

FORMALISMO Y AUTONOMÍA EN LA HISTORIA DEL ARTE

Por: Carlos Arturo Fernández Uribe
Universidad de Antioquia

El desarrollo de la disciplina de la Historia del Arte ha estado rigurosamente vinculado con el concepto de autonomía, e inclusive puede afirmarse que depende de él. En efecto, en el contexto de las llamadas “culturas antiguas” y, en especial, a lo largo de toda la Edad Media, mientras predominó el valor de la **imagen** o del **icono**, no se consolidó ningún tipo de historiografía sino, a lo más, anotaciones de viajeros, o especies de recetarios que solucionaban problemas de orden técnico, o relatos hagiográficos o construcciones teológicas que, en ningún caso, interesaban en cuanto **arte**. No existía propiamente la figura del crítico, y lo que después vamos a considerar una **obra de arte** se encontraba pues sometida, concretamente en la Edad Media, a la autoridad de los teólogos.

La Historia del Arte sólo será posible en la que Hans Belting denomina **la era del arte** que comienza a desarrollarse a partir del Renacimiento; y, precisamente, porque entonces el arte comienza a ser considerado como una realidad hasta cierto punto autónoma: los planteamientos estéticos se han transformado por completo, en la misma medida en la cual la imagen de culto de la Edad Media se convierte en la obra de arte de la edad moderna; ello se manifiesta de manera privilegiada en el surgimiento de las colecciones de arte y de la institución de los museos, esencialmente diferentes a la presencia masiva de iconos o estatuas en un lugar de culto, que anteriormente tenían un valor sagrado similar al del mobiliario religioso.

Por tanto, en la Edad Media no era posible una reflexión estética ni un concepto de arte autónomos y, como consecuencia, no podía desarrollarse una ciencia o disciplina de la Historia del Arte, sólo posible en **la era del arte**: entonces, “(...) la historia del arte simplemente declaró que todo era arte con el fin de abarcarlo dentro de su dominio (...)”.¹ Y no puede negarse que, desde muchos puntos de vista, esta nueva perspectiva implica una dramática pérdida de valor y de sentido: “Dentro del campo especializado del historiador del arte, las imágenes sagradas son de interés sólo porque han sido reunidas como pinturas

1 BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 9.

y utilizadas para formular o ilustrar las reglas que rigen el arte. Sin embargo, cuando las batallas de la fe se libraban en el campo de las imágenes, no se acudía a los puntos de vista de los críticos. Sólo en los tiempos modernos se ha afirmado que las imágenes deberían estar por fuera de cualquier contienda, con el argumento de que son obras de arte”.²

Ahora el arte aparece como una realidad autónoma, independiente de la liturgia o de la teología, una realidad que debe ser enfrentada **en cuanto arte**: se pasa de la **era de las imágenes** a la **era del arte**: “El lugar de la imagen es ocupado por el arte, que introduce un nuevo nivel de significación entre la aparición visual de la imagen y la comprensión por parte del observador. (...) Los sujetos adquieren poder sobre la imagen y buscan aplicar su concepto metafórico del mundo a través del arte. A partir de allí, la imagen, producida de acuerdo con las reglas del arte y descifrada en términos de ésta, se presenta al observador como un objeto de reflexión. La forma y el contenido renuncian a su significado sin mediación, a favor del significado mediado de la experiencia estética y la argumentación encubierta”.³

En ese contexto aparecen *Las Vidas* de Giorgio Vasari que se constituye en un punto de partida esencial para la disciplina. Sin embargo, todavía la obra de Vasari revela una limitación esencial frente al concepto de la autonomía del arte que tendrá la mayor repercusión durante los siglos siguientes: más que de **arte**, *Las Vidas*, en conformidad con los intereses de su tiempo, se ocupa de **los artistas**. Por eso, ya desde el proemio de su trabajo, Vasari define la que, por siglos, será la finalidad de la Historia del Arte: el libro de *Las Vidas* tiene como objetivo conservar la **fama** de los grandes maestros.⁴ Y, quizá a raíz del método de anotaciones seguido por Vasari a lo largo de sus viajes durante muchos años, al interior de cada una de las **vidas**, las obras de cada artista se enfrentan más con criterios vinculados con su proximidad geográfica, que con las razones de estilo que rigen el esquema general de las edades que le sirven para organizar el progreso artístico.

Por eso, Winckelmann no sólo se preocupa por distinguir la Historia del Arte de cualquier **historia de los artistas**, sino que también, como reconocía Goethe, busca hacernos sentir la necesidad de distinguir entre distintas épocas y en trazar la historia de los estilos en su gradual crecimiento y decadencia. De hecho, a partir de aquí se plantea de manera clara el proyecto de una Historia del Arte basada en el concepto de **autonomía**, que encontrará en el problema del **estilo** su estructura básica, y en la reflexión kantiana la posibilidad de una precisión conceptual que hasta entonces había sido desconocida para la disciplina.

2 *Ibidem*, p. 2.

3 *Ibidem*, p. 16.

4 Este objetivo inicial de todo el trabajo de *Las Vidas* puede leerse, de hecho, en la clave de una propia apología jamás presentada abiertamente, inclusive con intereses económicos y de publicidad; cuando, como es frecuente, habla de sí mismo, Vasari no insiste mayor cosa sobre la calidad del producto sino, más bien, sobre la cantidad, la rapidez de ejecución, el bajo precio, la puntualidad de la entrega, sobre la propia capacidad de enrolar buenos colaboradores y de coordinar la obra, y así sucesivamente.

La idea de que la Historia del Arte debe volver a poner los ojos sobre Kant puede parecer paradójica, especialmente tras la popularidad de las historiografías de corte sociológico; sin embargo, este contexto de reflexión acerca de la autonomía posibilita este giro, al menos en dos sentidos, uno de corte histórico y otro de corte conceptual que, por lo demás, vienen a demostrar que algunos de los principales desarrollos de la Historia del Arte se han dado, precisamente, al calor de las ideas kantianas.

1. El Formalismo en la Historia del Arte

Es en Kant, a partir de la posibilidad de distinguir entre arte y belleza, donde se entronca el Formalismo, desarrollado como la metodología más propia para la consideración crítica e histórica del arte, a partir de Konrad Friedler. Con mucha frecuencia la crítica de la historiografía tendió a desechar estos “formalismos”. Sin embargo, al hacer un recuento del siglo XX se encuentran vínculos con Friedler, de una u otra manera, “(...) a través de A. Riegl, E. Wölfflin o W. Worringer, en R. Fry, L. Venturi o E. H. Gombrich. Sin duda se trata, junto a la otra gran corriente neokantiana, la iconología panofskiana, y a pesar de las diferencias entre los distintos autores agrupados como ‘formalistas’, de la tradición dominante en la historiografía de las artes plásticas”.⁵

Por eso resulta claro que para la disciplina de la Historia del Arte no es posible pasar por alto este ámbito de problemas que se despliegan también a partir de la reflexión de algunos artistas. Por ejemplo, en 1890 Georges Seurat escribirá que “el arte es la armonía” (una definición exquisitamente ‘autónoma’), y definirá ésta como “la analogía de elementos contrarios y similares de tono, de color y de línea, considerados de acuerdo con sus dominantes y bajo la influencia de una iluminación en combinaciones alegres, apacibles o tristes”;⁶ es decir, Seurat entiende la obra de arte y su justificación desde sí misma y no desde una relación inmediata con la realidad exterior. La verdad es que en la obra de Seurat se presenta el mejor desarrollo de una muy extendida línea de investigación artística, científica y psicológica que, entre 1880 y 1895, buscaba establecer las relaciones estructurales y orgánicas existentes entre las diversas formas de conocimiento y las distintas posibilidades expresivas; este tipo de búsqueda plantea necesariamente la autonomía o, al menos, la especificidad de la obra de arte, abriendo ya el camino para algunos de los más trascendentales desarrollos del arte contemporáneo.

