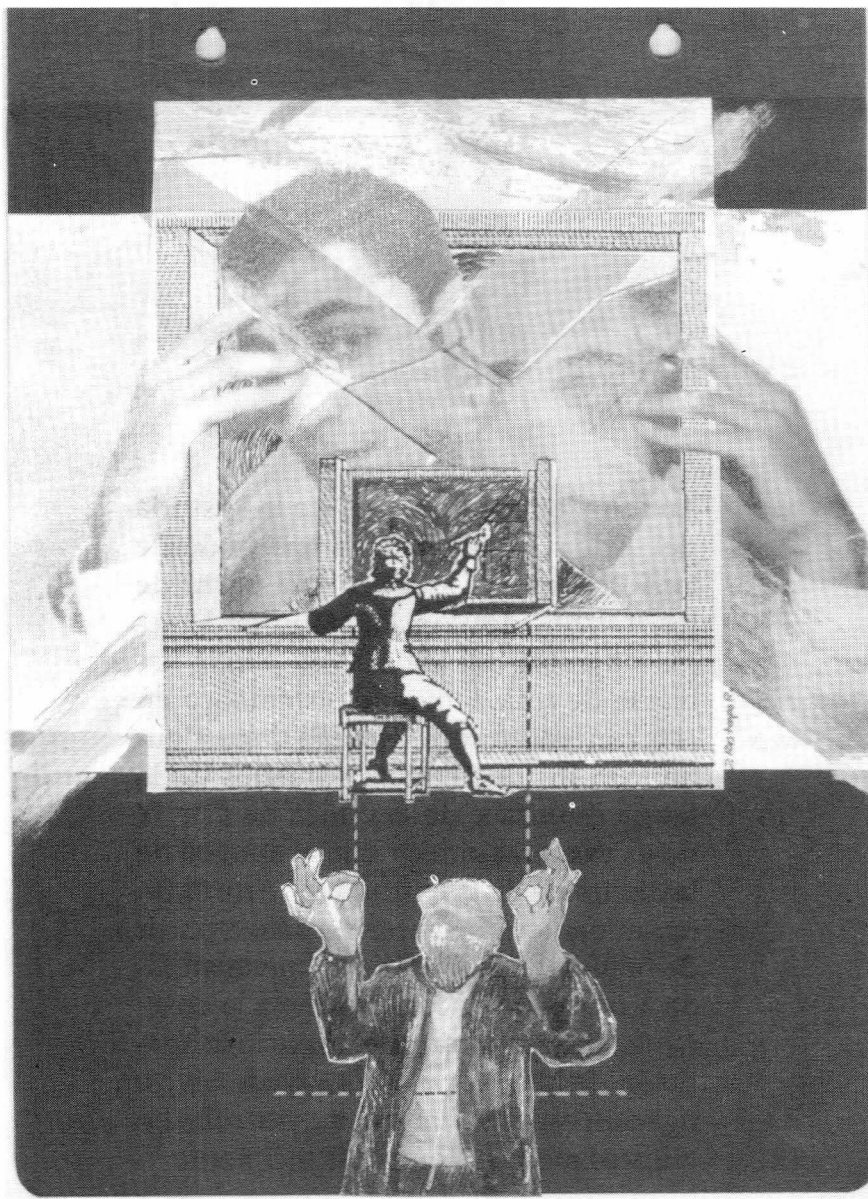


HISTORIA DEL ARTE
Y NUEVOS MEDIOS TÉCNICOS
La Muerte de la historia del arte ante los
medios electrónicos¹

Carlos Arturo Fernández Uribe





Aunque los antecedentes de la Historia del Arte se pueden encontrar ya desde la Antigüedad Clásica, sólo a partir de los trabajos de Winckelmann en la segunda mitad del Siglo XVIII puede hablarse de una actividad sistemática en este campo, en conexión, sin duda alguna, con los desarrollos paralelos de la teoría estética y de la crítica de arte. Y no es exagerado decir que el apogeo de la disciplina de la Historia del Arte es un fenómeno que se presenta sólo a partir de finales del Siglo XIX, en buena medida a raíz de su incorporación a la enseñanza universitaria que propició la aparición de bibliotecas y centros de investigación especializados. El desarrollo en nuestro medio es aún más incipiente ².

No deja de ser paradójico, por tanto, que se proclame permanentemente la muerte de la Historia del Arte que viene a ser, en realidad, una disciplina que apenas aparece en vías de consolidación³. Por ello, es necesario afirmar, ante todo, que la muerte de la Historia del Arte no es un asunto que se refiera a su desaparición y olvido; no se trata de afirmar la obvia realidad de que, como cualquier creación humana, la Historia del Arte, al igual que el Arte mismo, puede morir. Es, en realidad, la formulación 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.

I. LA MUERTE DE LA HISTORIA DEL ARTE

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, ya las *Vidas de los más grandes pintores, escultores y arquitectos*, escritas por Giorgio Vasari y publicadas por primera vez en 1550, y que pueden considerarse como el antecedente directo de la moderna Historia del Arte, están redactadas en una perspectiva 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 Ángel a la madurez; después sólo cabe pensar en la imitación de los grandes

1. Este texto fue presentado en la Cámara de Comercio de Medellín el 27 de agosto de 1996 en el foro «La imagen digital y sus posibilidades en la expresión artística», dentro de la exposición IMAGEN DIGITAL. REALIDAD Y FANTASÍA, junto a las ponencias de los profesores Alberto González y Hugo Ceballos.

2. Prueba de ello es la ausencia en toda la estructura universitaria del país de un pregrado en este campo; la Historia del Arte sigue siendo una materia complementaria en las carreras de Artes o en algunos estudios humanísticos; apenas comienzan a aparecer estudios de postgrado que, en general, prefieren dejar de lado una Historia sistemática del Arte, que es atacada con el sólido argumento del historicismo y la inutilidad de los datos. Es igualmente pobre el panorama de las investigaciones monográficas o generales; la reciente aparición del libro de Santiago Londoño sobre la Historia del Arte en Antioquia es una auténtica novedad (LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1995) con escasos precedentes.

