

LA HISTORIA TRAS LA MUERTE DEL ARTE

A la memoria del Profesor Jaime Arturo Muñoz H.

Por: Carlos Arturo Fernández Uribe

Universidad de Antioquia

RESUMEN. *El artículo se ocupa del problema del fin del arte estableciendo una relación entre el arte y la historia del arte, y resalta, además, la importancia de sus efectos teóricos y metodológicos sobre la historiografía del arte. Así, pretende establecer un vínculo entre la posibilidad y desarrollo de las disciplinas que se refieren al arte, como por ejemplo la historia del arte, y lo que se entiende como arte.*

Sin embargo, no se pretende ver el marco conceptual del arte como el resultado de una historia exclusivamente filosófica, sino también ligado a su condición histórica y a la reflexión en torno a determinados conceptos y realidades históricamente dadas.

PALABRAS CLAVES. *Muerte del arte, Historia del Arte, Teoría del Arte.*

SUMMARY. *In this article the end of art is studied by means of a relation between art and the history of art, and there are mentioned also its important theoretical and methodological effects on the historiography of art. Its purpose is to connect the assumed existence and development of disciplines related to art, such as the history of art, to what is defined as art. Nevertheless, the conceptual frame of art is not considered here merely as the result of a philosophical history. It is thought to be determined as well by its historical condition and by certain concepts and realities.*

KEY WORDS. *Death of Art, History of Art, Theory of Art.*

El “fin del arte” o la “muerte del arte” es, sin lugar a dudas, uno de los conceptos más enriquecedores con que cuenta la reflexión estética actual y su discusión puede resultar de particular interés con respecto al desarrollo de la disciplina de la Historia del arte. En efecto, cualquiera que sea la interpretación que se dé a la “muerte del arte”, será siempre necesario reconocer y asumir sus efectos teóricos y metodológicos sobre la historiografía artística. De hecho, la discusión parece ampliarse cada vez en este sentido, al plantearse insistentemente también la reflexión sobre “el fin de la Historia del arte”, quizá con más pertinencia en el terreno de la teoría que en el de la práctica disciplinar.

Y es que, tal vez como resultado de la especialización, pero también porque se ponía en tela de juicio la tradicional concepción histórica eurocéntrica universal, los historiadores del arte reivindicaron en general –incluso ya desde comienzos del siglo XX y en contra de la ideología del progreso que era claramente dominante, pero sobre todo desde la crisis de los absolutismos a mediados del siglo–, el valor de los límites, culturales y temporales, en la Historia del arte. Y no podría haberse procedido de otra manera en una época histórica como la nuestra que parte del reconocimiento teórico de un “pluralismo estético”,¹ exigido por el desarrollo de las vanguardias artísticas, ya desde las décadas finales del siglo XIX.

1 Desde 1913 Wladyslaw Tatarkiewicz se había declarado partidario del pluralismo estético en su obra

Seguramente tiene razón Hans Belting² cuando señala que, con mucha frecuencia, la práctica ha logrado emanciparse de los modelos tradicionales de una Historia del arte omnicomprendiva, basada en procesos racionales y teleológicos y por lo mismo universales, pero que muy pocas veces se ha intentado reflexionar sobre esa emancipación.

1. Historia del arte y Teoría del Arte

La tesis que aquí nos sirve de punto de partida es que la Historia del arte sólo fue posible como resultado de los conceptos de la autonomía estética y del carácter pretérito del arte que, aunque encuentran en la *Crítica de la razón de juzgar* de Kant y en las *Lecciones de Estética* de Hegel su más completo planteamiento, son, en realidad, consecuencia de los amplísimos ámbitos de discusión que se habían desarrollado a lo largo del siglo XVIII³ y que implicaron, aun antes que la Historia del arte, la aparición del concepto de “bellas artes”, de la disciplina estética y de la crítica de arte.⁴

Por tanto, este punto de partida no se plantea aquí como límite cronológico que se pretenda definir, o como concepto delimitado y preciso, sino mejor como campo conceptual básico que conserva su validez, a pesar de una compleja movilidad interna. Demostración de lo mismo aparece, precisamente, por la ya señalada vigencia, aún en el contexto de las

El Desarrollo del Arte, al afirmar que la concepción de un sistema estético universal era insostenible. Cfr. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. 3ª ed., Madrid: Tecnos, 1992. p. 14-15. Este planteamiento es paralelo al de Benedetto Croce quien desde 1900 cuestionaba la idea del progreso en la historia artística: “No pueden prescindir la historia artística y literaria, como todas las historias, del criterio del progreso. [...] Pero importa observar que el criterio del progreso asume en la historia literaria y artística una forma distinta a la que toma (o se cree que toma) en la historia de la ciencia. Se suele representar toda la historia de la ciencia con una línea única de progreso y regreso. [...] Pero para el arte ciertamente no es verdad, porque el arte es intuición, la intuición es individualidad, y la individualidad no se repite. Sería, por eso, también erróneo colocar la historia de la producción artística del género humano es una sola línea progresiva y regresiva”. CROCE, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969. p. 222-223. En el mismo sentido se mueve la “actitud generosamente universalista” de Franz Wickhoff; cfr. YVARS, J.F. *La formación de la historiografía*. En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. T. I. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, 1996, p. 142. Pero, aun antes de todo ello, los artistas habían comenzado a rechazar la perspectiva *imperialista* dominante en el contexto europeo y a reivindicar, por ejemplo, el carácter estético de las estampas japonesas o de las máscaras negras.

- 2 Cfr. BELTING, Hans. *La Fine della Storia dell'Arte o la Libertà dell'Arte*. Turin: Einaudi, 1990. p. XI-XII.
- 3 La amplitud de esa discusión puede percibirse, por ejemplo, en el estudio de Dino Formaggio que privilegia el análisis de los teóricos y escritores italianos del siglo XVIII. Cfr. FORMAGGIO, Dino. *La “Muerte del arte” y la Estética*. México: Grijalbo, 1982.
- 4 El concepto de “bellas artes” se impuso a partir del libro *Les beaux arts réduits à un même principe* de Charles Batteaux, publicado en 1747. La *Estética* de Alexander Baumgarten, con la correspondiente consolidación del concepto, apareció en 1750. Diderot escribió el texto sobre *Arte* en el primer tomo de la *Enciclopedia* aparecido en 1751 y luego, a partir de 1759, comenzó a escribir sus críticas sobre los *Salons*. Finalmente, en 1764 aparece la *Historia del arte en la Antigüedad* de Winckelmann, casi universalmente aceptado como el texto fundacional de la disciplina.

Vanguardias, Neovanguardias y Posvanguardias del siglo XX, de la discusión de un concepto como el del carácter pretérito del arte, que había surgido en el marco histórico del Neoclasicismo y del Romanticismo.

Este campo conceptual es interiormente coherente. En efecto, al analizar el significado del carácter pretérito del arte, Gadamer plantea la estrecha relación que existe entre ese concepto y el kantiano de la autonomía estética: la obra de arte, dice, comenzó a existir por sí misma cuando abandonó las connotaciones religiosas o seculares de la vida que determinaban primariamente la producción del arte clásico: lo que corresponde a la hegeliana “muerte del arte”; entonces, “desprendido de toda relación con la vida [...] el arte ya no quiso ser nada más que arte [...]”⁵: lo que equivale a la defensa kantiana de la autonomía de lo estético respecto de todo fin práctico y de toda teoría. A partir de aquí, señala Gadamer, comienza la gran revolución artística moderna. Y es necesario reconocer el desarrollo de la Historia del arte como partícipe de esa revolución, lo que significa percibir en la historiografía artística la incidencia de un renovado concepto de arte que tiene que ver con la vigencia de la idea de la autonomía de lo estético, y de una nueva comprensión que coloca en primer plano la subjetividad del artista y el tratamiento de lo casual y lo transitorio.