No fueron pocos los artistas e intelectuales que vieron en el Realismo y en el Impresionismo, que constituye en buena medida la radicalización del primero, el triunfo de la más vulgar empiria y del hedonismo de la sensibilidad. Buenos ejemplos de ello son

5 PÉREZ CARREÑO, Francisca. K. Friedler. **La producción de lo real en el arte**. En: FRIEDLER, Konrad. *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor Distribuciones S.A., 1991, p. 12.

6 Citado por REWALD, John. *El Postimpresionismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 104.

artistas como los alemanes Hans von Marées y Adolf Hildebrand, sobre quienes se detiene el interés de Konrad Friedler: toda una línea estética que reivindicará para el arte contemporáneo el valor de la forma.

Von Marées, quien se traslada a Roma desde 1864 a los 27 años de edad, establece con absoluta claridad la autonomía del lenguaje artístico, considerado como el espacio en el cual entran en relación los volúmenes, las líneas y los colores; coherentemente ubica en ese espacio el valor de la obra y no en su perfección representativa: “No es la perfección del modelo sino la perfección de la inteligencia lo que convierte una cosa en obra de arte”.⁷ Así, el contenido estético de la obra queda sólidamente basado en la elaboración conceptual de datos que provienen de la sensibilidad y la cultura. “El significado y el valor de la obra no están en el soporte literario o en la habilidad imitativa sino en la interna coherencia de las formas, que revelan la estructura eterna de la realidad fenoménica”.⁸

Pero aún más trascendental es el planteamiento del escultor Hildebrand, quien en 1893 publica su libro *El problema de la forma*, el cual sirvió de punto de partida a numerosos artistas y a buena parte de la crítica del cambio de siglo, la que con Riegl, Worringer, Wölfflin o Berenson, va a marcar una nueva forma de percibir el arte. Quizá la afirmación básica de Hildebrand es que el arte tiene sus propias leyes, que la forma artística es un producto de la representación y no de la percepción y que, en todo caso, la obra de arte es un conjunto de efectos que existen y actúan por sí mismos, con total autonomía frente a la naturaleza.

Planteamientos como éstos estaban en clara oposición con el Impresionismo y, a pesar de su intrínseca modernidad, eran también más próximos a las teorías académicas. Era, pues, a finales del siglo XIX, un clima difuso en el cual lo que se buscaba era “una relación nueva entre sensación, método científico y teoría estética, con miras a alcanzar una integral objetividad realista en la obra de arte”.⁹

De todas maneras, como es sabido, el más claro y completo desarrollo de las ideas formalistas en el campo de la Historia del Arte se debe a Heinrich Wölfflin, quien inclusive se preocupa por formular un amplio desarrollo metodológico en su obra *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* de 1915. Y, otra vez renovando la paternidad de Winckelmann más que la de Vasari sobre la Historia del Arte, Wölfflin entiende esta **visión moderna** como “(...) una Historia del Arte que no sólo se refiriera singularmente a los artistas, sino que pusiera de manifiesto, en series sin lagunas, cómo ha brotado un estilo pictórico de un estilo lineal, un estilo tectónico de un estilo atectónico, etc.”¹⁰ Es un intento

7 Citado por NEGRI, Renata. **Seurat e il divisionismo**. En: *Il Postimpressionismo. Le origini dell' Arte Moderna*. Milán: Fratelli Fabbri Editori, 1975, p. 130.

8 NEGRI, Renata. *Op. cit.* p. 131.

9 *Ibidem*, p. 134.

10 WÖLFFLIN, Enrique *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1952, p. ix.

que, según él, debe abarcar desde el dibujo hasta la configuración de la imagen, las nuevas formas de representación e inclusive la decoración y la arquitectura en una “Historia del Arte sin nombres”.

Esta idea de una “Historia del Arte sin nombres” puede resultar chocante de entrada; en realidad, cuando hasta su tiempo ha predominado la tradición vasariana de la Historia del Arte como **historia de los artistas** que, como se ha dicho, no garantiza la autonomía del arte, Wölfflin no la niega totalmente sino que quiere hacerla relativa. El problema central, para él, no es el del artista sino el del estilo.

El estilo tiene una doble raíz: una subjetiva y otra que se ubica en un plano histórico que supera al individuo creador. La primera raíz es el propio artista: “La posibilidad de distinguir entre sí a los maestros, de reconocer ‘su mano’, se basa a la postre en que se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas en el modo de expresar la forma. Aunque obedezcan a la misma orientación del gusto (...), en éste notaríamos que la línea tiene un carácter más quebrado; en aquél, más redondeado; en este otro, más vacilante y lento o más fluido y apremiante”;¹¹ y lo mismo ocurre con las proporciones, con la luz o el color. La referencia, pues, cuando se habla de raíces individuales, es claramente a los problemas del **estilo** y la **forma**, y no a la **vida** de los artistas. Y ello está vinculado, al menos en parte, con un concepto del arte como realidad autónoma.

Ya desde aquí los criterios de la crítica se hacen relativos, y hasta poéticos, entre otras cosas porque se trata de traducir a palabras asuntos que tienen una formulación plástica: el “trazado vehemente” y la “fuerza impulsiva de los contornos” de Botticelli, frente a la “apariencia reposada” pero “mucho más parada” de Lorenzo di Credi, quien modela de modo convincente, es decir, sintiendo el volumen como tal.¹² Lo fundamental, sobre todo mirando a los posteriores desarrollos disciplinares, es que son criterios que entran ya en los terrenos de una **psicología de la forma**, que intenta un cierto tipo de formalización científica: “Con pocos elementos, relativamente, se obtiene una variedad increíble de expresiones individuales fuertemente diferenciadas. (...) Y no hay caso en que la forma (...) no acuse toda una personalidad”.¹³ Y no porque se trate de identificar los signos particulares y externos de la **manera**, lo que de nuevo conduciría a una **historia de artistas**, sino porque existe un “sentimiento de la forma” que está contenido ya desde los más mínimos detalles, pero que debe ser entendido dentro de la relación del todo y de las partes.

El hecho de que exista un estilo individual no significa que la trayectoria del arte se pueda descomponer en puntos aislados sino que los artistas particulares se ordenan por grupos. Es decir, de la comparación de características similares entre artistas se avanza

11 *Ibidem*, p. 2.

12 *Ibidem*, p. 3.

13 *Ibidem*, p. 6.

hacia generalizaciones cada vez mayores para el descubrimiento de una segunda raíz en el estilo, en un proceso que, en términos kantianos, tiene un claro sentido reflexionante y no determinante:

“El modo de alinear los ladrillos en un muro o la trama de una canastilla se sienten e interpretan en Holanda del mismo modo peculiar que el follaje de los árboles. (...) Se tropieza a cada paso con las bases de la sensibilidad nacional, en las cuales el gusto formal roza de modo inmediato con factores ético espirituales; y la Historia del Arte tiene ante sí todavía problemas fecundos en cuanto quiere abordar sistemáticamente el de la psicología nacional de la forma. Todo va estrechamente unido. (...) Pero si traemos a cuento a Rembrandt (...) se siente uno impelido a ampliar la consideración convirtiéndola en un análisis del modo germánico en contraposición al latino”¹⁴

Y así, en el análisis de cada elemento del estilo, en esta raíz más general, se debe identificar si se trata de un asunto que se extiende entre los artistas de una misma época o si persiste entre los de la misma región. En definitiva, el estilo se puede plantear en tres esquemas distintos: individual, nacional (o racial) y de época, y en los tres escenarios se analiza como expresión; y hasta aquí, podríamos decir que, en realidad, habían llegado ya los análisis de Vasari o de Winckelmann.