3. Hace 60 años, en 1936, Lionello Venturi ya señalaba la necesidad de un mayor rigor en la disciplina, primordialmente por la escasa vinculación entre la Historia del Arte, la Teoría y la Crítica; así, el profesor de Historia del Arte, que parecía manejar ya una cultura irrefutable en todo lo concerniente a la documentación de los hechos artísticos, presentaba una discreta ignorancia en todo lo referente a las ideas; cfr. VENTURI, Lionello, *Historia de la Crítica de Arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982 (2), pp. 19-22.

maestros, pues no es posible pensar en su superación. En síntesis, la Historia del Arte ya se ha completado.

1.

Y si más adelante se acepta que puede verse en Winckelmann al «padre de la Historia del Arte», porque, como señalaba Goethe en su *Diario Italiano*, él 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»⁴, es necesario agregar que se trataba de un proceso que se cerraba sobre sí mismo: y no principalmente porque 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 convencido de que no puede hacerse una historia del arte de su tiempo; y es que, como dirá Hegel, Winckelmann se preocupaba por «[...] buscar la idea del arte en las obras de arte y en la historia del arte»⁵, y esa idea no le aparecía en la superficialidad del Rococó del Siglo XVIII. Por eso, propugna por una

salida que implica una elección cultural y que conducirá al desarrollo del Neoclasicismo. Pero 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»⁶. 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»⁷ 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 carácter aleatorio y electivo del concepto de *estilo*. Y, más aún, aunque Winckelmann rechazara la obra de Vasari por considerar que no se trata-

4. Citado por IRWIN, D., «Introduzione», en WINCKELMANN, J.J. *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1973, p. VIII.

5. HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Ediciones Akal, 1989, p. 49.

6. ARGAN, Giulio Carlo, *L'Arte Moderna 1770-1970*, Florencia, Sansoni Editori, 1977, p. 16.

7. *Op Cit.*, p. 18

ba de una «historia del arte» sino de una «historia de artistas», su concepción del estilo como algo que puede elegirse, lleva implícita la desaparición de la idea de una estética universal que se manifiesta en la Historia del Arte como desarrollo de los estilos, e implica la afirmación de poéticas individuales⁸ o sectoriales, lo que obliga a la Historia del Arte a regresar a la historia de los artistas, o por lo menos a integrarla en sí. En otras palabras, la lógica del padre conduce a la muerte necesaria de la criatura.

2.

El problema es aún más definitivo en Hegel. Como es sabido, la maravillosa estructura del sistema hegeliano conduce a la afirmación de la «muerte del arte» o, mejor, a la idea de que el arte pertenece al pasado como forma de manifestación de la verdad. No se trata de que Hegel piense que ya no pueda hacerse más arte; por el contrario, afirma que «puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu»⁹.

Pero con ello, al tiempo que en Hegel se formula una «historia filosófica» del arte, completa y de validez universal, se da el golpe de gracia a la Historia del Arte, entendida en sentido universal y completo. Y es que, ¿cómo podría hacerse una Historia de este tipo 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? Contra la pretensión de la «historia filosófica» hegeliana, a partir de ahora toda Historia del Arte será parcial y fragmentaria.

Y 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. 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 Arte¹⁰, y luego dirá que la historia del arte tam-

8. Para la diferencia entre «estética» y «poética», aplicada expresamente al desarrollo de las artes plásticas posteriores a 1960, puede verse MARCHAN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1986, pp. 11-15.

9. HEGEL, G.W.F. *Op Cit*, p. 79.

10 GOMBRICH, Ernst, *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, 1981 (3), 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, Ernst y Didier Eribon, *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1993, pp. 71-72.



poco 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, lo que afirma es que la noción misma de Historia es perniciosa pues nos lleva a imaginar que existe 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 la próxima etapa», concluye Gombrich. Pero, para completar la paradoja, él mismo se presenta y afirma como «historiador del arte»; e indiscutiblemente la disciplina académica de la Historia del Arte continúa existiendo, e inclusive asistimos a una renovación permanente de sus problemáticas.

3.

La muerte de la Historia del Arte es la afirmación de que no resulta posible plantear una evolución progresiva y continua, aunque lenta, de las que serían las disposiciones originales de la naturaleza en este campo¹¹. Debe ser otra cosa. Sin embargo, posiblemente como resultado de la práctica docente universitaria, continúa enquistada una concepción esquemática que, en reali-

dad, sólo corresponde a procesos europeos y, en muchos casos, ni siquiera da cuenta adecuada de los mismos. Pero también de la práctica docente e investigativa universitaria surgen alternativas para lo que debería ser el desarrollo de una Historia del Arte que ha asumido su propia muerte. Sólo a modo de ilustración, citemos tres ejemplos efectivamente operantes.

Giulio Carlo Argan propone una Historia del Arte que no se limita a la evaluación de los «valores de la cosa», de la obra singular y aislada, sino que «sobrepasa sus límites para remontarse a los antecedentes e investigar los vínculos que la enlazan a toda una situación cultural (y no sólo específicamente artística) a individualizar sus fases, los momentos sucesivos de su formación»¹²; y pues la obra aparece como un sistema de relaciones, como un proceso, la historia del arte debe analizar cómo ese complejo de relaciones 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 pen-

11. La expresión está tomada de Kant y en el contexto original se refiere al progreso humano en general, que sólo es concebible, según él, a nivel de la especie y no del individuo; cfr. KANT, Immanuel, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*, Madrid, Editorial Tecnos, 1987, pp. 3-23; el texto que hemos retomado se encuentra en la p. 4.

12. ARGAN, Giulio, Carlo, «La historia del arte», en *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*, Barcelona, Editorial Laia, 1984, p 17.

samos que es, encuentra naturalmente su lugar, se vincula a un contexto, funciona»¹³. 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 efectivamente los supera: «No diremos, entonces, que el fetiche negro y el *Juicio Final* de Miguel Ángel entran igualmente en la categoría artística porque el arte está por encima de la contingencia histórica, universal; sería como explicar el sistema de parentescos diciendo que todos los hombres son hermanos en el Señor. Lo que nos interesa son los vínculos reales, directos o indirectos, ocultos o patentes que se trenzan entre los hombres y transforman a la humanidad entera en una sociedad histórica. Diremos, entonces, que el fetiche negro y el *Juicio Final* de Miguel Ángel forman parte de un mismo sistema de relaciones o de un mismo contexto histórico, de modo que nuestra cultura, admitiendo la coexistencia de esas obras en el mismo campo fenomenológico del arte, debe llegar a definir su relación o las razones por las que no se puede entender a una de ellas sin entender también a la otra»¹⁴.