De hecho, el remitirse a este punto de partida equivale solamente a afirmar que la disciplina de la Historia del arte está en relación esencial con el contexto de reflexión estética; o bien, que es necesario establecer una vinculación entre la posibilidad del surgimiento y desarrollo de todas las disciplinas que se refieren al *arte* y lo que se entiende como *arte*. Por eso, con lo dicho no se pretende plantear el desarrollo del que hemos llamado “campo conceptual básico del arte” como el resultado de una historia exclusivamente filosófica. En la medida que el arte es un producto de la cultura históricamente desarrollado, su marco conceptual está también ligado con su condición productiva y es al mismo tiempo resultado de la reflexión acerca de determinadas “familias” de conceptos y de realidades históricamente dadas, reflexión que ya desde la Antigüedad había conducido a la formulación de distintos conceptos y clasificaciones del arte.⁶

Pero esta historización y diversificación del concepto permite percibir de inmediato que nuestro punto de partida es incompleto. No es suficiente el planteamiento de la autonomía estética y de la condición de pasado del arte para desencadenar la posibilidad de una Historia del arte porque, de alguna manera, en ellos predomina una genérica negatividad: el arte no tiene una utilidad práctica ni obedece a una teoría, no responde a reglas exteriores, ya no es la suprema determinación del espíritu, ya no es nada más que arte. Es claro, en todo caso, que con ello se declaraba efectivamente ocurrida la muerte de

5 GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós - I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991. p. 59-60.

6 Cfr. TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, cap. I y II. p. 39-102.

una casi universal manera de entender, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, un cierto grupo de actividades humanas que habían sido a veces relacionadas y a veces separadas bajo denominaciones tales como las de artes mecánicas, ingeniosas, musicales, nobles, memoriales, poéticas, elegantes, o agradables.⁷

Cuando Charles Batteaux estableció en 1747⁸ el concepto de las “bellas artes” planteó un contenido positivo para aquel campo conceptual básico que había surgido a lo largo del siglo. Y ese concepto identificó el arte con la belleza y definió su función como la de imitar la naturaleza.⁹ A partir de este concepto de contenido positivo se estableció la Historia del arte.

Con todo, el intenso debate acerca del sentido de la belleza y de la imitación de la naturaleza, que primero son discutidas, inicialmente desde Winckelmann y a lo largo de todo el siglo XIX, y finalmente desechadas como innecesarias para explicar el arte desde comienzos del XX, demuestra que, sobre el campo conceptual básico que conserva su validez, el concepto de arte es una variable en permanente estado de revisión; y ello acontece no sólo en el ámbito de las discusiones estéticas sino también en el de la producción de los artistas. Ya Hegel lo había percibido frente al arte de su tiempo en el contexto de la disolución de la forma romántica del arte:¹⁰ cuando éste ya no toma como objeto lo necesario en sí mismo sino la realidad casual en su variedad ilimitada de juegos de formas y relaciones, se hace obvia la pregunta de si tales producciones se pueden seguir llamando obras de arte, es decir, si continúan siendo auténticamente manifestaciones sensibles de la idea, cuando ya ni siquiera aparece en ellas la visión del artista sino sólo su experiencia.¹¹ Y a partir de este sentido, la producción de los artistas aparece como una discusión permanente

7 *Ibidem*, p. 46-48.

8 No pretendemos pasar por alto que las reflexiones de Kant y Hegel son posteriores a los trabajos de Batteaux o de Winckelmann, como una manera de ocultar que aquí se pretenda generar el nuevo concepto de arte y de la Historia del arte antes de la muerte de las concepciones anteriores. No nos parece, sin embargo, que exista aquí un problema real, si se tiene en cuenta el carácter distinto de esos estudios. Por eso, aun el mismo Hegel reconocerá en Winckelmann la búsqueda de la idea de arte en las obras de arte y en la Historia del arte.

9 “Desde el siglo XVIII en adelante no había quedado ninguna duda de que los oficios manuales eran oficios y no artes, y que las ciencias eran ciencias y no artes: de este modo, sólo las bellas artes eran realmente artes. Y como esa era realmente la situación se pensó que era posible y adecuado denominarlas sencillamente artes. Y esta terminología sí que fue aceptada; no sucedió inmediatamente, por supuesto, sino en el siglo XIX. En esa época cambió el significado de la expresión “artes”: se restringió su ámbito, y ahora incluía *sólo las bellas artes*, dejando fuera las artesanías y las ciencias. Puede decirse que sólo se conservó el término, y que surgió un *nuevo* concepto de arte”. TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, p. 49.

10 *Cfr.* HEGEL, G.W.F. *Lecciones de Estética*. T. II. Barcelona: Península, 1991. p. 162.

11 “Es la exigencia que afirma Mallarmé en los mismos años [de Toulouse-Lautrec] para la poesía: el arte ya no es la *visión* del artista, sino el núcleo de su existencia y experiencia”. ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna 1770/1970*. 2ª ed., Firenze: Sansoni, 1977. p. 164.

acerca de la pregunta por el arte, de la cual la Historia del arte deberá dar cuenta. Por eso, tras la conciencia de la autonomía de lo estético y de la muerte del arte, surge la posibilidad de la *Historia del arte como filosofía*.¹²

Pero si, como se ha señalado, tales discusiones se desarrollan primariamente a través de la misma producción de los artistas y sólo secundariamente a partir de éstas, para una Historia del arte será indispensable, en todo caso, definir los límites dentro de los cuales aquellas realidades históricamente dadas conservan un cierto “parecido de familia” que nos permita determinar los campos de interés de la disciplina. Y es claro que, predominando aquí el aspecto productivo más que el teórico, muchas veces no se procede en esto a través de necesidades conceptuales,¹³ sino de síntesis de experiencias.

Ya desde la aparición de *Las Vidas* de Vasari en 1550, se había establecido un límite que comprendía sólo la arquitectura, la escultura y la pintura, es decir, las “artes del diseño”, entendido éste como técnica, con lo cual, a la manera medieval, continúa predominando como criterio un elemento relacionado con el *arte como destreza*,¹⁴ al final de aquella que él mismo define en el título de *Las Vidas* como una “útil y necesaria introducción”, escribe Vasari:

Todas estas profesiones y artes ingeniosas se ve que derivan del diseño, el cual es jefe necesario de todas y si no se lo tiene no se tiene nada. Porque si bien todos los secretos y los modos son buenos, aquel [el del diseño] es óptimo, por el cual toda cosa perdida se reencuentra, y toda cosa difícil se hace fácil por él, como podréis ver al leer las vidas de los artífices; los cuales, ayudados por la naturaleza y el estudio, han hecho cosas sobrehumanas por el solo medio del diseño.¹⁵

Aunque el siglo XVIII toma el mismo grupo de artes, se preocupará, en cambio, por establecer sus límites a partir del problema de la belleza y por el análisis de sus