Conviene destacar que se trata, ante todo, de una visión que privilegia la dimensión cognoscitiva de la obra de arte; en efecto, con este análisis del estilo como expresión todavía no se ha tocado la calidad artística de la producción:

“Los artistas no se interesan fácilmente por los problemas históricos de los estilos. Miran la obra sólo por el lado de la calidad. ¿Es buena? ¿Es concluyente en sí misma? ¿Se manifiesta la Naturaleza en ella de modo fuerte y claro? Todo lo demás viene a ser indiferente: léase cómo Hans von Marées refiere de sí mismo que no cesa de aprender a prescindir de escuelas y personalidades, para tener presente tan sólo la solución de los problemas artísticos, que en última instancia son iguales para Miguel Ángel que para Bartolomé van der Helst. Los historiadores del Arte, que, por el contrario, parten de la diversidad de los fenómenos, han tenido que soportar siempre la mofa de los artistas. Decían de ellos que convertían lo accesorio en principal, y al no entender el Arte sino como expresión, se atenían precisamente a los aspectos no artísticos del hombre. Se puede analizar el temperamento de un artista sin aclarar con ello cómo ha llegado a producirse la obra de arte, y con probar todas las diferencias que existen entre Rafael y Rembrandt sólo se conseguirá dar un rodeo en torno al problema capital, pues no se trata de indicar las diferencias que los separan, sino cómo por diferentes caminos alcanzaron ambos la misma cosa, es decir, la excelencia del gran Arte”¹⁵

El artista se mueve en el contexto de leyes generales y sólo en ese contexto se puede hablar de la **calidad**, mientras que el historiador se detiene en la diversidad formal con la cual se manifiesta el arte o, si se prefiere, en el nivel del **arte como expresión**. La ambigüedad entre individualismo e historicismo, que los críticos de Wölfflin achacan a su planteamiento,

14 *Ibidem*, p. 10-11.

15 *Ibidem*, p. 14.

quizá pueda verse reflejado aquí en una estética de la producción que procede de una manera que podríamos llamar **determinante**, de lo general hacia lo particular y, por el contrario, en una estética de la recepción que, como se ha dicho, procede de manera **reflexionante**.

Existe, sin embargo, un tercer nivel cuyo análisis constituye el aporte fundamental de Wölfflin: “el modo de representación como tal. Todo artista se halla con determinadas posibilidades ‘ópticas’, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos ‘estratos ópticos’ ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística”:¹⁶ lo pictórico del siglo XVII y lo lineal del XV y XVI son lenguajes distintos, dentro de cada uno de los cuales es posible decir todo, a pesar de su diferente sentido. “Con otras palabras: se descubre en la historia del estilo un substrato de conceptos que se refieren a la representación como tal, y puede hacerse una historia evolutiva de la visualidad occidental en la cual las diferencias de los caracteres individuales y nacionales ya no tendrían tanta importancia”.¹⁷ El problema para Wölfflin es que la Historia del Arte se ha detenido siempre en el primer nivel del estilo como expresión y se ha intentado buscar en él la explicación de todo el fenómeno de la obra, desconociendo que existen bases ‘ópticas’ diferentes: “Aquel que todo lo relaciona con la expresión establece la premisa errónea de que un temperamento dado dispone siempre de los mismos medios de expresión”.¹⁸

Por eso, no puede reducirse el proceso artístico al simple concepto de imitación de la naturaleza, como si se tratara de un proceso progresivo homogéneo: “La sustancia imitativa puede ser todo lo diferente [o lo similar] que se quiera, pero lo decisivo es que en el fondo de la interpretación hay, acá y allá, otro esquema óptico, un esquema que radica mucho más hondo que en el mero problema de la evolución imitativa y condiciona tanto el fenómeno de la arquitectura como el del arte representativo”.¹⁹

Como es sabido, la preocupación de Wölfflin se dirige, entonces, al análisis de esas formas más generales de representación, que permiten entender las diferentes formas de intuir que se presentan en diferentes momentos históricos, sin que con ello se establezcan escalas de valoración: “El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte”,²⁰ ello, de paso, libera a la Historia del Arte de la carga de la idea del progreso, que es exterior, y refuerza su condición autónoma. No hay progreso: “En realidad parece como si todo pudiera comenzar otra vez. Un examen más atento evidenciará pronto que el Arte no ha retrocedido por esto a un punto en que ya estuvo antes; únicamente la imagen de un movimiento en espiral es lo que se acercaría al

16 *Ibidem*, p. 15.

17 *Ibidem*, p. 16-17.

18 *Ibidem*, p. 17.

19 *Ibidem*, p. 18.

20 *Ibidem*, p. 19.

hecho real”.²¹ Y la imagen de la espiral resulta también coherente con la visión de Kant, en la cual cada **genio** parte de los anteriores y regresa a los modelos pero a partir de su propia construcción de lo ideal.

Los cinco pares de conceptos que propone Wölfflin buscan condensar, de manera provisional, el paso entre los siglos XVI y XVII. Como es sabido, se trata: 1) de la evolución de lo lineal a lo pictórico (o de la imagen táctil a la imagen visual); 2) de lo superficial a lo profundo; 3) de la forma cerrada a la forma abierta (o de la tectónica a la atectónica); 4) de lo múltiple a lo unitario (o de la unidad múltiple a la unidad única); y 5) de la claridad absoluta a la claridad relativa de los objetos. De hecho, todo el texto de los *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* se limita al análisis sistemático de cada una de estas antítesis, aunque en algunos casos parezca que se fuerzan las relaciones. Ello será todavía más claro en otro texto fundamental de Wölfflin: *El arte clásico. Introducción al Renacimiento italiano*.

Lo que en definitiva interesa señalar en Wölfflin es que la visión es una forma vital de comprensión, que tiene su propia historia, y la Historia del Arte es, ante todo, esa historia de las formas.

2. La autonomía más allá del Formalismo

Como ya se anotaba, la perspectiva de Wölfflin determina en buena medida el moderno desarrollo de la disciplina de la Historia del Arte. Sin embargo, es indiscutible que la situación se ha transformado vertiginosamente a lo largo del siglo XX, hasta un punto tal que ya no son posibles aquellas Historias del Arte, universales y cerradas, que encontraban su paradigma en Hegel. Arthur C. Danto caracteriza de esa manera las últimas décadas: “Esas narrativas maestras inevitablemente excluyen ciertas tradiciones y prácticas artísticas como ‘fuera del linde de la historia’. (...) Una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte —o lo que denomino el ‘momento posthistórico’— es que no hay más un linde de la historia. Nada está cerrado a la manera en que Clement Greenberg supuso que el arte surrealista no formaba parte del modernismo como él lo entendía. El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia (tal vez sólo) en arte. No hay reglas”.²²

Después de la consolidación y desarrollo de un **arte moderno**, que Danto remite a pintores como Van Gogh, Gauguin y Cézanne, es apenas en los años setenta y ochenta cuando, según él, comienza a esclarecerse un perfil absolutamente diferente que corresponde al **arte contemporáneo** (que habría surgido en los sesenta), en el cual parece que todo está

21 *Ibidem*, p. 337.