Renato Barilli, por su parte, avanza una imagen acerca de su manera de proceder en el análisis de la Historia del Arte

Contemporáneo: ni la consideración genérica y homogéneamente sintética de unos períodos, ni la caída en apasionadas monografías que busquen privilegiar la figura del «Gran Artista». Por supuesto, no puede desconocerse la presencia de artistas fundamentales; pero lo son, porque a su alrededor se densifican los hilos de la historia y de la investigación artística colectiva: «Es un poco como sucede en los grandes ferroviarios que siempre llevan por necesidad el nombre de un centro regional pero aspiran a servir a todo el territorio circundante. Es por eso que si en los distintos capítulos emergen las figuras de Cézanne, Seurat, Gauguin, Matisse, Picasso, Boccioni, Mondrian, Duchamp, etc, sucede como en un sistema ferroviario, obligado a esquematizar, a extender una red bastante escasa de bifurcaciones y estaciones, pero que está movida por la pretensión de poder llegar a todas partes, si se sabe usar. Las derivaciones existen, aunque se hacen cada vez más sutiles. Suspendidos de las estructuras portantes de los discursos más amplios y extendidos, penden muchos flecos, muchos retazos que ubican presencias menores y esbozan espacios de servicio o de desempeño. Expugnada una guarnición «mayor» y relevante, es inevitable que «caigan» las menores»¹⁵. Lejos, pues, de una línea lógica y uni-

13. *Idem*, p. 23.

14. *Idem*, pp. 23-24

15. BARILLI, Renato, *L'Arte Contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milán, Feltrinelli, 1988 (3), pp. 9-10. La versión castellana de esta obra será publicada próximamente por Editorial Norma de Santafé de Bogotá.

versal, esta nueva Historia del Arte reivindica la multiplicidad permanente de nuevas interpretaciones, de nuevos caminos para recorrer la distancia que une y separa, al mismo tiempo, las distintas poéticas.

A su vez, Hans Belting analiza cómo las ideas y métodos tradicionales de la Historia del Arte no son pertinentes para enfrentar la situación contemporánea¹⁶. 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»¹⁷. 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 culturas¹⁸; o desde la imposi-

ción de un modelo global de modernización concebido como un proceso lineal imparabile, 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»¹⁹. La conclusión transitoria, 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.

Quizá toda la discusión anterior pueda resumirse, en última instancia, en la constatación de que la Historia del Arte es un área de trabajo esencialmen-

16. BELTING, Hans, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Turín, Giulio Einaudi Editore, 1990. El original alemán apareció en 1983.

17. BELTING, Hans, «El arte mundial y las minorías: una nueva geografía de la historia del arte», en Humboldt, Bonn, Editorial Inter Naciones, Año 38, 1996, Número 116, p. 46.

18. La idea es que en todas partes debió suceder algo similar a lo que ocurrió en Europa; y los Mayas, por ejemplo, acaban encasillados en periodos «clásicos» y «barrocos», con formas que se comparan con las de la historia tradicional.

19. BELTING, Hans, *Ídem*.

te «postmoderna», 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.

II. LOS NUEVOS MEDIOS EN LA HISTORIA DEL ARTE

Pero si de esta reflexión teórica se pasa a una perspectiva histórica, debe reconocerse también la amenaza constante que para una cierta concepción de Historia del Arte han representado siempre los nuevos medios y técnicas, muchas veces ni siquiera desarrollados con intenciones estéticas. Y bien convendría limitarse al período que se inicia en el Siglo XVIII y que coincide con la época en la cual aparece el desarrollo de la disciplina de la Historia del Arte. En ella, además, tiene plena vigencia la observación de Marshall McLuhan acerca de los efectos del cambio de una tecnología mecánica, representada por la imprenta de Gutenberg, a una tecnología eléctrica y electrónica; y es que los ambientes

de la tecnología no pueden entenderse como simples medios pasivos que habitamos, sino que son medios activos que, a la vez que transforman al hombre, son el origen de nuevas tecnologías: «Toda tecnología tiende a crear un nuevo mundo circundante para el hombre. [...] En nuestros días, el súbito cambio de la tecnología mecánica de la rueda a la tecnología del circuito eléctrico representa una de las mayores conmociones de toda la historia. La prensa de tipos móviles creó un nuevo mundo circundante, por completo inesperado; creó el PÚBLICO. La tecnología del manuscrito [v.gr., la del papiro o la de los pergaminos medievales] no tuvo la intensidad o poder de expansión necesario para crear públicos a escala nacional. Las que hemos llamado «naciones» en los últimos siglos no precedieron ni pudieron preceder al advenimiento de la tecnología de Gutenberg, del mismo modo que no podrán sobrevivir la irrupción del circuito eléctrico, con su poder de implicarnos de un modo total a todos en la vida de todos»²⁰.

En otras palabras, si además de la discusión teórica y epistemológica del trabajo de los historiadores del arte, reflexionamos sobre el ambiente tecnológico en el cual su desarrollo es posi-