-
- 12 Rosario Assunto utiliza este concepto para definir el trabajo de Giulio Carlo Argan. Cfr. ASSUNTO, Rosario. *La storia dell' arte come filosofia*. En: AA. VV., *Studi in onore di Giulio Carlo Argan. III - Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*. Roma: Multigrafica Editrice, 1985. p. 17-32.
 - 13 Cfr. TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, p. 62. La expresión del “parecido de familia” parte de Wittgenstein. Aquí, en concreto, se está pensando no sólo en el proceso de aparición del concepto de “las bellas artes” en 1747 sino, además, en la restricción de dicho concepto al campo de las artes visuales en el curso del siglo XIX; cfr. *ibidem*, p. 48-49. Las *Lecciones* de Hegel plantearon la clasificación del arte a partir de necesidades conceptuales; en cambio, la restricción histórica al campo de las artes visuales y la discusión contemporánea de sus límites internos y externos han procedido más empíricamente.
 - 14 En este aspecto del valor de la técnica, vale la pena citar aquí un ejemplo curioso: Tatarkiewicz recuerda cómo todavía a finales del siglo XV Angelo Poliziano utilizaba cinco conceptos diferentes y divergentes para referirse al campo de la escultura: “*statuarii* (quienes trabajaban la piedra), *caelatores* (los que trabajaban el metal), *sculptores* (la madera), *fictores* (la arcilla), *encausti* (la cera). [...] El arte de cada uno de estos cinco grupos se consideraba que era distinto porque cada uno trabajaba un material diferente y con métodos diferentes”. TATARKIEWICZ. *Op. cit.*, p. 45.
 - 15 VASARI, Giorgio. *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. T. I. Torino: Einaudi, 1991. p. 88. De la primera edición de Lorenzo Torrentino en Florencia, en 1550.

recursos de expresión y significación. Según Lessing se trata aquí de artes espaciales, referidas a “[...] una acción visible pero estática, sus distintas partes se desarrollan unas al lado de otras, en el espacio”¹⁶; a diferencia de la poesía, que es un arte discursivo, estas artes tienen un carácter “figurativo”, lo cual significa que poseen campos semánticos diferentes. El concepto de “arte figurativo” introducido por Lessing implica a su vez el desarrollo del concepto de “figura”, el cual no se refiere ya directamente ni al hombre ni a la naturaleza sino al arte. En palabras de Giulio Carlo Argan,

[...] la figura sólo existe en el arte: es la imagen extraída, elaborada, acabada por el artista mediante procedimientos propios y exclusivos del arte. Las reglas de la *ponderatio*, de la proporción, de la expresión no se recaban del estudio de la naturaleza, sino del estudio del arte de los maestros. La novedad sustancial reside en que el artista no se forma ya sobre la naturaleza considerada como creación divina, sino sobre la historia considerada como experiencia humana: basar el arte en el estudio de la antigüedad y no en la naturaleza significa negar su sustancia metafísica y someterlo al mismo proceso de laicización al que el pensamiento ilustrado había sometido todas las demás disciplinas.¹⁷

Con ello, la clasificación de las artes deja de ser un asunto de destreza técnica y se convierte en un problema histórico. En síntesis, la delimitación interna y externa de las artes visuales no ha procedido nunca a partir de conceptos unívocos sino más bien abiertos, y de manera especial en el mundo contemporáneo. Por eso, junto al concepto de arte como una primera variable para el desarrollo de la Historia del arte, proponemos la consideración del paradigma dentro del cual se establece la movilidad del concepto de arte, como segunda variable.

Estas dos consideraciones, sin embargo, no parecen suficientes para justificar el desarrollo de una disciplina que analice la evolución histórica del arte. En realidad, ambas se refieren de manera primaria a la producción de la obra, pero no alcanzan a cubrir suficientemente la experiencia de la misma por parte del espectador, la cual parece ser punto de partida fundamental de cualquier intento de Historia del arte y un elemento que, según sea entendido, puede señalar diferencias radicales en el marco de la misma disciplina. Y, además, este concepto de la experiencia de la obra puede abarcar, lógicamente, un muy amplio espectro de problemáticas que van desde la actitud con la cual se observa el arte y el tipo de interrogantes que se le formulan, hasta el contexto cultural e ideológico en el cual se le ubica, incluida la concepción de la historia que se maneja.

Y no es el menor entre ellos el problema de la significación que en la comunidad pueda tener la disciplina de la Historia del arte, pues quizá no resulte posible justificarla por la mera posibilidad formal que le garantizarían un concepto de arte que insiste en su autonomía de toda utilidad y una movilidad de campos que reivindica la más completa

16 LESSING, G. Ephraim. *Laocoonte*. Madrid: Nacional, 1977. p. 162.

17 ARGAN, G.C. El valor de la “figura” en la poética neoclásica. En: AA. VV. *Arte, Arquitectura y Estética en el Siglo XVIII*. Madrid: Akal, 1980. p. 74.

libertad: es decir, llevado a un nivel de caricatura, bien puede preguntarse por el interés y necesidad de hacer la historia de algo que se define como “inútil” y que, además, puede ser así o de cualquier otra manera. Por eso, aun al margen de todo sociologismo, resulta necesario explorar también, en una crítica de la *historia* de la Historia del arte, la justificación de su desarrollo, su pertinencia social, la gama de problemas que se busca resolver a través suyo. Creemos que este tipo de realidades, que actúan como condicionantes de la experiencia estética, debe percibirse, en términos generales, como una tercera variable para nuestra reflexión.

Así, en síntesis, nos parece que en el problema de la disciplina de la Historia del arte encontramos por lo menos estos tres opuestos básicos de determinación: el primero, seguramente la piedra angular teórica, se refiere al concepto de *arte*; el segundo, el más objetivo y material, delimita el *campo* en el cual históricamente se ha manifestado el arte; y el tercero, en el cual identificamos el múltiple desenvolvimiento de la disciplina, se basa, en último término, en el movimiento de una experiencia estética que busca comunicarse.

Los dos primeros opuestos representan fuerzas centrípetas que concentran la problemática y nos permiten definir teóricamente el campo de la Historia del arte, mientras que el tercero ejerce una desconcertante acción centrífuga, de diversificación, que muchas veces hace difícil entender que se está hablando del mismo asunto. Lo mismo que la natación en aguas encontradas, aquí se exigen ritmos y estrategias cambiantes que puedan aprovechar las diferencias de cada variable.

Aunque pueda no resultar indispensable en este contexto, vale la pena notar que, sin esguinces excesivos, nuestras tres variables para una consideración teórica de la Historia del arte encuentran un claro paralelismo y fuente de enriquecimiento en los conceptos gadamerianos del símbolo, el juego y la fiesta.¹⁸ En el seno de un medio conceptual básico como el de la autonomía de lo estético y del descubrimiento del artista tras “la muerte del arte”, surge la “posibilidad de reconocernos a nosotros mismos”, es decir, la elaboración del concepto de *símbolo*; pero, además, el arte se nos presenta también históricamente como *juego* en la movilidad de su paradigma; y, finalmente, se pretende analizar la dimensión comunitaria, el carácter de *fiesta* de la Historia del arte como un espacio “donde se recupera la comunicación de todos con todos”.

De manera espontánea podría afirmarse que estos planteamientos no son pertinentes para la Historia del arte, pues aunque el concepto que maneja el mundo contemporáneo sea un desarrollo del siglo XVIII, el arte como tal ya existía y, por tanto, era posible hacer la historia de los eventos que, según los distintos momentos, se pudieran ubicar en el que fuera entonces considerado como campo del mismo.