22 DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1999, p. 20.

permitido, que no hay reglas y que, en consecuencia, la historia habría perdido su rumbo, sin una dirección que se pueda determinar:²³ “(...) no hay en consecuencia” la posibilidad de una dirección narrativa”.²⁴

Hans Belting plantea también el quiebre del modelo historiográfico tradicional. Según él, mientras que predominaron las ideas de las Vanguardias se consolidó el proyecto de una Historia del Arte, universal y completa, basada en el concepto de arte como renovación perpetua:

“(…) confiada en un recorrido continuo de progreso e innovación del arte, (...) la saga de la evolución estilística pareció ofrecer más o menos un paradigma historiográfico universal. De ello resultó la obvia tentación de escribir una historia ininterrumpida del arte de vanguardia desde los inicios de la actividad artística hasta el presente, negando así que las fracturas producidas hubieran podido amenazar de alguna manera la imaginaria continuidad del arte eterno. Es sólo con la crisis de la Vanguardia y la pérdida de confianza en la continuidad racional, que semejante programa de escritura histórico-artístico fue privado de su soporte más necesario, ligado a la experiencia artística contemporánea”.²⁵

La disciplina de la Historia del Arte se enfrenta pues, con la imperiosa necesidad de analizar su mismo sentido en este mundo contemporáneo, cuando han desaparecido las narrativas maestras omnicomprendivas que la posibilitaron y caracterizaron.

Ahora, cuando el historiador del arte vuelve a pensar que la única posibilidad de **narrar una historia** le exige encontrarse de frente con la realidad de la obra de arte, percibe de manera distinta la relación con la teoría: “Aquí el crítico vuelve a depender por completo de sí mismo. Naturalmente, no debemos exigir que el crítico [o el historiador del arte] no tenga prejuicios ni sueñe con el futuro; mas en teoría no tiene derecho a operar con el lema de ‘nuestra época’ y mucho menos con el de las ‘épocas futuras’”.²⁶

Entonces, quizá de manera paradójica, sin detenerse en el desmonte —tal vez imposible— del sistema hegeliano “desde dentro”, nos volvemos hacia Kant:

“Immanuel Kant fue quien insistió en la sombría y aterradora doctrina de que nada ni nadie puede quitarnos la carga de la responsabilidad moral de nuestros juicios; ni siquiera una teofanía como la que Hegel vio en la historia. ‘Pues en cualquier forma en la que una Entidad pueda ser descrita como Divina... e incluso manifestarse’, esto no puede eximir a nadie del deber de ‘juzgar

23 *Ibidem*, p. 30-36.

24 *Ibidem*, p. 34.

25 BELTING, Hans. **La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte**. En: *La Fine della Storia dell'Arte o la Libertà dell'Arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1990, p. 13-14.

26 GOMBRICH, E.H. “Padre de la Historia del Arte”. **Lectura de las Lecciones sobre la Estética de G. W. Hegel (1770-1831)**. En: *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 66-67.

por sí mismo si tiene motivos para considerar Dios a dicha Entidad y adorarla como tal'. Bien puede ser que aquí exija más de lo humanamente posible; sin embargo, mucho se ganaría si el mundo del arte comprendiera que Kant tenía razón"²⁷

Y en esta nueva reflexión necesaria sobre Kant, a diferencia de lo que aparecía en Wölfflin, el artista vuelve a ser el problema central. Y es sólo en ese sentido que, dentro de un análisis que debe abarcar una reflexión sistemática sobre todo el planteamiento de Kant acerca del problema del arte, nos detenemos aquí en la consideración de la Historia del Arte ante el concepto de arte y, en particular, ante la obra de arte como obra del genio.

La importancia que Kant concede a la clarificación del concepto mismo de arte se revela en la manera progresiva de abordarlo en cuanto arte libre, arte bello y arte del genio. Son tres etapas a través de las cuales se delimita cada vez más exactamente el concepto de arte, y, como consecuencia, el terreno que la Historia del Arte podrá enfrentar como propio.

Una primera definición general indica que "(...) debería denominarse arte sólo a la producción por libertad, es decir, a través de un arbitrio que pone razón en el fundamento de sus acciones"²⁸ Y ello implica, a su vez, que el arte se distinga de la naturaleza, de la ciencia y de la artesanía, a partir de criterios que tienen profunda resonancia para una crítica de la disciplina de la Historia del Arte, tal como había sido desarrollada antes del mismo Kant. De hecho, en el fondo de este asunto se debe afirmar, según lo dicho, que el arte no existe como resultado de una causalidad física ni mecánica, sino que es un producto de la libre voluntad del artista. En definitiva, una obra de arte no reside en el elemento material, ni en la teoría, y ni siquiera en el puro trabajo mecánico, sino, esencialmente, en la libertad del hombre que la ha creado y, en ese sentido, se vincula con una realidad suprasensible.

En un segundo momento este concepto general de arte libre se especifica con el de **arte bello**, un concepto con el cual se supera la vinculación con todo arte **mecánico**, que sólo buscaba hacer efectivo un objeto, y se afirma como su propósito inmediato el sentimiento de placer. Pero además en este último campo, que, según Kant, corresponde al arte **estético**, deben distinguirse todavía unas artes **agradables** que sólo tienen por finalidad el goce y, por tanto, limitan sus representaciones a la mera sensación, y el **arte bello** propiamente dicho, en el cual las representaciones aparecen como modos de conocimiento:²⁹ "Arte bello es (...) un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicabilidad. La universal comunicabilidad de un placer implica ya en su concepto que ése no debe ser un placer del goce que surja de la mera sensación, sino de la reflexión; y así, el arte estético,

27 *Ibidem*, p. 67. La cita corresponde a *La Religión dentro de los límites de la mera Razón*, de Kant.

28 KANT, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1992, §43 **Del arte en general**, p. 213.

29 *Ibidem*, § 44 **Del arte bello**, p. 214-215.

como arte bello, es uno que tiene por medida la facultad de juzgar reflexionante y no la sensación de los sentidos”.³⁰

Más allá de cualquier circunscripción temática o de técnicas, el concepto de **arte bello** formula, por una parte, la exigencia de una reflexión como fuente de la cual surge el placer del goce por el arte, y, por otra parte, una “sociable comunicación”. Se plantean así como contexto para toda reflexión acerca del arte, y, dentro de ella, la de la Historia del Arte, tanto la máxima de un pensamiento amplio en el cual se piensa “en el lugar de cada uno de los otros”, como el sólido ideal de la sociedad cosmopolita.

La determinación del concepto de arte se completa con el problema del concepto de **genio**. Para llegar a ello, sin embargo, es todavía necesario aproximar el **arte bello** al concepto de **naturaleza**, pues de esta manera se garantiza su esencial libertad: su conformidad a fin y, por tanto, su sentido, “(...) debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias como si fuera un producto de la mera naturaleza. (...) Bella era la naturaleza cuando a la vez tenía viso de arte; y el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos ofrece viso de naturaleza”.³¹ Y de allí se desprende que, si bien es un producto intencional, no debe parecerlo; que debe **dar aspectos** de naturaleza aunque se esté consciente de que es arte; y que, aunque está sometido a reglas, no debe translucirlas.

En realidad, ante todo el rigor del discurso kantiano, pareciera que comenzamos a movernos en un terreno diferente, demasiado ambiguo, en el cual nada debe parecer lo que efectivamente es. Se trata, sin embargo, de la posibilidad de pensar, por una parte, la libertad del artista, la cual, de paso, libera a la Historia del Arte de verse convertida en una historia de eventos naturales; y, por otra parte, pero al mismo tiempo, el sentido de su independencia moral que, de todas maneras, debe ser tenido en cuenta, pues, como lo señalaba ya desde el texto de la *Cimentación para la metafísica de las costumbres*, “(...) una voluntad libre y una voluntad bajo leyes morales es la misma cosa. Así, pues, si se supone la libertad de la voluntad, la moralidad surge a continuación por el mero análisis del concepto”.³² Y ello deberá ser particularmente significativo en una actividad humana como la producción de la obra de arte, actividad en la cual el artista es tan libre como la misma naturaleza: “Con la idea de la libertad se encuentra unido inseparablemente el concepto de **autonomía** y con éste el principio general de la moralidad, que en la idea de todas las acciones de los seres racionales yace como base al igual que la ley natural en todos los fenómenos”.³³

30 *Ibidem*, p. 215.

