el óleo-, contenido, a su vez, en esa misma botella.

Si bien las tres aproximaciones acá mencionadas son de utilidad para el estudio sistemático de la cultura material de obras y sus contextos en la historia del arte, no dejan de presentarse algunas cuestiones problemáticas. Por ejemplo, la restauración de las obras, re entelados, re enmarcados, adiciones de material, etc., dificultan la examinación de la pieza original, su materialidad, sellos o marcas, aunque sí nos puede hablar de diferentes criterios de intervención que se les han aplicado en determinados momentos de su existencia. Por otra parte, la disponibilidad de algunas obras de arte se hace muchas veces compleja para el investigador por las dificultades para acceder a ellas, particularmente en los casos en que se encuentran en colecciones

43 Ann-Sophie Lehmann, «How materials make meanings», *Meaning in materials 1400-1800*, Netherlands Yearbook for History of Art, 62 (Brill de 2013): 15.

44 Lehmann, 15-17.

privadas o incluso cuando su paradero es desconocido. Asimismo, para el tercer ejemplo, en general son escasas las oportunidades de acceder a los lugares de trabajo de determinado artista o mismo contar con registros gráficos o descriptivos de su atelier, lo cual también se convierte en una barrera para el estudio de la cultura material que lo rodea. Se debe recurrir a otros elementos como fotografías, pinturas o grabados para reconstruir, al menos visualmente, aquel medio material. Muchas veces dichos registros también escasean por diferentes motivos: el taller era considerado como un espacio laboral sin mérito suficiente para ser representado o el celo del creador lo ha impedido, por ejemplo. En algunas oportunidades sí se conservan los archivos del artista, que es un material invaluable para conocer su proceso creativo y la cultura material que lo rodeaba en su atelier. Otras herramientas pueden ser las descripciones documentales, los inventarios de bienes, los escritos del propio artista, de su(s) biógrafo(s) o de quienes visitaban su taller, entre otros documentos. También está siempre presente el asunto de la integración epistemológica y metodológica entre las disciplinas que concurren en estos estudios, que muchas veces suscitan interrogantes y obligan a esbozar un marco conceptual de trabajo para cada objeto o conjunto de objetos de interés del investigador.

Conclusiones

Los estudios de cultura material se han ido incorporando cada vez con mayor frecuencia en las disciplinas de la historia y la historia del arte, un «giro material» que ha enriquecido sin duda, las narrativas de cómo se articulaban los objetos tangibles con los modos de habitar, trabajar, producir, comerciar, venerar, circular, hacer arte. Se han desarrollado y se continúan ampliando métodos que conjuguen los estudios tradicionales y documentales con aquellos que enfatizan los contextos materiales de los habitantes del pasado. Para lograrlo ha sido necesario recurrir a una ineludible interdisciplinariedad e inter-metodología con ciencias como la antropología, la arqueología, los estudios de la imagen y nuevas aproximaciones como la historia técnica de arte, la historia de las emociones, las humanidades digitales, entre otras.

En el caso particular de la Historia del Arte, resulta claro que no basta simplemente con proseguir una sola línea metodológica -como la de la cultura material- sino que se precisa y es altamente deseable hacer concurrir a la investigación diferentes enfoques disciplinares con el fin de obtener un

panorama, si no acabado, lo más consistente posible: el estudio de las imágenes producidas (formales, iconográficas, estéticas, etc.), de los pigmentos, de los soportes, de los contextos materiales de la época, de las fuentes escritas, del taller del artista, entre otros. Para este último caso, el desafío surge en la necesidad de elaborar una metodología acorde para analizar este ecosistema de objetos y su injerencia en las obras producidas. En definitiva, será un desafío para el investigador «hacer hablar» a su objeto de estudio, para luego poder insertarlo en un contexto de procesos espaciales y temporales más amplios, a fin de trazar itinerarios, proveniencias e influencias, con la materia como protagonista.