18 Cfr. GADAMER, H.G. *Op. cit.*, p. 45.

Pero nuestro punto de vista, en cambio, intenta destacar que la Historia del arte no apareció ni puede entenderse en ningún caso como historia de datos o de eventos meramente pasados. Por el contrario, como señalara Argan, se desarrolla siempre en presencia de los hechos artísticos y, “[...] por lo tanto, no tiene que evocarlos, reconstruirlos ni narrarlos, sino sólo interpretarlos”.¹⁹ Ello implica que, aunque las obras de arte aparezcan siempre ante nosotros como realidades pasadas, en la medida que nos ocupamos de ellas como trabajos que ya han salido de las manos del artista, se nos dan siempre como presentes por su intrínseco carácter de juego y autorrepresentación; por tanto, las interpretamos a partir del presente y basándonos, por supuesto, en nuestra actual comprensión de lo que es el arte. Por ejemplo, aunque para la edad dorada de los griegos la escultura haya sido la “manifestación de la verdad” y tal idea la haya hecho posible, nuestra comprensión actual no se satisface con ella ni le concede ese valor determinante, con lo cual la hacemos participar, por lo menos en cierta manera, de aquella “gran revolución artística moderna” señalada por Gadamer.²⁰

Por eso, no nos toca la crítica de Ernst Gombrich²¹, quien califica como una pérdida de tiempo el esfuerzo de Hans Belting por demostrar que, ya que la noción de arte apareció, según él, sólo en el Renacimiento, no puede llamarse *arte* al arte medieval. Gombrich, en cambio, adopta “[...] lo que Popper llama una «definición de izquierda a derecha», una definición en la cual yo pueda decir: «En lo que sigue, llamaré ‘arte’ esto o aquello, pero no puedo decir qué es el arte»”.²² Y eso fue, en última instancia, lo que se produjo a partir de la discusión estética del siglo XVIII. En síntesis, el problema no es aplicar el concepto de *arte* a un objeto o a un momento histórico cualquiera, sino saber lo que con ello se quiere decir, y por eso la Historia del arte no será, ante todo, una historia de obras en cuanto realidades materiales sino una historia de interpretaciones.

19 ARGAN, Giulio Carlo. *La historia del arte*. En: *La Historia del arte como Historia de la Ciudad*. Barcelona: Laia, 1984. p. 25.

20 Aunque no se refiera directamente al teórico, puede aplicarse aquí la visión de Hegel sobre el artista en el estadio final de la forma romántica: “El artista no ha de tener necesidad de aclararse con su propio ánimo y de tener que preocuparse de la propia salvación del alma. Su gran alma libre, antes de ponerse a producir, ha de saber por sí mismo a qué atenerse, tiene que estar seguro de sí y tener confianza en él. Y especialmente el gran artista actual requiere una libre formación del espíritu, en virtud de la cual toda superstición y fe que permanece limitada a determinadas formas de intuición y representación quede degradada a la condición de meros aspectos y momentos sobre los cuales se ha hecho maestro el espíritu libre, en el sentido de que él no ve allí condiciones sagradas en y para sí de su exposición y forma de configuración, sino que sólo les concede valor por causa de un contenido superior que pone creativamente en las cosas como adecuado a ellas”. HEGEL. *Op. cit.*, p. 171.

21 GOMBRICH, Ernst y ERIBON, Didier. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Santafé de Bogotá: Norma, 1993. p. 73.

22 *Ibidem*, p. 72.

2. Prehistoria e historia de la Historia del arte

Si como punto de partida hemos afirmado que una reflexión teórica acerca de la disciplina de la Historia del arte debe tener en cuenta la elaboración del concepto de arte que se produce a lo largo del siglo XVIII, resulta evidente que, al mismo tiempo, estamos obligados a plantear lo que significaban ya los trabajos anteriores a la obra de Winckelmann, y muy en concreto el libro de *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* de Giorgio Vasari, con respecto a este contexto de reflexión.

Antes conviene señalar que en el curso de la Edad Media no existe nada que podamos aproximar a nuestra actual concepción de una Historia del arte. Y es que ni el campo teórico básico de la autonomía de lo estético tiene alguna validez en el contexto del Románico o del Gótico, ni existe un concepto que explique estas artes, e incluso a veces ni siquiera se las identifica. Así, la pintura y la escultura no aparecen en las listas elaboradas por Radulf de Campo Lungo el Ardiente o Hugo de San Víctor en el siglo XII, que clasificaban las entonces llamadas “artes mecánicas”.²³

Seguramente sí se aceptaba que pintura y escultura debían ser consideradas como *artes* en el sentido de *destrezas* basadas en el conocimiento y aplicación de reglas universales, tal como era la concepción tradicional desde la Antigüedad Griega y aún desde los Imperios Agrarios (y que sobrevive todavía enquistada frecuentemente en los sistemas académicos). Pero esa es la primera y básica razón para que no se hubiera planteado en la Edad Media la elaboración de una Historia del arte, ya que si el *arte* se concibe como la aplicación de reglas, la obra se entenderá como cerrada en su pura realización, es decir, básicamente como una *cosa* anclada exclusivamente en el pasado y sin posibilidades de generar relaciones significativas con el contexto general de la cultura (y no sobra insistir en la frecuencia con que esto ocurre en los sistemas académicos).

Tatarkiewicz sugiere que si no aparecen en las mencionadas listas de las artes mecánicas medievales es porque en éstas predominaba el valor de la utilidad y en ese sentido la pintura y la escultura tenían poco que ofrecer: “[...] eran tan poco importantes que no merecía la pena incluirlas en las clasificaciones”.²⁴ Así, en segundo lugar, si sólo cabía lo utilitario, se explica bien la aparición de los “recetarios” que transmitían procesos técnicos y la inexistencia de cualquier tipo de Historia del arte, al menos como hoy la entendemos, de la que no podría esperarse la solución de tales necesidades.

Por supuesto, el asunto es muchísimo más delicado cuando nos referimos a Giorgio Vasari, una figura enorme de la Historia del arte cuyo análisis, indiscutiblemente, no puede reducirse a una mención pasajera. Sobre la actualidad y pertinencia de ese análisis

23 Cfr. TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, p. 39-43.

24 *Ibidem*, p. 43.

da cuenta el estudio de Hans Belting titulado **Vasari y su herencia. Historiografía e Historia del arte**,²⁵ además nos asiste el temor de menospreciar a Vasari y caer así en la incompreensión denunciada por Julius Schlosser al plantear que el concepto de Vasari es un concepto de arte y una metodología de la historia basados en la tradición clásica: “Tenemos que partir de esta base, por tanto, si queremos entender y apreciar al Vasari historiador. [...] De todas las ciencias históricas, la historia del arte es la que más tiempo ha permanecido en un estado infantil; el concepto de la relativa distancia de las fuentes le resulta aún tan poco familiar como en la época del propio Vasari [...]”.²⁶ Con todo, prevenidos sobre lo anterior, es necesario afirmar que en el libro de *Las Vidas* no aparece todavía una Historia del arte, por lo menos en el sentido moderno del concepto.