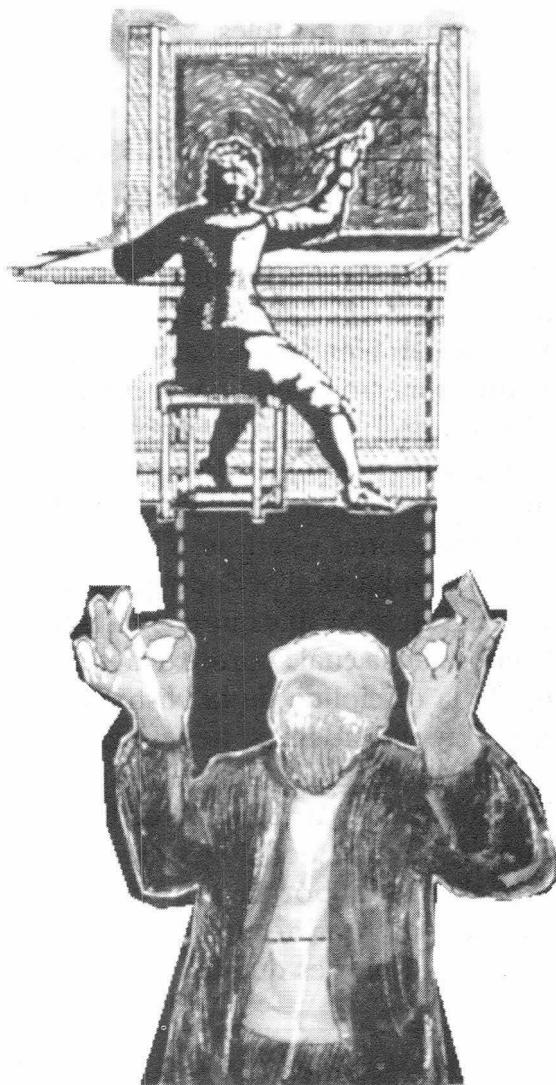
20. McLUHAN, Marshall, *La Galaxia Gutenberg*, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1972, pp. 7-8. La reflexión de McLuhan está en la base del análisis de Barilli en el citado texto de *L'Arte Contemporanea*, especialmente en las pp. 15-22; un más amplio desarrollo aparece en BARILLI, Renato, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bolonia, Il Mulino, 1991 (2), especialmente en el capítulo quinto, «Nacimiento y desarrollo de la edad contemporánea», pp. 81-141.

ble, surge también aquí la ya conocida muerte de la Historia del Arte, como una consecuencia de la «aldea global» mcluhiana. Es decir, ello no se produce única ni precisamente a raíz de revoluciones artísticas sino sobre todo como efecto del cambio tecnológico sobre el mundo del arte.

1.

Conviene que comencemos con el ejemplo de un cambio técnico producido dentro del contexto artístico. Y aquí, quizá el primer gran problema lo podamos referir a la expansión y comercialización del grabado por parte de William Hogarth²¹, quien a finales del XVIII, sin proponérselo directamente, pone en discusión los soportes mismos de la Historia del Arte, y, en concreto, el carácter único de la obra. Es sabido que mucho antes de Hogarth el grabado gozó de buena salud, ya desde finales de la Edad Media, pero sobre todo en los siglos XVI y XVII con grabadores como Durero y Rembrandt, quienes logran con este medio algunos de los más altos desarrollos artísticos de todos los tiempos. Pero esos grabados tenían un carácter autónomo con respecto a la pintura y, lo que es más importante en nuestro caso, la pintura lo conservaba con respecto a ellos.

ne un fuerte sentido didáctico y moralizante; y ello no era posible a través de la pintura única. Crea, entonces, una nueva manera de entender el grabado: a partir de sus propias pinturas únicas, produce series enormes de grabados que incluso se venden anticipadamente en baratas suscripciones



21. Sobre este tema, cfr., READ, Herbert, *Arte y Sociedad*, Barcelona, Editorial Península, 1970, pp. 201-215.

promovidas a través de los periódicos. Así, las series acerca de los matrimonios por conveniencia, de la historia de una prostituta o de un libertino, de las trampas electorales, o los grabados únicos sobre variados temas, estuvieron en todas las casas de Inglaterra; un golpe de genialidad y de fortuna de un artista que inclusive logró que el Parlamento aprobara una ley defendiendo los derechos de autor que Hogarth reclamaba. Pero ante tal explosión de arte no puede olvidarse el ocultamiento del original; la evolución tecnológica cambia lo único por lo múltiple hasta un punto tal que incluso en nuestros días el valor estético que reconocemos a Hogarth está referido más a este proceso de extensión del arte que a la calidad, muchas veces discutida, de sus pinturas originales. Y es que, en el fondo, éstas pasan a segundo plano y pierden interés.

Así, seguramente sin proponérselo, Hogarth arremete también contra la naciente institución del Museo donde acabarán finalmente colgadas las pinturas a partir de las cuales se realizaron los grabados: aquéllas se pondrán

fuera de la historia real, en una especie de mausoleo, mientras que éstos participarán de la vida concreta de generaciones. Se podría afirmar que de la pintura al grabado se pierden muchas cosas, tales como el color, la textura, el toque individual de la pincelada o el difuminado²²; pero tales pérdidas parecen ampliamente compensadas por la posibilidad de contacto directo que el grabado ofrece: ¿A quién puede importarle no poseer un cuadro al cual no podía aspirar en ningún caso? Así, ya desde el Siglo XVIII, la imagen seriada gana una batalla definitiva porque se hace accesible y concreta, contra un original cuya existencia es prácticamente metafísica.

2.

Pero la posibilidad de conflicto y crisis aumenta cuando el arte debe enfrentarse, no ya con el desarrollo de técnicas que le son intrínsecas, sino de una tecnología exterior a él pero que parece ocupar sus espacios. Es lo que va a ocurrir con el desarrollo de la fotografía²³, con la cual la imagen entra plenamente en la lógica del desarrollo de la era mecánica²⁴: en ese momento se

22. No son muy distintas las lamentaciones frente a la imagen de una pintura vista a través del video o del computador.

23. Cfr. para este asunto, DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1994, pp. 223-229. Debray sigue el proceso desde la fotografía hasta el software, pasando por el cine, la televisión y el video (capítulo 10 «Crónica de un cataclismo», pp. 223-250); en nuestro caso, la fotografía es, pues, sólo un ejemplo dentro de un proceso muchísimo más extenso y complejo.