31 *Ibidem*, § 45 **Un arte es arte bello en cuanto a la vez parece ser naturaleza**, p. 215-216.

32 KANT, Emmanuel. *Cimentación para la metafísica de las costumbres*. Buenos Aires: Aguilar Argentina S.A. de Ediciones, 1973^a, p. 136.

33 *Ibidem*, p. 144.

En cualquier caso, dado que “(...) para representarse la conformidad a fin objetiva de una cosa habrá de ser previo el concepto de ésta, de **qué cosa ella deba ser (...)**”,³⁴ como punto de partida para cualquier discusión acerca del artista y también, por supuesto, de sus repercusiones en la Historia del Arte, se hace indispensable clarificar el concepto mismo de **artista**, por lo que Kant nos conduce a uno de los temas esenciales del texto de la *Crítica de la facultad de juzgar* que nos ocupa: el arte bello es arte del genio y, por tanto, el artista es, ante todo, el **genio**, y cualquier Historia del Arte que reivindique el concepto de la autonomía sólo podrá ser la historia de esas obras del **genio**: “**Genio** es el talento (don natural), que le da la regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece, él mismo, a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: **genio** es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte”.³⁵

Resulta, de esta manera, que el núcleo de toda la problemática se ubica, también para Kant, en la consideración de las reglas del arte; pero, mientras que para Vasari se trataba de reglas de orden técnico y para Winckelmann de modelos externos con poder determinante, y, por tanto, en ambos casos, se identificaba la regla con un **concepto** previo y ajeno al artista, a partir del cual se construía la obra, Kant ubica la regla en el sujeto: es directamente a través de las facultades del artista como **genio**, y en él mismo, en donde se pueden plantear las reglas al arte.

De aquí se desprende la determinación completa del concepto de arte y, a la vez, las condiciones dentro de las cuales el arte puede ser analizado en la historia. Kant encuentra cuatro características fundamentales en el **genio**, cada una de las cuales se enriquece de las anteriores.

La primera característica del **genio** es la originalidad, pues se trata de “(...) un **talento** de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada; y no una disposición de habilidad para aquello que puede ser aprendido según alguna regla determinada (...)”.³⁶ Se rompe así, de hecho, con todas las concepciones predominantes desde el mundo clásico hasta el final del Renacimiento, en las cuales se ubicaba el manejo de las técnicas como el asunto que permitía distinguir al artífice en el contexto social y cultural. Pero también la Historia del Arte se verá a partir de aquí radicalmente transformada: de un proceso de transmisión de saberes conocidos y tradicionales que, por lo mismo, evolucionaban a través de concatenaciones lógicas y directas, pasamos de golpe a hacer la historia de unos productos para los cuales “no se puede dar ninguna regla determinada”, lo que significa que cada vez se mueven en una dirección y con una dinámica diferentes; y quien señala la regla, el **genio**, lo hace desde una originalidad tan definitiva que es su propia esencia. Por tanto, si

34 KANT, E. *Crítica de la facultad de juzgar*. Op. cit., § 15 El juicio de gusto es completamente independiente del concepto de perfección, p. 142.

35 *Ibidem*, § 46 El arte bello es arte del genio, p. 216.

36 *Ibidem*, p. 217.

todavía en Winckelmann se encontraba el rechazo sistemático a una **Historia del Arte como historia de los artistas**, y, como consecuencia, se había establecido como **historia de los estilos**, ahora, de nuevo, el artista como genio original se ubica en primer plano (sin que ello signifique que se retorne a algo próximo a la **historia de los artistas** de Vasari, en la cual el artista aparece sometido a la vez a la **norma** y al **nivel general de calidad de su época**); y si antes la mirada de la historia tendía a percibir grupos y permanencia de características comunes dentro de marcos espacio-temporales más o menos rígidos —incluso todavía en Wölfflin—, dentro de los cuales se entendía que la obra de arte había sido posible, ahora interesa la originalidad y la diferencia y, al menos en cierto sentido, se rompen los marcos cronológicos y geográficos.

La segunda característica del genio consiste en que sus productos, aunque se remitan a modelos anteriores, en cuanto son originales no se logran por la simple imitación de los esquemas académicos del pasado. De hecho, en este aspecto existe un cierto paralelismo entre la consideración del problema del genio y la estructura del problema moral: la genialidad no se logra por imitación, así como tampoco se puede llegar, por ese medio, a la idea de la **moralidad**; los ejemplos son sólo estímulos exteriores, mientras que su verdadero origen reside en la razón misma; de la misma manera, los modelos revelan al artista que se enfrenta con ellos las posibilidades del arte, pero el desarrollo de un nuevo producto depende exclusivamente de su talento natural y no del modelo.

En definitiva, los productos del genio no pueden ser mero resultado de la imitación; pero, ellos por su parte, “(...) deben ser a la vez modelos, esto es, **ejemplares** (...)”.³⁷ Inclusive cuando, como consecuencia de la actividad original del genio, se produce una ruptura radical con las anteriores tendencias del arte, que nos puede llevar a ver estos resultados como un sinsentido, la auténtica obra del genio genera a partir de sí una nueva tradición que tiene sentido exclusivamente en la medida en la cual su mismo desarrollo posibilita que también los artistas siguientes puedan actuar y producir con su propia originalidad de genios.

Por eso, aunque la originalidad del genio relativice la importancia de los marcos espacio-temporales, el carácter **ejemplar** de su producción confirma la posibilidad, e inclusive la necesidad, de su comprensión histórica, porque obliga a considerar tanto el curso de las producciones previas, como la posición y actitud del artista frente a ellas, lo mismo que la influencia sobre quienes lo suceden: “Sucesión, que se refiere a un curso previo, y no imitación, es la expresión recta para toda influencia que puedan tener en otros los productos de un autor ejemplar; lo cual no significa más que beber de las mismas fuentes de donde bebió aquél mismo y aprender de sus precursores sólo el modo de portarse a ese propósito”.³⁸ De esta manera, la **ejemplaridad** de la obra sólo se puede entender cabalmente dentro del

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*, § 32 **Primera peculiaridad del juicio de gusto**, p. 195.

complejo de relaciones que estructura la Historia del Arte, y se produce así un paralelismo entre ejemplaridad e historicidad.

La tercera característica del genio consiste en que sus productos no pueden ser sometidos a un proceso de racionalización científica, ni siquiera por parte del mismo genio, porque para producirlos éste actúa en cuanto naturaleza: "(...) y de ahí que el propio autor de un producto, que debe éste a su genio, no sepa cómo se encuentran en él las ideas para ello, y tampoco tenga en su poder pensar algo así a discreción o conforme a un plan, ni hacer partícipes a otros en tales preceptos, que los pusieran en condiciones de producir productos similares (...)"³⁹ Como consecuencia de ello, frente a la posibilidad de la transmisión sistemática de la ciencia dentro de un proceso histórico progresivo de las disciplinas, aparece la ejemplaridad de la obra de arte, que, en cuanto no está basada en conceptos, no puede ser enseñada.