Para Vasari sigue siendo esencial la idea medieval que define el arte a partir de la destreza técnica y de la aplicación de reglas con las cuales se logra la *belleza* que se comprende, entonces, desde este punto de vista material. Tal pervivencia de la concepción medieval se capta bien en la *Introducción* sobre cada una de las artes, totalmente planteada en la perspectiva de la técnica para la producción de un “objeto bello”. A modo de ejemplo puede leerse la definición inicial de la pintura:

La pintura es un plano cubierto de campos de colores, en una superficie de madera o de muro o de tela, siguiendo diversos lineamientos, los cuales, en virtud de un buen diseño de líneas que giran, circundan la figura. Este plano así realizado, que es mantenido por el pintor con recto juicio claro en el medio y oscuro en los extremos y en los fondos, y es acompañado entre éstos y aquél por color mediano entre el claro y el oscuro, hace que al unirse estos tres planos todo lo que está entre un lineamiento y otro se relieve y aparezca redondeado y destacado.²⁷

El arte sigue siendo obediencia a reglas y, en este sentido, una producción de objetos bellos totalmente dependiente. Por lo mismo, una posible relación de esta “historia de artistas” con la idea kantiana del genio no va más allá de la mera apariencia.

Es necesario indicar aquí que si Belting reivindica a Vasari como iniciador y padre de la Historia del arte, eso, en el fondo, refuerza nuestro punto de partida según el cual la disciplina de la Historia del arte guarda una relación especial con el contexto de la reflexión estética pues, como ya se indicó, Belting sostiene que la noción de arte apareció en el Renacimiento. Lo dicho no obsta, sin embargo, para que, siguiendo a Schlosser, se reconozca que

Vasari es en todo, en el buen sentido y en el malo, el auténtico patriarca y padre de la iglesia de la nueva historia del arte, no sólo gracias al ejemplo de su gran historia de los artistas, tan rica en influencias y pronto imitada por doquier, con la construcción histórica emprendida y desarrollada

25 BELTING, Hans. *Vasari e la sua eredità*. En: BELTING. *Op. cit.*, p. 69-98.

26 SCHLOSSER, Julius. *La literatura artística*. 3ª ed., Madrid: Càtedra, 1986. p. 270.

27 VASARI, G. *Op. cit.*, p. 58.

por él, sino también por la abierta objetividad a la que tendía y que a menudo alcanzó frente a las manifestaciones artísticas más dispares.²⁸

Es evidente que nuestra reflexión conduce a destacar el surgimiento de la moderna disciplina de la Historia del arte en el contexto del siglo XVIII, en medio del giro de discusiones que, como se señalaba al comienzo, posibilitaron el desarrollo de los conceptos de la autonomía de lo estético y de la condición de pasado del arte. Esto justifica, además, el título de estas páginas: se trata, en todo caso, de una “historia tras la muerte del arte”.

Cuando Johann J. Winckelmann se enfrenta con el tema del arte de la Antigüedad, lo hace a partir de la certeza de que es necesario, primero que todo, clarificar el concepto mismo de *arte*. A ello se dedica en su primer gran estudio, las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* de 1755.²⁹ Rosario Assunto considera este texto como auténtico ‘manifiesto’ de las teorías estéticas neoclásicas y descubre en él la “perentoriedad de todos los «manifiestos» con los que comparte el fijar una ruptura en la historia del gusto y del pensamiento estético”.³⁰ No se trata aquí de un estudio sobre Grecia sino que su objetivo, según el mismo título lo aclara, es el de analizar la imitación que se debe hacer de los griegos en el arte del presente. Así, en las *Reflexiones* está implícita la idea de que el de su tiempo debe ser un “arte del arte” o un “arte sobre el arte” y, por tanto, se vislumbra ya, desde el comienzo, la conciencia de la autonomía estética y del carácter pretérito del arte. Las *Reflexiones* se deben comprender, pues, en la perspectiva básica del desarrollo de una idea sobre el arte totalmente novedosa que comienza por responder el problema de la belleza: según él, “el carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión”.³¹ “Noble sencillez y serena grandeza” son, en realidad, las formas que utiliza para expresar la conjunción perfecta de la sublimidad y de la gracia, a partir de las cuales enfrenta sistemáticamente los demás problemas de la imitación de la naturaleza y de las técnicas artísticas.

Pero, cuando en 1764 aparezca la *Historia del arte en la Antigüedad*,³² los objetivos serán diferentes. Se tratará ahora de “la elaboración de un sistema del arte antiguo, no ya con el fin de utilizarlo, por esta vía, para el perfeccionamiento de nuestro arte de hoy, lo que sólo es posible para aquellos pocos que estudian el arte antiguo, sino para aprender a

28 SCHLOSSER, J. *Op. cit.*, p. 290.

29 WINCKELMANN, J.J. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península, 1987.

30 ASSUNTO, Rosario. *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la Estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor, 1990. p. 27.

31 WINCKELMANN, J.J. *Op. cit.*, p. 36.

32 WINCKELMANN, J.J. *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Aguilar, 1989.

observar éste último y a admirarlo”.³³ Si en las *Reflexiones* ve Assunto el manifiesto del neoclasicismo, en esta afirmación encuentra el momento esencial de la génesis de la identificación entre Filosofía del Arte e Historia del arte.

Desde una perspectiva general, el punto de partida de Winckelmann es siempre el de un análisis del arte del presente armado con una sólida teoría estética; es decir, la suya es en sus orígenes una agresiva crítica de arte que rechaza tanto el barroco, al que considera falso, como el rococó, al que define como inmoral. Y luego, a partir de esa posición de crítica al arte de su tiempo, su actitud presenta un doble movimiento. En primer lugar, hay una mirada hacia el pasado: en el caso de las *Reflexiones* es más tipológica y puramente estética, pues busca descubrir ante todo el problema del arte a través de la forma de la escultura griega que considera como un valor en sí misma, lo que le permite ya una formulación básica del tema del arte como realidad autónoma; mientras que en la *Historia* su mirada será más ética y social, al preguntarse por las condiciones que posibilitaron el desarrollo de ese arte. En segundo lugar, hay una proyección hacia el porvenir tanto del arte como de la sociedad, en una mirada que supera, con mucho, el puro sentido arqueológico y se ubica en la consideración de “la Antigüedad como futuro”, para usar la feliz expresión de Assunto. En esta mirada proyectiva Winckelmann encuentra la auténtica esencia del arte en la libertad. De nuevo, pues, nos sale al paso la idea del arte como modelo, que, por lo mismo, es esencialmente pasado.

Pero hay un aspecto más por el que resulta esencial el aporte de Winckelmann para la Historia del arte. Hasta este momento e inclusive más adelante todavía en Lessing, el paradigma de todo juicio de la obra de arte era literario: en Grecia la mitología y los poemas homéricos –y Winckelmann fue el primero en descubrirlo–; en Roma había sido el texto histórico; en todo el arte cristiano la Biblia; en Vasari de nuevo “[...] el canon ciceroniano aceptado por todo el Renacimiento para la historia, como *lux veritatis, magistra vitae, vita memoriae*”;³⁴ en Lessing será otra vez la verdad indiscutible del texto clásico, el cual a través de un profundo análisis filológico alcanza su mayor pureza, la que enseña la manera de entender las obras plásticas.