Se debe tener en cuenta, sin embargo, el alcance de interpretativo respecto a las obras de arte como piezas con valor histórico y representativas de ciertos sistemas culturales. Como plantea Yonan, no podemos dejar de considerar que este objeto de estudio es en sí mismo un producto excepcional dentro de determinado periodo de la historia y por tanto la realidad que nos puede «relatar» tendrá esa limitación de aplicabilidad. Es decir, a diferencia de otro tipo de evidencia material, como objetos de uso cotidiano o doméstico que pueden ser reveladores de sectores menos privilegiado de la sociedad, la obra de arte tendrá un componente de exclusividad y privilegio, en varios periodos de la historia.⁴⁵

Hemos repasado cómo los estudios de cultura material aplicados a la historia del arte gozan cada vez más de una mayor vitalidad y riqueza, tanto en el mundo anglosajón como en el hispano-americano, especialmente durante las últimas décadas, lo que se ve reflejado en una pujante producción académica en el área. Indicador de este auge es, por ejemplo, la reunión cuatrianual del Comité Internacional de Historia del Arte (CIHA) que en junio de 2024 se consagró precisamente a este tema con el título «*Matter Materiality*»⁴⁶ y que contó con más de 90 sesiones de diferentes tópicos en torno a la cultura material artística.

En vista del recorrido presentado en este trabajo, volvemos a plantear que es valioso y necesario que la historia del arte incorpore el estudio de la cultura material de la producción artística, en los casos pertinentes, puesto que sus

45 Yonan, «Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies», 237.

46 El congreso lleva el nombre de *Matière Matérialité* y en su convocatoria alude al hecho de que la materialidad no sólo se refiere al aspecto físico de los artefactos, sino que también “en un plano teórico, a todos los procesos -técnicos, culturales y sociales- que subyacen a la realización y la percepción material de las obras de arte”. Varios de los autores citados en este texto estarán presentes como coordinadores de sesiones o mesas de trabajo. Más información disponible en <https://www.cihalyon2024.fr/en/>

aportes iluminan las corrientes más teóricas/estéticas que han predominado en este campo, particularmente para periodos históricos menos estudiados con esta metodología. Para el caso chileno, desde donde hoy escribimos, se abriría un campo enriquecedor donde establecer nuevas metodologías de trabajo y líneas de investigación interdisciplinaria desde la academia, los museos y los centros de conservación. Esto aplicable no sólo para colecciones arqueológicas (pre-colombinas), que son desde donde nace la disciplina de la cultura material, sino que también para piezas sobre las que ya hay referencias documentales en el sentido tradicional.

Proponemos, en resumen, que en la historia del arte confluyan, en conjunto y en la medida de lo posible, los recursos teórico-epistemológicos estéticos, documentales, semánticos, sociales y del análisis material. En definitiva: lo físico y lo teórico, lo material y lo conceptual para entender las obras, sus conexiones y relaciones desde un punto de vista holístico.

Referencias bibliográficas

- Baldus, Herbert. «Cultura material». Traducido por Carlos H. Alba. *Revista Mexicana de Sociología* 9, n.º 2 (1947): 171-77.
- Brückner, Martin. «How to Research Material Culture». *Research Methods Primary Sources, Adam Matthew Digital*, 2021.
- Burucúa, José Emilio. *Tarea de diez años*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, s. f.
- Castro Concha, Alejandra. *La consistencia del cuadro colonial*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013.
- Cooke, Edward S., ed. *Global Objects: Toward a Connected Art History*. New Jersey: Princeton University Press, 2022.
- Cruz de Amenabar, Isabel. *Patrimonio artístico en Chile. De la Independencia a la República. 1790-1840*. Origo Ediciones. Santiago, Chile, 2016.
- Cuadriello, Jaime, Elsa Arroyo, Sandra Zetina, y Hernández Eumelia. *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, tecnología y materialidad de El martirio de san Ponciano de Baltasar de Echave Orio*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