En síntesis, pensando en la historia del arte como disciplina, no puede encontrarse un progreso efectivamente comprobable en el arte, ni sus logros son comunicables para desarrollos progresivos posteriores, ni puede postularse una coherencia formal y directa entre un artista y sus sucesores. De hecho, con toda esta problemática del genio queda puesto en discusión, también hasta el presente, el concepto mismo de estilo que había sido planteado por Winckelmann como estructura básica de su *Historia del Arte en la Antigüedad*. Pero si el artista no puede planificar racionalmente el proceso de su obra, tampoco podrían hacerlo desde fuera el crítico o el historiador y ni siquiera el filósofo de la historia, en la medida en la cual se trata de problemas no reductibles a conceptos: se elimina, así, de hecho, cualquier pretensión de considerar la Historia del Arte como un proceso cuya direccionalidad se conoce de antemano, como sería por ejemplo la búsqueda de un ideal del progreso planteado como si se tratara de una realidad autónoma. Parecería pues que queda cuestionado todo interés por la Historia del Arte, tal como ha sido desarrollada hasta Kant, e inclusive interrogada la posibilidad de la misma.

Sin embargo, es aquí, en el contexto en el cual la obra del genio no puede ser sometida a un proceso de racionalización científica, donde la Historia, e inclusive la historiografía del Arte, adquieren todo su valor y su especificidad, ante la necesidad de cuestionarse acerca de las reglas que, a través del genio, da la naturaleza al arte: "Puesto que el don natural tiene que dar la regla al arte (como arte bello), ¿de qué especie es entonces esta regla?"⁴⁰ Es, en todo caso, una regla que no podrá entenderse como precepto y fórmula exterior, porque ello equivaldría a plantear una belleza determinable según conceptos, sino que debe ser abstraída del hecho, es decir, descubierta a partir del producto del genio, que se convierte así en modelo ejemplar y material básico de análisis.

39 *Ibidem*, § 46 El arte bello es arte del genio, p. 217.

40 *Ibidem*, § 47 Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio, p. 219.

En otro campo, el carácter ejemplar de los modelos es particularmente apremiante cuando se plantea la posibilidad de enseñar el arte y que el genio, en cuanto “maestro”, lleve a su alumno a producir como genio: “Cómo sea esto posible es difícil de explicar. Las ideas del artista despiertan parecidas ideas en su pupilo, cuando la naturaleza ha proveído a éste con una proporción parecida de las fuerzas del ánimo. Los modelos del bello arte son, por eso, las únicas guías que pueden traerlo a la posteridad (...)”.⁴¹ Como es evidente, la Historia del Arte, e inclusive su desarrollo a través de la institución del museo, se involucra, entonces, con el proceso de la creación artística, en cuanto disciplina que posibilita el análisis y vinculación con los modelos.

Pero, además, y conservando la coherencia con el texto de las *Ideas para una historia de la humanidad en clave cosmopolita*, a través de la academia está presente el problema de la vinculación entre el genio y la sociedad: el genio necesita una disciplina que proviene, esencialmente, de la relación con los demás, es decir, de una comunidad que se basa en la pretensión de universalidad del juicio de gusto. Como es claro, esta problemática de la relación entre el artista y la sociedad tiene un polo de amarre en la reivindicación de la originalidad del genio, y otro, múltiple, en las condiciones sociales —entendidas en su sentido más general—, pero también en la tradición del arte, en la formación de “Escuelas”, y en los lazos que pueden establecerse entre grupos de artistas. De esta manera, no se trata de una realidad accidental sino que se constituye en uno de los temas centrales para la disciplina de la Historia del Arte, en especial si se enfrenta como una disciplina viva y, por tanto, operante en el presente.

De esta manera, contra la concepción esencialmente individualista de la Historia del Arte vasariana y contra su opuesto, representado en la interpretación supraindividual del estilo y de la estética en Winckelmann, o, si se prefiere, contra la ambigüedad entre individualismo e historicismo que aparecía en Wölfflin, el concepto del genio en Kant, que debe ser entendido dentro de la visión de una “línea asintótica” en la cual la evolución del individuo se aproxima a la de la especie sin llegar jamás a identificarse con ella, posibilita el desarrollo de una Historia del Arte que busca hacer justicia, al mismo tiempo, a la problemática de la personalidad artística y a la interpretación de un proceso de desarrollo que pretende interrelacionar las diferentes poéticas.

Pero no se trata, de hecho, de una postura meramente crítica o formal: por el contrario, se presentan aquí los mayores conflictos del arte y de la cultura de la época, de los cuales no puede dar cuenta la racionalidad de la ciencia. Son los conflictos planteados en la relación entre individuo y colectividad, entre individuo y especie, que están a la base de la concepción kantiana de la historia y de la ética, y ahora también de la estética.

Esta dialéctica representa un giro imposible de comprender para todo el pensamiento clásico, hasta Winckelmann inclusive, quien no logra articular la relación entre **Historia del**

41 *Ibidem*.

Arte e historia de los artistas, y por ello se centra en los conceptos impersonales de la **nación** y del **estilo**. Aquí, por el contrario, en el concepto kantiano de **genio**, original pero ejemplar, no imitable pero con una dimensión académica, individual pero comprensible sólo en sociedad, se formula, de hecho, la estructura básica de la Historia del Arte y, por tanto, también de la historiografía; como señala Giulio Carlo Argan: “La historia del arte moderno, de mediados del siglo XVIII hasta hoy, es la historia frecuentemente dramática de la búsqueda de una relación, entre el individuo y la colectividad, que no disuelva la individualidad en la multiplicidad sin fin de la colectividad, pero que tampoco la deje por fuera de ella como si fuese algo extraño, o en contra como si fuese rebelde”.⁴²

La afirmación de que en el concepto de **genio** se formula la estructura básica de la Historia del Arte resiste inclusive cierta confrontación con Hegel, a partir de que, más allá de la mera afirmación del gusto que place sin conceptos, este genio productivo kantiano se plantea ya como una conciencia que reflexiona acerca del sentido mismo de la obra de arte: “Para juzgar como tal una belleza natural no necesito tener antes un concepto de qué cosa deba ser el objeto; esto es, no tengo necesidad de conocer la conformidad a fin material (el fin), sino que en el enjuiciamiento la simple forma place por sí misma, sin conocimiento del fin. Pero cuando el objeto es dado como producto del arte y debe ser, en cuanto tal declarado bello, tiene primeramente que ponerse por fundamento un concepto de qué deba ser la cosa, porque el arte supone siempre un fin en la causa (y su causalidad) (...)”.⁴³

Sin que con ello se intenten negar los desarrollos propios de las *Lecciones sobre la Estética*, lo que se quiere destacar aquí es que tanto la disolución de la **forma clásica** como la de la **forma simbólica** se encuentran vinculadas con una visión del artista que encontraba ya un antecedente en el **genio** kantiano. Así, aunque en Hegel se cumplirá el proceso planteado por Kant acerca de la necesidad de una “historia filosófica” del arte, como interpretación completa y de validez universal, ya desde el concepto de **genio** de la *Crítica de la facultad de juzgar* se daba el golpe de gracia a la Historia del Arte entendida en ese sentido. Contra la futura pretensión estructural de las “historias filosóficas universales” de corte hegeliano, a partir de ahora toda Historia del Arte hará referencia a una realidad de naturaleza parcial y fragmentaria, planteada desde el punto de vista particular de cada artista, que es en efecto una interioridad que conserva libremente su particularidad subjetiva. Esta problemática se verá confirmada también desde muchas otras perspectivas a partir de Hegel, pues ¿cómo podría mantenerse una historia de tipo universal en el mundo contemporáneo, si el arte ya no responde a la necesidad del progreso del Espíritu, que es la esencia misma de la historia? Y con ello se abrirá campo, de nuevo, la articulación de la Historia del Arte a partir de la poética del genio.

42 ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni, 1977, p. 14.