Winckelmann, por el contrario, plantea un método que parte directamente de la observación de las esculturas antiguas: con él, por fin la obra de arte es el paradigma básico de la Historia del arte. No le basta, por ejemplo, con saber de la profunda admiración que Miguel Angel sentía ante el *Torso del Belvedere*, porque a él no le resulta satisfactorio. Entonces enfrenta directamente la obra de arte y se dedica a la más intensa reflexión hasta lograr descubrir sus valores. Comprende, además, que debe intentar discernir y confirmar sus observaciones “mediante una comprensión sistemática”, es decir, “conjugar la reflexión

33 Tomado de la carta de Winckelmann a Salomón Gessner, 25 de abril de 1761; citada por ASSUNTO, R. *Op. cit.*, p. 119.

34 SCHLOSSER, J. *Op. cit.*, p. 271.

histórica del arte *real* con la reconstrucción teórica de las *ideas* estéticas y de su historia”.³⁵ Así, siempre procederá buscando tener una claridad suficiente como para luego poder exponer sus ideas a través de las que llama sus “descripciones”, las cuales analizan no sólo los contenidos ideales sino también el aspecto técnico de cada obra. Como es claro, esto conducirá, a la larga, a la definición de su Historia como un todo coordinado, como “un sistema” en el cual las obras se iluminan y ubican recíprocamente.

Es necesario reconocer, en todo caso, el amplísimo conocimiento directo de las obras de arte que ya aparecía en Vasari; pero, como señala Schlosser, junto a esa relación con las fuentes primeras se planteaban con igual valor la tradición oral e incluso las leyendas no siempre verosímiles.³⁶ Winckelmann, en cambio, con el objeto de lograr una adecuada interpretación de la obra, decide ante todo no confiarse a la multitud de libros ya escritos sobre el tema, en los cuales, evidentemente, no se plantea el “criterio filosófico” que él intenta desarrollar sino que, en general, se dedican a la mera satisfacción de “curiosidades” de tipo historiográfico que no considera pertinentes. Por eso, desacredita las diversas obras antes aparecidas bajo el título de *Historia del arte*, pues en ellas “[...] apenas se ha tratado del Arte”, objetivo de todo su trabajo; y hace un ataque directo a Vasari, sin nombrarlo, al afirmar que en la Historia del arte la historia de los artistas ocupa muy poco lugar.³⁷

La valoración que Hegel hace de Winckelmann demuestra los alcances de su esfuerzo:

[...] Winckelmann se había entusiasmado con la intuición de los ideales de los antiguos de un modo que le permitió introducir un nuevo sentido en la consideración del arte, la rescató de los puntos de vista de fines vulgares y la mera imitación de la naturaleza, y la alentó poderosamente a buscar la idea del arte en las obras de arte y en la historia del arte. Ha, pues, de considerarse a Winckelmann como uno de los hombres que en el campo del arte supieron desentrañar para el espíritu un nuevo órgano y unos modos de consideración enteramente nuevos. Su enfoque ha tenido sin embargo menos influencia en la teoría y el conocimiento científico del arte.³⁸

El descubrimiento de la *conciencia estética* es, pues, la búsqueda de “la *idea* del arte en las *obras* de arte y en la *historia* del arte”. Así, Winckelmann logra la estetización de

35 ASSUNTO, R. *Op. cit.*, p. 148.

36 SCHLOSSER, J. *Op. cit.*, p. 263-268.

37 Cfr. WINCKELMANN, J.J. *Historia del arte en la Antigüedad*. *Op. cit.*, p. 33. Belting señala, justamente, que “Winckelmann no nos dijo nunca todo lo que le debía a Giorgio Vasari”. BELTING, H. *Vasari e la sua eredità*. En: BELTING, H. *Op. cit.*, p. 71.

38 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989. p. 49. Y la vinculación quedará plenamente manifiesta y asumida en el párrafo final de las *Lecciones sobre la Estética*, donde Hegel hace propio el aporte de Winckelmann: “No podía por ello consistir nuestro examen en una mera crítica de obras de arte o en un inicio en la producción de éstas, sino que no tenía otra meta que la de seguir y mediante el pensamiento hacer concebible y verificar el concepto fundamental de lo bello y del arte a través de todos los estadios por los que aquél pasa en su realización”. HEGEL, G.W.F. *Op. cit.*, p. 883.

la historia y la historización de la estética. Lo que llegará a descubrir es que la belleza se produce sólo dentro de un proceso histórico y que la Historia del arte existe únicamente como historia de las ideas estéticas. A partir de Winckelmann la historicidad de la belleza y la esteticidad de la historia constituirán, entonces, las condiciones de posibilidad de la nueva disciplina de la Historia del arte: Historia del arte que es Filosofía del Arte, pues busca básicamente el descubrimiento del fenómeno estético que, sin embargo, sólo puede percibirse, al mismo tiempo, en el marco esencial de su historicidad.

3. La muerte de la Historia del arte: división o interpretación

La idea del fin de la Historia del arte resulta particularmente sugerente y ofrece dos perspectivas complementarias: la de la negación de la disciplina como totalidad omnicomprendiva y la de la crisis de la ideología del progreso.

En primer lugar, la muerte de la Historia del arte no es un asunto que se refiera a su desaparición y olvido, ni a la evidente crisis de su función en el panorama actual; tampoco se trata de afirmar la obvia realidad de que la Historia del arte, como cualquier otra creación humana, puede morir al igual que el arte. Es, más bien, el planteamiento de un problema teórico y metodológico que asume las consecuencias de la ruptura con el esquema de una Historia Universal del Arte, donde los artistas se habían convertido en manifestación de un proceso teleológico que los superaba. En este sentido, la muerte de la Historia del arte parece estar esencialmente implícita en su misma concepción, desde los trabajos de Vasari, Winckelmann y Hegel.

Bien podría afirmarse que la Historia del arte nació muerta; incluso parece signada por la idea de la propia muerte desde antes de nacer. Así, *Las Vidas* de Vasari ya están redactadas en una perspectiva que vislumbra una dimensión apocalíptica y terminal: la época de Giotto corresponde a la infancia del arte; la de Masaccio, a la juventud y educación, y la de Miguel Angel, a la madurez; después sólo cabe suponer la imitación de los grandes maestros pues no es posible pensar en su superación. En síntesis, la Historia del arte ya se ha completado porque con Miguel Angel se llegó al desarrollo pleno de su concepto.

Y si, siguiendo a Goethe, se acepta que en Winckelmann puede verse al “padre de la Historia del arte”, en la medida en que fue “el primero en hacernos sentir la necesidad de distinguir entre distintas épocas y en trazar la historia de los estilos en su gradual crecimiento y decadencia”,³⁹ es necesario agregar que se trata de un proceso que se cierra sobre sí mismo. Y en este caso no porque, como ya se dijo, exigiera el regreso a la Antigüedad para encontrar allí las fuentes de la Razón. Quizá más importante aún sea señalar que cuando Winckelmann escribe la *Historia del arte en la Antigüedad* está

39 Citado por IRWIN, D. *Introduzione*. En: WINCKELMANN, J.J. *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*. Turin: Giulio Einaudi Editore, 1973. p. VIII.

convencido de que no puede hacerse una Historia del arte de su tiempo, pues la idea del arte no le aparecía en la superficialidad del Rococó del siglo XVIII. Por eso, en la dimensión proyectiva de su metodología, propugna por una salida que implica una elección cultural y que conducirá al desarrollo del Neoclasicismo. Pero, como señala Argan, ese regreso al estilo de la Antigüedad Griega como modelo “no refuerza la continuidad histórica entre lo antiguo y lo moderno, sino que la anula”.⁴⁰ Y es que el Neoclasicismo, predicado por la Historia del arte de Winckelmann, ya es básicamente un *estilo* y no una visión del mundo; o, en otras palabras, el artista de este final del siglo XVIII debe comprender que su obra no es una revelación de la realidad a través de imágenes sino sólo la imagen que la mente se forma de lo real. Por tanto, a partir de aquí el estilo artístico “[...] está precisamente indicando una cultura figurativa que no implica una concepción del mundo sino, simplemente, una concepción del arte”⁴¹ que, por lo mismo, puede ser cambiada a voluntad.