24. Renato Barilli insiste en la importancia de considerar a la fotografía en el marco del universo mecánico-gutenbergiano y, por lo tanto, como desarrollo extremo de un pensamiento que se remonta al Renacimiento; BARILLI, R., *L'Arte Contemporanea*, Op Cit., p. 19.

inicia la transición entre las artes plásticas y la industria visual. La invención de Daguerre fue anunciada el 18 de agosto de 1839 como una herramienta para la investigación científica de la naturaleza: el anuncio «[...] tuvo lugar en la Academia de Ciencias, no de Bellas Artes, y Arago actuó con habilidad dirigiéndose de entrada a sus colegas. El procedimiento no era a sus ojos nada más que una herramienta, un elemento auxiliar del trabajo científico puesto a disposición de los astrónomos, de los botánicos, de los arqueólogos. Pero Delaroche, pintor de batallas entonces en el pináculo, salió de la sesión exclamando: «A partir de hoy, la pintura ha muerto»»²⁵. Los pintores y críticos simbolistas, mayoritarios en la época, vieron en la nueva herramienta un auténtico sacrilegio, una máquina impersonal, «sin alma y sin espíritu», como la calificará Baudelaire: equivalía a dejar de lado el corazón impalpable de lo vital que latía en la pintura y reemplazarlo por la introducción de un automatismo material. Era la muerte del arte en manos de la tecnología. «En la pintura, dice Delacroix, espiritualista profundo, es el espíritu el que habla al espíritu, y no la ciencia la que habla a la ciencia»²⁶. Como consecuencia, la muerte de la Historia del Arte debía encontrarse, a lo más, a la vuelta de la esquina.

Pero con el tiempo, se hizo clara diferencia entre ambos tipos de imagen, ya para artistas como Courbet, Degas o Toulouse-Lautrec, y hasta el Picasso de *Guernica*, que se sirvieron ampliamente de materiales fotográficos para el desarrollo de su obra. Nada qué temer por tanto, al menos hasta cierto punto.

Porque, en todo caso, por supuesto, muere buena parte de lo que pasaba por pintura en el momento de aparecer la fotografía. El fotógrafo se apropia rápidamente de los géneros del retrato, de los panoramas rurales y urbanos, de las ilustraciones y los reportajes, de las copias, y en general, de todos los campos cubiertos por los llamados pintores «de oficio», más que artistas, artesanos esencialmente técnicos. La pintura se convierte en una actividad de élites, con una influencia social más restringida que en el pasado, pero, a la vez, con un nivel de exigencia mayor en cuanto a su calidad estética. Así, la pintura se descubre liberada de la literatura e inclusive de la misión de representar lo real, y puede plantearse el problema de la pintura misma, lo que la lleva a redescubrirse y crear, así, todas las posibilidades que ocupará en el ámbito contemporáneo²⁷.

25. DEBRAY, Régis. *Op Cit.*, p 225.

26. *Idem*, p. 226.

27. Cfr., ARGAN, Giulio Carlo, *L'Arte Moderna*, *Op Cit*, pp. 90-91.

Pero no se vieron, entonces, sólo problemas. Desde el comienzo fue claro que no cambiaría sólo la pintura sino que se vería afectada toda la función de la imagen: «Pronto veremos las bellas estampas, que sólo se encontraban en los salones de los ricos amantes del arte, adornar hasta la modesta morada del obrero y el campesino», escribía *La Revue Française* el mismo año de 1839²⁸.

Pero el efecto será cada vez mayor y las consecuencias impredecibles, a medida que se resuelven los problemas técnicos y la fotografía se convierte en una actividad masiva; entonces, afecta cada vez más la concepción del quehacer artístico. La imagen se ve sometida a una «reforma» de repercusiones tan definitivas en su campo como lo fue la reforma protestante en el terreno religioso. Dice Debray: «Aunque las primeras placas de cristal no podían hacer copias, la invención conlleva el procedimiento que desemboca en el Fotomatón y la Polaroid. Como el libro de bolsillo está en el extremo de la Biblia de Gutenberg, pero pasando por el aligeramiento del aparato, la reducción del tiempo de exposición, el negativo de vidrio, el procedimiento del colodión, etc. Si desarrollamos el «a cada uno su Biblia», tendremos el «todos sacerdotes» del reformado, y a la postre el sufragio universal. Si desarro-

llamos el «a cada uno su imagen», tendremos el turismo universal, y el álbum de familia. Kodak fue a la imagen lo que Lutero a la letra. 1888: «Pulse el botón, nosotros haremos el resto». Hoy en día cien mil millones de clic-clacs por año. Lo excepcional se ha hecho cotidiano, y la laboriosa operación del especialista se ha convertido en un juego de niños. ¿Decrece el poder de la imagen con la democratización del poder de producir imágenes? El prestigio clerical de los profesionales exige cierto enrarecimiento, y, aunque no sea muy mathusiano, la Kodak de bajo precio no ha perjudicado el misterio del «artista fotógrafo» en su estudio con columna, cortina y velador menos que la Sony video-8 o la Pathé-Baby han perjudicado la del gran cineasta en los inaccesibles platós de Boulogne-Billancourt»²⁹.

Pero la corta historia de la fotografía ha conmovido también los terrenos de la Historia del Arte. Ante todo, por el desarrollo de una manera nueva de vivenciar la relación con las llamadas «obras maestras». La emoción que antes parecía reservarse exclusivamente para el encuentro en la intemporalidad del museo con la obra de arte absoluta, parece desplazada por la vibración que produce la fotografía de la actualidad: los cuadros siempre estarán allí esperándonos y siempre podremos

28. Citado por DEBRAY, R., *ibidem*.

29. *Op Cit.*, pp. 226-227.

verlos en su permanente presente; pero, seguramente, no conviene perder, en este instante, la posibilidad de ver lo que sólo se nos da una vez como presente: la fotografía nos permite el instante irrepetible, y el estremecimiento se desliza, más allá de los museos y las iglesias, de lo intemporal a la actualidad.

El asunto, sin embargo, no es unilateral. Seguramente la fotografía vive en las últimas décadas un proceso de consagración museal que, al menos desde la perspectiva de Debray, debe considerarse en relación con la situación de peligro en que la han puesto el video y la imagen digital: «El efecto patrimonio es también «el pataleo» de las imagerías con dificultades»³⁰, señala, y recuerda cómo la valoración del grabado como arte noble o la multiplicación de los museos de pintura en la segunda mitad del Siglo XIX coinciden con el auge de la fotografía. «[...] en los años setentas, cuando el fluido video invade las pantallas, la fotografía es a su vez consagrada como arte de pleno derecho, con las publicaciones periódicas en los museos de arte contemporáneo (las exposiciones de fotos han

pasado de la sección de «ocio» a la sección de «artes» del *New York Times* en 1975). Entonces los mejores fotógrafos son erigidos en grandes hombres (consagración de Brassai, Lartigue, Cartier-Bresson)»³¹. Las más recientes tecnologías visuales nos llevan a mirar con renovada reverencia estas nuevas «obras maestras».