43 KANT, E. *Crítica de la facultad de Juzgar*. Op. cit., § 48 **De la relación del genio con el gusto**, p. 220.

Finalmente, como cuarta característica, Kant señala “que la naturaleza, a través del genio, prescribe la regla no a la ciencia, sino al arte; e incluso ello solamente en la medida en que este último deba ser bello arte”.⁴⁴ Así, a través de la distinción entre la ciencia y el arte, se acaba, pues, de consolidar el concepto mismo de este último, lo que, en la perspectiva de nuestro análisis, es indispensable en el contexto de una definición de la disciplina de la Historia del Arte. Pero, de hecho, se da aquí un paso todavía más definitivo hacia adelante, al analizar la constitución misma de los productos del genio; y, por eso, este momento permitirá replantear las posibilidades de análisis de la obra desde la Historia del Arte.

Ante todo, Kant había analizado ya la distinción básica entre la ciencia y el arte, que se revela en el hecho de que la primera pueda ser enseñada y explicada, mientras que ello resulta imposible para las ideas del artista que aparecen, a la vez, como “ricas en fantasía” y como “plenas de pensamientos”.⁴⁵ En ese sentido, el genio del artista se caracteriza porque, inclusive más allá de una correcta formalidad que se alcanza por el ejercicio académico, logra dotar a los materiales con los cuales trabaja de un **espíritu** que nos hace “vibrar” frente a la obra y, más aún, que “(...) pone en oscilación a las fuerzas del ánimo, esto es, en un juego tal que por sí mismo se mantiene y aun intensifica las fuerzas para ello”.⁴⁶ De esta manera, la obra de arte, en su sentido más profundo, posibilita una experiencia estética que no es transitoria sino que aumenta su intensidad y se autoenriquece, en lugar de apagarse rápidamente, como ocurre de ordinario en las experiencias cotidianas, donde no está presente la creación de ese **espíritu**.

“Ahora bien, yo sostengo que este principio [el **espíritu**] no es otra cosa que la facultad de la presentación de **ideas estéticas**; y bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún **concepto**, a lo cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar y hacer comprensible”.⁴⁷ La contraparte de estas **ideas estéticas** se encuentra en las **ideas de la razón** con base en las cuales se desarrolla el trabajo del científico, que, por su precisión objetiva, posibilitan aquella “(...) siempre progresiva y mayor perfección de los conocimientos y de todo provecho que de ellos depende (...)”,⁴⁸ y para las cuales no puede existir ninguna intuición adecuada; es decir, se trata de conceptos que no pueden ser abordados a partir de la imaginación que, en cambio, es la esencia de las primeras.⁴⁹

44 *Ibidem*, § 46 El arte bello es arte del genio, p. 217.

45 *Ibidem*, § 47 Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio, p. 218.

46 *Ibidem*, § 49 De las facultades del ánimo que constituyen al genio, p. 222.

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*, § 47 Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio, p. 218.

49 Las **ideas estéticas** son, pues, representaciones de la imaginación que se captan a través de la intuición, y su terreno de acción es el de las cosas particulares que dependen de lo singular y lo sensible, y no el de las leyes universales de la naturaleza. Y, por eso mismo, y dentro del mismo orden de ideas,

La imaginación, según Kant, aparece así con un doble carácter, pues es **facultad de conocimiento**, pero también actividad **productiva**, en cuanto logra la creación “(...) de una otra naturaleza a partir del material que la naturaleza real le da”.⁵⁰ Es un proceso que supera la naturaleza porque en él confluye la actividad de la razón a través del uso de leyes analógicas, junto con “principios que residen más alto en la razón” y con el uso de la libertad.

De esta manera, por una parte, estas **representaciones de la imaginación**, que son las que ponen en oscilación las fuerzas del ánimo en la experiencia estética, pueden ser llamadas **ideas** porque nos permiten ampliar los límites de la experiencia cotidiana; y, así, posibilitan un uso de la imaginación con vistas al conocimiento, uso en el cual se plantea una cierta combinación entre imaginación y entendimiento.⁵¹ Pero, por otra parte, la condición fundamental de las **representaciones de la imaginación** reside en que, “(...) en cuanto intuiciones internas, ningún concepto puede serles enteramente adecuado”.⁵²

“Ahora bien: cuando se pone bajo un concepto una representación en la imaginación que pertenece a la presentación de ese concepto, pero que da por sí sola ocasión de pensar tanto como nunca podría ser comprendido en un concepto determinado, ampliando estéticamente, con ello, al concepto mismo de modo ilimitado, entonces es creadora la imaginación y pone en movimiento a la facultad de las ideas intelectuales (la razón), para pensar, con ocasión de una representación (la cual, es cierto, pertenece al concepto del objeto), más de lo que en ella puede ser aprehendido y puesto en claro”.⁵³

En definitiva, Kant reconoce que el artista no se limita a la simple producción de un **objeto** sino que formula una visión de la realidad, la cual, aunque se presente ante todo con un carácter subjetivo para “la vivificación de las fuerzas del ánimo”, nos proporciona también un conocimiento que, aunque indirecto, es real y eficaz.⁵⁴ Se trata, en todo caso, de un asunto que ahora es fundamental pero que, sin embargo, no tenía ninguna presencia en las perspectivas de Vasari o de Winckelmann, para quienes el sentido de la obra se agotaba, de

el del genio no es un talento progresivo como sí lo es el del científico que puede aspirar a una cada vez mayor perfección de los conocimientos. Para el genio, en cambio, “(...) se detiene el arte en algún punto, en cuanto le está fijado un límite más allá del cual no puede ir y que presumiblemente ha sido alcanzado ya hace tiempo y no puede ser más ampliado”. *Ibidem*. Resuenan aquí las ideas de Winckelmann sobre la necesidad de imitar a los griegos, unida a la conciencia de la imposibilidad de superarlos.

50 *Ibidem*, § 49 **De las facultades del ánimo que constituyen al genio**, p. 223.

51 *Ibidem*, p. 225.

52 *Ibidem*, p. 223.

53 *Ibidem*.

54 “Pero como en el uso de la imaginación con vistas al conocimiento ella está sometida a la coartación del entendimiento y a la restricción de ser adecuada al concepto de éste; y siendo, en cambio, en sentido estético, libre la imaginación para proporcionar, más allá de ese acuerdo con el concepto, aunque de manera no buscada, un rico material sin desarrollar para el entendimiento, que éste no ha tomado en consideración en su concepto, pero que, no tanto objetivamente con vistas al conocimiento,

hecho, en las formas estéticas; en el caso de Vasari ello puede entenderse como consecuencia de los estrechos límites de su concepto de arte; y en Winckelmann quizá como resultado de la aplicación de los modelos a partir de juicios **determinantes** y no **reflexionantes**, es decir, más como esquema externo —lo que, por tanto, representa algo ya conocido—, que como problemática que vivifique desde el interior la producción de los nuevos artistas.

Ahora, por el contrario, “(...) el genio consiste, entonces, propiamente, en la feliz relación, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, de descubrir ideas para un concepto dado y, por otra parte, encontrar la **expresión** para ellas a través de la cual puede ser comunicado a otros el temple subjetivo del ánimo por ese medio efectuado, como acompañamiento de un concepto”.⁵⁵

Así, con la idea kantiana del **genio** que descubre ideas y las expresa y comunica, surge un nuevo concepto dentro de la Historia del Arte a partir del cual la visión del artista enriquece nuestra concepción del mundo, en un sentido que no logran las solas reglas del entendimiento y la razón a través de las ciencias. Por eso, a partir de Kant, crear una obra, sin renegar de su realidad estética, será también una manera de pensar,⁵⁶ y la Historia del Arte una cierta forma de **filosofía**, que en la interpretación de las obras implica una forma de reflexión acerca de la realidad.