Así, la misma lógica de Winckelmann, que analizaba la historia de los estilos en su gradual crecimiento y decadencia, queda desmontada ante el nuevo carácter aleatorio y electivo del concepto de *estilo*. Y, más aún, aunque Winckelmann rechazara la obra de Vasari por considerar que no se trataba de una “Historia del arte” sino de una “historia de artistas”, su concepción del estilo como algo que puede elegirse, en el contexto de una disciplina como el arte cuya esencia ubica en la libertad, lleva implícita la desaparición de la idea de una estética universal que se manifestaba en la Historia del arte como desarrollo de los estilos, e implica la afirmación de poéticas individuales⁴² o sectoriales. Winckelmann no percibió este problema ni tenía herramientas conceptuales para manejarlo. En su desarrollo, ello obligará a la Historia del arte a regresar a la historia de los artistas, o por lo menos a integrarla en sí, aunque evidentemente con una connotación distinta a la que tenía en Vasari. En otras palabras, la lógica del padre conduce a la muerte necesaria de la criatura.

El problema es aún más definitivo en Hegel. Es claro que sus *Lecciones de Estética* se analizaron muchas veces buscando en ellas las bases para una “historia filosófica” del arte, general y de validez universal. Pero, de hecho, allí se da el golpe de gracia a la Historia del arte, entendida en sentido universal y completo, porque ya no podrá hacerse una Historia de este tipo en el mundo contemporáneo, si el arte no responde más a la necesidad del progreso del Espíritu que es la esencia misma de la Historia. Contra la pretensión de las “historias filosóficas” poshegelianas, a partir de ahora toda Historia del arte será parcial y fragmentaria.

40 ARGAN, G. C. *L'Arte Moderna 1770/1970*. Op. cit., p. 16.

41 *Ibidem*, p. 18.

42 Para la diferencia entre “estética” y “poética”, aplicada expresamente al desarrollo de las artes plásticas posteriores a 1960 puede verse MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986. p. 11-15.

Pero además, aunque ya esté implícito en los orígenes mismos de la disciplina, resulta indispensable discutir el tema del progreso. Y es que, en segundo lugar, con Hans Belting se debe plantear que lo que muere con el “fin de la Historia del arte” es la idea de un proceso progresivo, racional y teleológico de carácter universal. En cualquier caso conviene tener en cuenta que tal visión de la Historia del arte es un producto del positivismo del siglo XIX, con base en los planteamientos de la filosofía de la historia que dominan desde finales del siglo XVIII. Quizá su desarrollo fue resultado de la práctica docente universitaria pues se corresponde exactamente con el momento del reconocimiento académico de la disciplina. De todas maneras, esa idea del progreso continúa enquistada en una concepción esquemática que, en realidad, sólo corresponde a procesos europeos y, en muchos casos, ni siquiera da cuenta adecuada de los mismos; pero de ella no son responsables los distintos padres de la historiografía del arte, ni Vasari, ni Winckelmann, ni Hegel.

Vasari es consciente de que con Miguel Angel se ha llegado a la cima del arte y es natural su sospecha de que luego vendrá la decadencia, pero, efectivamente, no sabe qué podrá ocurrir. Winckelmann plantea el retorno a la Antigüedad para encontrar allí las fuentes de la Razón que garanticen la libertad como esencia de un arte siempre abierto a la elección personal. Y, seguramente, la posición de Hegel es todavía más extrema: el arte continuará desarrollándose, pero el único progreso real es el de la Idea; por eso, si algo pertenece al pasado en Hegel, es la idea del progreso del arte.

De todas maneras, cuando se desmonte la metafísica del sistema hegeliano y, en ese proceso desmitificador en el cual participan activamente las vanguardias artísticas de nuestro siglo, se abandone la idea del progreso, el derrumbamiento adquirirá connotaciones estruendosas. Hegel parecería haberlo previsto: “[...] nada deviene, todo estalla. Pero lo que ha de disolverse tiene que haberse desarrollado y preparado antes”.⁴³

Así, la muerte de la Historia del arte no es sólo un asunto filosófico sino que adquiere todo el carácter de problema metodológico para la disciplina misma. “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas” afirmará Gombrich en la apertura de su *Historia del arte*,⁴⁴ y luego dirá que la Historia del arte tampoco existe, sino que es apenas una convención arbitraria, un medio cómodo de clasificación para encontrarnos a nosotros mismos en la producción de imágenes desde los orígenes de la humanidad. De hecho, afirma que la noción de Historia es perniciosa pues nos lleva a imaginar la existencia de un encadenamiento lógico de obras y estilos; aquí, en cambio, se desafía toda explicación racional, pues la previsión es totalmente imposible: “No podemos saber lo que pasará en

43 HEGEL, G.W.F. *Op. cit.*, p. 167.

44 GOMBRICH, Ernst. *Historia del arte*. 3ª ed., Madrid: Alianza, 1981. p. 13. La afirmación se origina en una fórmula de Julius von Schlosser (pero procede del siglo XIX); la pregunta básica de Schlosser, que parte de Croce, es si el arte como tal tiene historia; *cfr.* GOMBRICH, E. y ERIBON, D. *Op. cit.*, p. 71-72.

la próxima etapa”, concluye. Pero, para completar la paradoja, él mismo se presenta y afirma como “historiador del arte”.

Hans Belting, por su parte, analiza cómo las ideas y métodos tradicionales de la Historia del arte no son pertinentes para enfrentar la situación contemporánea. Pero, incluso más allá, destaca que la llamada cultura occidental corresponde, en realidad, sólo a los miembros de una cultura que poseen una historia común: “Lo que llamamos historia del arte ha sido siempre una historia del arte europeo en la que, a pesar de todas las identidades nacionales, la hegemonía de Europa quedaba al margen de cualquier discusión”.⁴⁵ Se impone, entonces, una Historia del arte mundial. Pero tal proyecto, aparentemente simplista, enfrenta múltiples problemáticas, que comienzan desde la renovada pretensión del occidente europeo por imponer sus esquemas de autointerpretación a las demás culturas; o desde la imposición de un modelo global de modernización concebido como un proceso lineal imparable, que reduce el sentido del arte mundial a una compensación folklórica; y llegan hasta el peligro de que la cultura mundial sea, “[...] en realidad, un fantasma engendrado por los medios [de comunicación] que prometen a cada persona la misma participación en la cultura, por encima de las limitaciones impuestas por el origen y el patrimonio. En este sentido, el *arte mundial*, que no está sujeto a barreras idiomáticas, es el símbolo de una nueva unidad del mundo, pero sólo proporciona la materia prima de una nueva cultura mediática que, a su vez, es controlada por los Estados Unidos y Europa”.⁴⁶ La conclusión transitoria de Belting, que no busca eliminar los problemas citados, es, en todo caso, que la llamada Historia del arte es una invención de utilidad limitada y puesta al servicio de una idea limitada del arte: se trata del advenimiento de una nueva era historiográfica de posibilidades limitadas.⁴⁷

En síntesis, es claro que todas nuestras variables de partida se han visto violentamente transformadas. El concepto del arte como belleza e imitación de la naturaleza ha sido reemplazado por la construcción de formas, la expresión, el choque o la experiencia estética e inclusive por la idea del arte como “repetición diferente” del pasado, todo lo cual implica la desaparición de los antiguos esquemas de valoración de las obras. Los límites entre las artes desaparecieron o dieron origen a nuevas relaciones; se modificaron las áreas de comprensión de cada una de ellas, como en el caso de la escultura; inclusive se borraron sus límites externos, como en la negativa de la arquitectura a ser considerada como arte a partir del Protorracionalismo o en la vinculación entre poesía y artes visuales en el Dadaísmo; y ni el retorno de la arquitectura al terreno de las artes ni la presencia masiva de la pintura a partir de mediados de los 70's se pueden leer de nuevo en la línea de aquellos “parecidos de familia” que tanto preocupaban al siglo XVIII. Finalmente, también las formas

45 BELTING, Hans. *El arte mundial y las minorías: una nueva geografía de la historia del arte*. En: *Humboldt*. Bonn: Inter Naciones, Año 38, 1996, No. 116, p. 46.