Pero también el ejercicio académico de la Historia del Arte se ha visto afectado. Por lo menos desde mediados de este siglo asistimos a la evidente presencia de un nuevo tipo de espectador; es el «público de vanguardia» que enfrenta el arte a partir del reconocimiento de una «tradición de lo nuevo»³², responsabilidad de galeristas, críticos e historiadores del arte. Al buscar los factores que puedan explicar esta situación, Gombrich encuentra, quizá como principal entre otros, la difusión de la fotografía, convertida en rival de la pintura: no sólo impone a las artes más tradicionales la necesidad de explotar otras posibilidades de representación de la naturaleza, sino que, «[...] entre esa ingente cantidad de fotografías, tienen que ser muchas las que salgan bien y sean tan hermosas y

30. *Op Cit.*, p. 249.

31. *Op Cit.*, p. 250.

32. Ambos conceptos proceden de Harold Rosenberg; ROSENBERG, Harold, *La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969; cfr. para nuestro asunto, GOMBRICH, E., *Historia del Arte*, cit., p 511. La ruptura es importante si se recuerda la reacción del público ante las exposiciones de nuevos artistas, por lo menos desde el célebre Salón de Rechazados de 1863, pasando por las muestras de los Impresionistas, hasta el intento de sabotear el homenaje a Picasso en el Salón de Otoño de París en 1944.

evocadoras como muchos de los cuadros de paisaje, y tan elocuentes y expresivas como muchos retratos pintados»³³. Los problemas que de esta situación surgen para la Teoría y la Historia del Arte son evidentes pues replantean el estatuto del artista, lo mismo que el de la obra de arte; y quizá puede decirse que no han sido ni enfrentados ni resueltos todavía.

3.

El problema más definitivo, sin embargo, no surge a partir de simples cambios en las técnicas artísticas (como en nuestro ejemplo del grabado) ni de la aplicación a las artes plásticas de desarrollos tecnológicos (como en la fotografía). Lo que resulta esencial para el Arte es el paso de un ambiente tecnológico de matriz mecánica a otro de carácter eléctrico-electrónico³⁴. Sobre las ideas de Marshall McLuhan, especialmente en su texto *La Galaxia Gutenberg*, Renato Barilli logra caracterizar las consecuencias de ese cambio en el arte, y, de hecho, plantear una nueva posibilidad de entender el problema de los estilos y períodos en la Historia del Arte a partir de su vinculación con el ambiente tecnológico.

El período histórico comprendido entre los siglos XV y XVIII, con una evidente extensión hasta la segunda mi-

tad del XX, está determinado por una tecnología mecánica que encuentra su manifestación constitutiva en la imprenta de tipos móviles de Gutenberg. Surge de allí la cultura de la página impresa y del libro, que a través de una larga acción subliminal nos impone una visión de la realidad y del espacio, basada en el predominio de la línea recta, en los tres ejes, izquierda-derecha, arriba-abajo, adelante-atrás, que determinan respectivamente las líneas, los párrafos y las páginas del libro impreso. Tal visión encuentra su expresión abstracta en la geometría analítica de Descartes y su forma simbólica en la perspectiva del Renacimiento. La obra de arte, desde el Renacimiento hasta el Impresionismo, pero con evidentes movimientos hacia el Siglo XVIII y hasta el XX, corresponde al ambiente tecnológico de la imprenta y el libro, que le imponen características tales como el formato rectangular, el carácter de imagen destinada al goce solitario y silencioso por medio de la sola visión, el espacio ilusorio, la posibilidad de posesión privada, de coleccionismo y exhibición museal, y la separación efectiva del curso de la vida cotidiana.

Desde el Siglo XVIII se asiste a la aparición de las primeras formas de la electricidad, que se consolida en la segun-

33. GOMBRICH, E., *Op Cit.*, p. 516.

34. Cfr. arriba, nota 19. Debray formula el mismo fenómeno (dándole un peso definitivo a la difusión de la televisión a color a partir de 1968) como el paso de la «grafosfera» a la «videosfera».



da mitad de XIX y determina todo el Siglo XX, con sus dimensiones de energía eléctrica que reemplaza la energía mecánica, y de electrónica que transforma las comunicaciones. Hoy asistimos a la presencia invasora de la radio, la televisión y el video que se nos imponen en una forma envolvente, y han dejado atrás la validez de las coordenadas cartesianas. Hoy la obra de arte corresponde a este nuevo ambiente tecnológico y, por ello, es invadente del espacio real, ha roto con la bidimensionalidad del cuadro o la abstracción de la escultura marmórea, se refiere directa e indirectamente a todos los sentidos, reivindica un disfrute coral, llama a la discusión, no puede ser objeto de posesión y muchas veces ni siquiera de exhibición y, en síntesis, se vincula de manera directa a la vida cotidiana. Las consecuencias son tan protuberantes, aun para la mirada más superficial sobre el Arte Contemporáneo, que se ha puesto en total discusión toda la Historia del Arte, incluso desde el mundo prehistórico.

En este contexto la más recién llegada es la imagen desarrollada a partir del computador.

III. LA IMAGEN VIRTUAL Y LA HISTORIA DEL ARTE

92

La primera tentación que puede surgir cuando la Historia del Arte se aproxima a la imagen digital es la de desconocerle aquí toda participación:

¿Cómo hacer historia de un fenómeno que apenas comienza? Pero ello equivaldría a pensar que esta disciplina se reduce a un mero recuento de eventos que, lógicamente, sólo comienzan a producirse en este campo; pero si entendemos que por medio de la Historia del Arte es posible, como dice Argan, remontarse a los antecedentes de un fenómeno e investigar los vínculos que lo enlazan a toda una situación cultural (y no sólo específicamente artística) y analizar cómo ese complejo de relaciones se extiende hasta el presente, tendremos aquí, por lo menos, una posibilidad de formular problemas para la discusión teórica, crítica e histórica.

En medio de la multitud de posibles cuestiones pertinentes para la Historia del Arte, o para su muerte, ante el producto de los nuevos medios electrónicos, hay cuatro que nos parecen particularmente destacadas:

1.