De esta manera, no sólo es necesario plantear la imaginación como la facultad esencial que constituye al genio en su actividad creadora, y que por tanto, produce la obra misma, sino, además, como el motor que luego pone en movimiento la razón y la reflexión acerca de la obra. Y ésta, aunque esté asociada a un concepto, se nos revela entonces en la perspectiva de una condición multisignificativa y no de una presentación lógica, como “(...) un campo inabarcable de representaciones afines”⁵⁷ que no pueden ser cubiertas, por ejemplo, en una expresión lingüística precisa ni por un concepto determinado. Por eso, cualquier análisis y reflexión acerca de la obra es, en todos los casos, parcial y transitorio, quedando siempre abierta la posibilidad de estructurar nuevas interpretaciones. Así, también la Historia del Arte, en cuanto conocimiento y lenguaje acerca de las obras, se vivifica por la oscilación de las fuerzas del ánimo que producen las **ideas estéticas**: la propia experiencia estética del historiador se convierte en el punto de partida esencial de su proceso interpretativo. Por tanto, en la misma medida en la cual la obra del genio no puede ser abarcada por un concepto determinado, también la disciplina de la Historia del Arte se tiene que formular en una

como subjetivamente con vistas a la vivificación de las fuerzas del ánimo, aplica de modo indirecto y, por tanto, en todo caso, con vistas a conocimientos, el genio consiste, entonces, propiamente, en...”
Ibidem, p. 225.

55 *Ibidem*.

56 “(...) aquello que se denomina **genio** (...) no se muestra tanto en la ejecución del fin encomendado en la presentación de un concepto determinado, como más bien en la exposición o expresión de **ideas estéticas** (...)”. *Ibidem*, p. 226.

57 *Ibidem*, p. 224.

perspectiva de posibilidades siempre abiertas.⁵⁸ Y de nuevo se pueden establecer aquellos vínculos con el contexto de la **disolución de la forma simbólica del arte** en Hegel y, sobre todo, con el cuestionamiento de una estructura de validez universal para la Historia del Arte.

De aquí la trascendencia que para la Historia del Arte, entendida en sus dimensiones más contemporáneas, representa el contacto directo con las obras. Ya se anotaba antes que nuestra propuesta de reflexión plantea que la perspectiva abierta por la crítica de Kant se convierte, de nuevo, en el punto de partida de la disciplina, pues la posibilidad de aproximarnos a la Historia del Arte está dada por la facultad de juzgar **reflexionante**, que se entiende sólo desde un sujeto intérprete que parte siempre de lo particular, lo que, en definitiva, se identifica aquí con la propia experiencia estética, que es posible sólo a partir de la autonomía. Por el contrario, es seguramente este aspecto el que ha obrado en contra de visiones de cualquier corte hegeliano, donde predomina el esquema de un proceso histórico universal, en una lectura en la cual la experiencia estética es sólo un telón de fondo instrumental

Conclusión

En la perspectiva kantiana, la percepción de la belleza se producía en la concordancia entre la imaginación y el entendimiento. Hoy, cuando ha sido eliminada la historia teleológica, cabría buscar en esta concordancia de apreciación y comprensión un nuevo camino para pensar la disciplina de la Historia del Arte y su base crítica. Es decir, cuando, en términos generales, pareciera que el concepto de arte se ha disuelto en el universo fenoménico del arte y así, de paso, se han eliminado todos los esquemas normativos anteriores y se ha puesto en crisis total la condición disciplinar de la Historia del Arte, que ha perdido sus esquemas lógicos generales, todavía puede encontrarse en Kant una salida que permita superar la simple dimensión del gusto individual o la disolución de la experiencia estética convertida en mera valoración cuantitativa de la obra.

Esta lectura kantiana de la Historia del Arte no deja de lado la búsqueda de una visión coherente y sistemática del campo fenoménico del arte, visión que se concibe como una **idea** a la cual se tiende y no como una realidad dada que se deba descubrir. Pero, inclusive por ello mismo, se abre a la conciencia de la inadecuación de sus medios frente a una realidad como la del arte, que siempre se le escapa; y no sólo con referencia a la totalidad del universo de las obras de arte, sino también, y sobre todo, frente a la posibilidad de abarcar el sentido de cada obra.

58 "En una palabra, la idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está ligada a una multiplicidad tal de representaciones parciales, que no se puede hallar para ellas ninguna expresión que designe un concepto determinado y que deja, pues, pensar a propósito de un concepto mucha cosa innominable, el sentimiento de lo cual vivifica las facultades de conocimiento y al lenguaje, en cuanto mera letra, asocia el espíritu". *Ibidem*, p. 225.

Contra la pretensión estructural de las historias “filosóficas universales” del arte de corte hegeliano, a partir de esta lectura kantiana toda Historia del Arte hace referencia a una realidad de naturaleza parcial y fragmentaria, planteada desde el punto de vista particular de cada historiador del arte que, en efecto, es también él una interioridad que conserva libremente su particularidad subjetiva. Y con ello se abrirá campo, de nuevo, la articulación de la Historia del Arte a partir de la poética del genio. En último término, lo que aquí se consolida es, pues, una visión problemática de la Historia del Arte.

Cuando Erwin Panofsky define la Historia del Arte en cuanto disciplina humanística, hace una referencia expresa a Kant: como para éste, “humanidad” expresa aquí la conciencia trágica y orgullosa que un hombre tiene de los principios que él mismo ha aceptado y que libremente se ha impuesto.⁵⁹ El humanismo “(...) no es tanto un movimiento como una actitud que se puede definir como la fe en la dignidad del hombre, fundada a la vez en la reafirmación de los valores humanos (racionalidad y libertad) y en la aceptación de los límites del hombre (falibilidad y fragilidad). De estos dos postulados se derivan consecuentemente la responsabilidad y la tolerancia”.⁶⁰

La Historia del Arte es una disciplina humanística porque insiste en encontrar su sentido en la sublime posibilidad de ser humano.

59 PANOFSKY, Erwin. *La historia del arte en cuanto disciplina humanística*. En: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1975, p. 17.

60 *Ibidem*, p. 18-19.

Formalismo y autonomía en la Historia del Arte

Resumen. *A partir de mediados del siglo XIX, y como rechazo de la historiografía del arte subordinada a sistemas filosóficos universales, el Formalismo intenta desarrollar la Historia del Arte como disciplina científica a partir del principio de la autonomía artística. La expresión más acabada de los métodos formalistas se encuentra en los conceptos de Wölfflin y en su explicación del paso entre el Renacimiento y el Barroco. Las ideas del Formalismo tuvieron una resonancia permanente en el desarrollo de las vanguardias y su interés por el predominio de la forma artística. Pero, de la misma manera, estas ideas participaron en la crisis de toda la Modernidad. En las últimas décadas han aparecido nuevas perspectivas que intentan recuperar sus aportes para la disciplina de la Historia del Arte y la práctica de la crítica.*

Palabras clave: *Formalismo, autonomía, Historia del Arte, Kant, genio.*

Formalism and Autonomy in the History of Art

Summary. *From the middle of the nineteenth century, Formalism proposed the principle of artistic autonomy in an attempt to develop the History of Art as a scientific discipline, rejecting the historiography of art subordinated to universal philosophical systems. The ultimate expression of the Formalist methods is found in the concepts elaborated by Wölfflin and in the way he explains the movement from Renaissance to Baroque. Formalist ideas deeply influenced the development of Vanguardism and their interest on the artistic form. Yet, those ideas also played a role in the crisis of the whole Modernism. In last decades, new perspectives have appeared that aim at bringing back their achievements for the sake of the discipline of History of Art and the criticism.*

Key words: *Formalism, Autonomy, History of Art, Kant, Genius.*