46 BELTING, H. *Idem*.

47 YVARS, J.F. *Op. cit.*, p. 132.

de experiencia se ven totalmente modificadas por el desarrollo tecnológico y los medios de comunicación.⁴⁸

Ante todo esto parece que la disciplina de la Historia del arte debería sufrir un cambio fundamental. Sin embargo, toda esta ruptura, representada por las Vanguardias y por la crisis de la idea del progreso, no ha hecho más que ratificar la validez del campo conceptual básico del arte que podemos sintetizar en la reivindicación de la autonomía de lo estético y, quizá como nunca antes, reconocemos en él su carácter de *juego*, de *símbolo* y de *fiesta* que exige nuestra interpretación. De esta visión, sale fortalecida la Historia del arte.

A partir de una tradición como la italiana, predominantemente interesada por la historia sociológica del arte, Giulio Carlo Argan propone una Historia del arte que, según nos parece, puede ser definida a partir de una perspectiva hermenéutica. Ante todo, se aparta de una historia en la cual predomine la concepción de la obra como “objeto de valor” y, en ese sentido, de su realidad de cosa, lo que implicaría un análisis empírico-científico que podría incluir desde la técnica hasta la iconografía y el estilo. Tampoco busca esta Historia del arte superar a través de conjeturas atendibles la falta de información que pueda existir sobre la obra. Argan parte de constatar la imposibilidad de delimitar externamente el campo fenoménico del arte, lo cual le lleva a concluir que el concepto de arte no define categorías de cosas sino un tipo de valor. El arte está siempre vinculado con el trabajo humano y sus técnicas, y es resultado de la relación entre una actividad mental y una actividad operativa, en la cual se produce una configuración visible o forma, a la cual está ligado el valor artístico. Esa forma es siempre algo que aparece *para ser percibido*, es un mensaje que se nos comunica por medio de la percepción y que, por tanto, exige de nosotros una interpretación: “Las formas valen como *significantes* sólo en cuanto una conciencia capta su *significado*: una obra es obra de arte sólo en cuanto la conciencia que la recibe la juzga como tal. La historia del arte, por tanto, no es tanto una historia de cosas cuanto una historia de juicios de valor”.⁴⁹

La obra de arte nos interesa, entonces, en la medida que continúa presente para nuestra interpretación. Así, la Historia del arte no se limita a la obra singular y aislada, sino que “sobrepasa sus límites para remontarse a los antecedentes e investigar los vínculos

48 Aquí sería indispensable la reflexión sobre la incidencia de los medios de comunicación en la disciplina de la Historia del arte, a raíz del nuevo tipo de experiencia que ellos representan. Renato Barilli ha discutido ampliamente la incidencia sobre el desarrollo del arte contemporáneo, en: BARILLI, Renato. *L'Arte Contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. 3a ed., Milán: Feltrinelli, 1988, sobre todo en las p. 15-22 (la versión castellana de esta obra será publicada próximamente por Editorial Norma de Santafé de Bogotá); su reflexión parte de McLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg*. Madrid: Aguilar, 1972; un desarrollo más amplio aparece en BARILLI, Renato. *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*. 2 ed., Bolonia: Il Mulino, 1991, especialmente en el capítulo quinto, *Nacimiento y desarrollo de la edad contemporánea*. p. 81-141.

49 ARGAN, Giulio Carlo y FAGIOLO, Maurizio. *Guida alla storia dell'arte*. Florencia: Sansoni, 1977. p. 8.

que la enlazan a toda una situación cultural (y no sólo específicamente artística), a individualizar sus fases, los momentos sucesivos de su formación”,⁵⁰ y como la obra aparece como un sistema de relaciones, como un proceso, la Historia del arte debe analizar cómo ese complejo de vínculos se extiende hasta el presente. Es un juicio histórico a través del cual “lo que valoramos no es un tipo de obra sino un tipo de proceso, una forma de establecer relaciones. En otras palabras, el dinamismo o la dialéctica interna de una situación cultural, en la cual la obra que estudiamos, si es realmente la que pensamos que es, encuentra naturalmente su lugar, se vincula a un contexto, funciona”.⁵¹ Y es un contexto que se dilata en el tiempo y el espacio, necesariamente más allá y por fuera de los esquemas eurocéntricos tradicionales, porque nuestra cultura, cualquiera que ella sea, efectivamente los supera.

No se puede esquivar el tema de la organización general de esta historia de juicios de valor; en síntesis podemos señalar que, según Argan, inclusive después de desacralizar totalmente la idea de progreso, para el concepto mismo de Historia del arte resulta indispensable considerar que “[...] el arte no es una agregación de fenómenos privada de coherencia sino una de las grandes líneas de desarrollo de la civilización [...]”.⁵²

Quizá toda la discusión anterior pueda resumirse, en última instancia, en la constatación de que la Historia del arte es un área de trabajo esencialmente contemporánea (o, si se prefiere, “posmoderna”), nacida dentro del contexto de la crisis del concepto de modernidad que comienza a plantearse en el siglo XVIII. A lo largo de sus dos siglos de existencia ha vivido el proceso de su propia muerte hasta concebirse como una disciplina que recorre “transversalmente” toda la realidad del arte, al margen de ideas de progresos lógicos y previsibles. Así, a partir de la “muerte del arte”, la historia de la Historia del arte se ha aproximado cada vez más intensamente a la historia del concepto de arte.

Medellín, Abril de 1997

50 ARGAN, G. C. *La historia del arte*. En: *Op. cit.*, p. 17.

51 *Ibidem*, p. 23.

52 *Ibidem*, p. 17.

REVISTA DE FILOSOFÍA

ISSN 0185-3481

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA, PLANTEL MÉXICO.**

Rector

Mtro. Enrique González Torres

Director General Académico

Mtro. Enrique Beascoechea Aranda

Director de la División de Humanidades

Dr. Raúl Durana Valerio

Director del Departamento de Filosofía

Lic. Francisco Galán Vélez

Director de la Revista

Dr. José Rubén Sanabria

Consejo Editorial

Dr. Virgilio Ruiz Rodríguez

Lic. Francisco Galán

Prolongación Paseo de la Reforma No. 880
Colonia Lomas de Santa Fe, Del. Alvaro Obregón, C.P. 01210
México, D.F.

Suscripciones:

Tel.: 723-11-43

Fax: 292-12-74

E-mail: rfilosof@uibero.uia.mx

Precio de suscripción año 1997: 30 dólares USA