La relación arte-realidad. Quizá el problema más complejo desde un punto de vista teórico sea el de la relación entre arte y realidad, pues en ella se ha fundamentado en buena medida, no sólo la concepción del arte sino la comprensión misma de su historia. Para demostrarlo basta recordar el paso de la Edad Media gótica al Renacimiento, o la crítica del Impresionismo al arte academicista del Salón oficial, e incluso los manifiestos de vanguardias como el Futurismo. En todos esos ca-

sos puede percibirse que el arte se entiende como reflejo de la realidad o, si lo miramos con una actitud más crítica, como reflejo de ideologías dominantes o en procesos de consolidación. En otras palabras, ya desde los griegos predominó la idea del arte como mimesis, aunque este mismo concepto fuera cambiando de significación a través de los siglos. La Historia del Arte, entendida como sucesión de estilos, se dedicó a plantear esa evolución de la concepción mimética y a analizar su desarrollo en obras concretas.

Pero la imagen producida por computador plantea una situación diferente en la cual la mimesis puede quedar descartada; en el caso de la realidad virtual, la imagen existe antes e incluso al margen de toda realidad exterior. Llegamos, así, plenamente a la idea de la obra de arte como construcción que adquiere un poder tal que es la realidad misma la que debe imitarla para poder existir. La imagen del computador se refiere ante todo a sí misma, sin necesidad de una realidad física correspondiente: «Toda la relación ontológica que devaluaba y dramatizaba a la vez nuestro diálogo con las apariencias desde los griegos, se ha visto invertida. [...] La paradoja es que, entonces, la Imagen y la Realidad se hacen indiscernibles: un espacio así es expresable e impalpable, a la vez no ilusorio e irreal», dice Debray³⁵. Es un camino que entraña graves riesgos

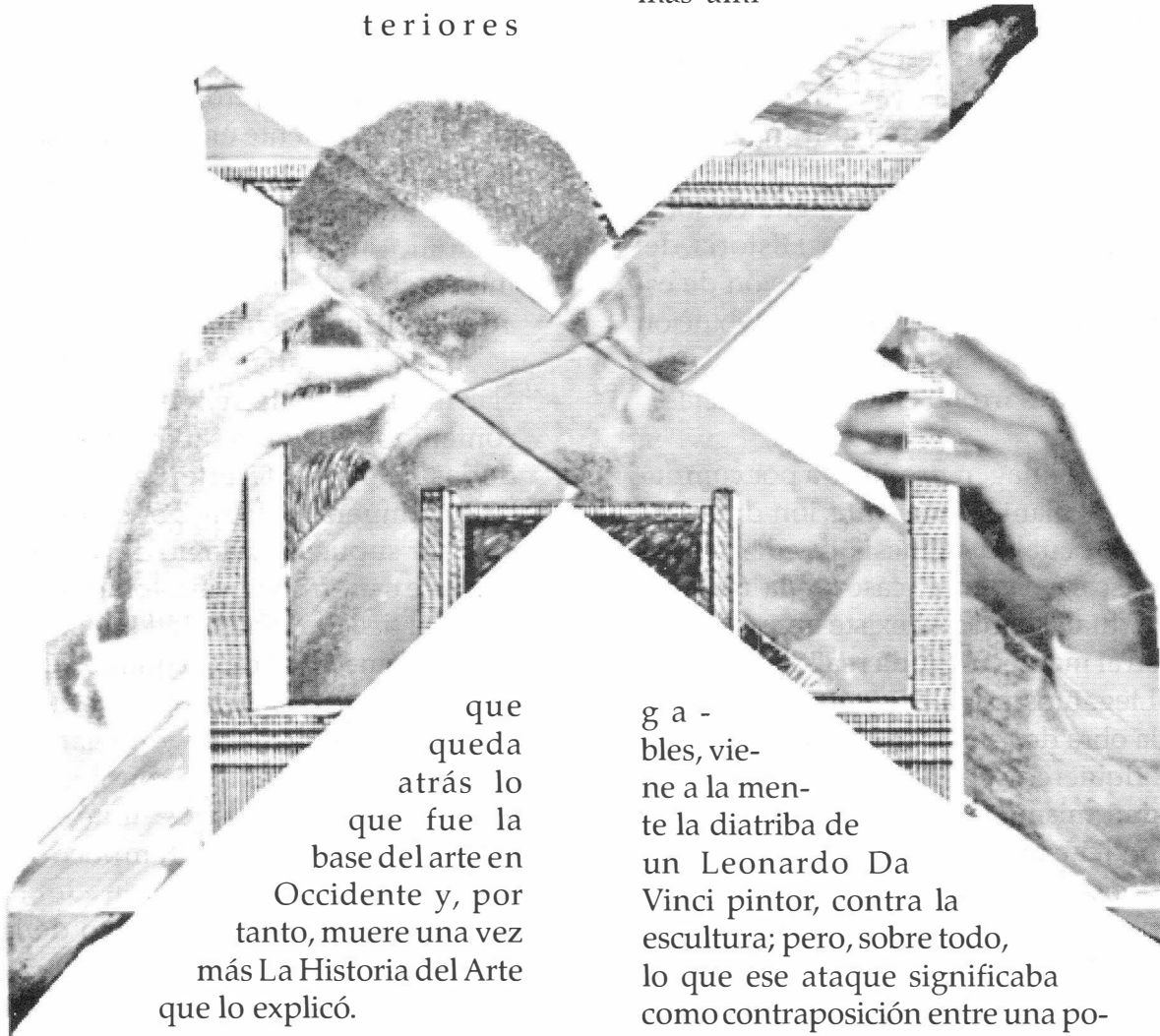
pues el carácter autorreferencial de esa imagen puede conducirnos a una nueva era del «arte como manifestación de la verdad», pero sin contenido, es decir, con el agravante de que ahora el fundamento de la verdad resida exclusiva y acriticamente en el medio; sería la «televisualización» del arte: un arte entendido como la televisión, que no comunica la realidad sino que crea ella misma el acontecimiento. Y es que un arte en el cual «el medio es el mensaje», es decir, un arte en el cual primara el computador, a la vez como medio y contenido de la obra sería, sin lugar a dudas, la muerte del arte; pero, en este caso, la muerte del arte por computador, por supuesto. Ello no debe leerse en clave catastrófica, sino como el reto esencial de la calidad estética; el regodeo en el medio se dio y continúa dándose en amplios campos de la fotografía, del cine o del video; y, obviamente, ha ocurrido siempre con muchos pintores y escultores que nunca han accedido al arte, pues tampoco los medios académicos garantizan «de oficio» la construcción de sentido de la obra en lo real.