- Dyer, Serena. «State of the Field: Material Culture». *History. The journal of the historical association* 106, n.o 370 (mayo de 2021): 282-352.
- E. McClung, Fleming. «Artifact Study: A Proposed Model». *Winterthur Portfolio* 9 (1974): 153-73.
- Elliot et al., Robert S. «Towards a material history methodology». En *Interpreting Objects and Collections*, editado por Susan Pearce, 109-24. London: Routledge, 1984.
- Finley, Gregg. «The Gothic Revival and the Victorian Church in New Brunswick: Toward a Strategy for Material Culture Research». *Material History Bulletin* 32 (Fall de 1990): 1-16.
- Gerritsen, Ann, y Giorgio Riello, eds. «Introduction». En *Writing Material Culture History*, 1era ed. Londres: Bloomsbury Academic, 2015.
- Hannan, Leonie, y Sarah Longair. *History through material culture*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Hicks, Dan, y Mary C. Beaudry, eds. *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford, 2010.
- Lasser, Ethan W. «Selling Silver: The Business of Copley's Paul Revere». *American Art*, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, 26, n.º 3 (Fall de 2012): 26-43.
- Lehmann, Ann-Sophie. «How materials make meaning». *Meaning in materials 1400-1800*, Netherlands Yearbook for History of Art, 62 (Brill 2013): 6-26.
- Majluf, Natalia, ed. *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Museo de Arte de Lima., 2012.
- Montgomery, Charles F. «The Connoisseurship of Artifacts». En *Material Culture Studies in America*, editado por Thomas J. Schlereth. London: Altamira Press, 1999.
- Moreyra, Cecilia, y Maria da Graça Alves Mateus Ventura. «Introducción al Dossier “Historia de la cultura material. Objetos, agencias, procesos”». *Anuario de la Escuela de Historia Virtual* Año 11, n.º 11 (2020): 1-10.
- Pounds, Norman. *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Prown, Jules David. *Art as Evidence: Writings on Art and Material Culture*. New Haven: Yale University Press, 2002.

- Prown, Jules David. «Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method». *Winterthur Portfolio* 17, n.º 1 (spring de 1982): 1-19.
- Prown, Jules David. «Style as Evidence». *Winterthur Portfolio* 15, n.º 3 (Autumn de 1980): 197-210.
- Richter Scheuch, Marisol, ed. *La herencia colonial en el Chile republicano: Esculturas en madera policromada producidas en la zona centro-sur de Chile (siglos XVIII-XX)*. RIL Editores, 2022.
- Schlereth, Thomas J. *Cultural History and Material Culture: Everyday Life, Landscapes, Museums*, *American Material Culture and Folklife*. UMI Research Press, 1999.
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, s. f.
- Siracusano, Gabriela, y Agustina Rodríguez Romero, eds. *Materia Americana*. Buenos Aires: Eduntref, 2020.
- Siracusano, Gabriela. «Materiality between Art, Science, and Culture in the Viceroyalties (16th–17th Centuries): An Interdisciplinary Vision toward the Writing of a New Colonial Art History». *Art in Translation*, Routledge, Taylor & Francis, 9, n.º sup1 (abril de 2017): 69-91.
- «Towards a Material History Methodology». *Material Culture Review* 22, n.º Junio (1985): 31-40.
- Vergara, Alejandro, ed. *The Art of Clara Peeters*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.
- Yonan, Michael. «Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies». *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18, n.º 2 (Fall-Winter de 2011): 232-48.

Contribución de los autores (Taxonomía CRediT): el único autor fue responsable de la: 1. Conceptualización, 2. Curación de datos, 3. Análisis formal, 4. Adquisición de fondos, 5. Investigación, 6. Metodología, 7. Administración de proyecto, 8. Recursos, 9. Software, 10. Supervisión, 11. Validación, 12. Visualización, 13. Redacción - borrador original, 14. Redacción - revisión y edición.

Disponibilidad de datos: El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentra disponible.

Editor responsable Damiano Teri damianotieri@gmail.com