Por eso, al señalar los riesgos que conlleva la aparición de las imágenes virtuales o digitales no hay temores apocalípticos. Porque de todas maneras, La Historia del Arte podrá seguir encontrando que esas imágenes virtuales son siempre productos humanos que se deben analizar, juzgar y re-

35. DEBRAY, R., *Op Cit.*, p. 238.

lacionar. Pero en el proceso se pueden llegar a establecer conceptos tan diferentes a los anteriores

llegar a significar. Ante las maravillas posibles a través de sistemas cada vez más ami-



que queda atrás lo que fue la base del arte en Occidente y, por tanto, muere una vez más La Historia del Arte que lo explicó.

g a -
bles, viene a la mente la diatriba de un Leonardo Da Vinci pintor, contra la escultura; pero, sobre todo, lo que ese ataque significaba como contraposición entre una posibilidad de que el arte llegara a ser aceptado como actividad liberal y la dura realidad de su trabajo material, físico y manual. Con toda seguridad, un hombre como Leonardo, que entendía la pintura como un arte puramente mental, comprendería de entrada que las posibilidades que este final del Siglo XX ofrece al arte, se pueden explotar todas en la línea de su creci-

2.

Los nuevos productos frente al paradigma artístico. Asistimos a una simplificación creciente del proceso artístico que posibilitará, sin duda, la aparición de nuevos caminos para acceder a la producción de «obras de arte», independientemente de lo que el concepto de «obra de arte» pueda

miento y desarrollo. Quizá no podamos decir que aquí vuelve a eliminarse el oficio que parecía estar recuperándose desde el fin del Arte Conceptual; pero sí tendrá que aceptarse que el oficio es ahora un concepto que cubre un área por lo menos parcialmente distinta a la del artista visual o plástico anterior, sin que se puedan dejar de lado muchos de sus componentes esenciales, tales como problemas compositivos y teorías de color.

Pero con esta posibilidad de simplificar los procesos viene a la mente Joseph Beuys y su concepto ampliado del arte y de que todo hombre es un artista. Esos planteamientos tienen ahora nuevas oportunidades de realización, aún en direcciones que Beuys, comprometido con los valores de lo biológico, quizá no compartiría siempre. Pero esas oportunidades se dan por el carácter amigable de los sistemas y no por un rebajamiento de los problemas del arte. En otras palabras, el computador puede facilitar al artista la producción de la obra; y, más aún, es un medio que posibilitará a muchos hombres la realización de obras de arte, a hombres que no lograrían producir las por medios académicos. Pero, como medio que es, no tiene el poder para crear al artista donde no existe ni puede garantizar de entrada la calidad de los resultados.

Así, la Historia del Arte deberá dar cuenta de la realidad de unas obras que son producto de procesos muy diferen-

tes y de «operadores» distintos a los de antes; incluso puede ser el ocaso de la figura del artista profesional, imperante desde el Renacimiento. Posiblemente ya no será tan adecuada la atención al desarrollo de la poética de un artista individual, como la que ha impuesto la evolución del Arte Contemporáneo, y quizá debamos enfrentarnos, más bien, con la significación global de un nuevo orden estético y visual. Renato Barilli lo preveía así en 1975: «En último término, debe preguntarse si vale todavía la noción de arte: dado que ésta (y su equivalente griego, «*techne*») indica siempre un acto elaborativo-productivo que desemboca en la manipulación de un objeto material, no parece que responda ya demasiado al universo electrotécnico-electrónico, donde se abren y se cierran circuitos, se inducen estados, se registran informaciones. De la producción artística se pasa a la animación estética (donde el término se debe tomar también en su significado etimológico, como lo que tiene que ver con la vida de los sentidos). El artista, ya no exclusivamente visual, se convierte en un técnico de la estimulación estética, del masaje de lo sensorio colectivo. Pero aunque falte el aspecto de la producción material de un objeto, no decrece el de la habilidad, el del ejercicio sapiente: los operadores estéticos de la era eléctrica del «frío» no son espontáneos ni *naifs* afectados por el primer impulso, sino que, como antes los artistas del pasado, estudian atentamente las modalidades más eficaces

de intervención, adquiriendo una habilidad técnica para realizarlas»³⁶.

3.

El arte y la corporalidad. La nueva realidad nos enfrenta con unos procesos concretos pero inmateriales: «El islote de las Bellas Artes se incorpora a la circulación general del *software*. Victoria del lenguaje sobre las cosas y del cerebro sobre el ojo. La carne del mundo transformada en un ser matemático como los demás: esa sería la utopía de las «nuevas imágenes»»³⁷. Aunque tenemos ya en nuestro haber la experiencia del Arte Conceptual, no puede dejar de plantearse de nuevo aquí el problema de que se elimina la relación entre el cuerpo y la materia que ha sido esencial en todo el desarrollo del arte hasta nuestros días. Incluso en el Conceptual más analítico o tautológico se filtraba siempre la materia, aunque fuera a través de la reproducción fotográfica de textos. Y por fuera de ese tipo de poéticas, el contacto con la materia ha sido un elemento constante en todo el arte de nuestro tiempo que ve en ese hecho la posibilidad de vinculación con lo real, entendido en su dimensión sociológica, psicológica, simbólica o simplemente cotidiana.

El paso que existe entre la pintura pastosa de Van Gogh, muchas veces ex-

tendida con los dedos, bajo los soles inclementes del verano en Arlés, y la actividad del artista digital, tecleando en su computadora, no puede medirse como una diferencia del placer que puede producir la producción de la obra, ni tampoco, por supuesto, con su calidad estética. Pero será, en todo caso, un placer distinto, resultado de juegos diferentes, en los cuales se gana y se pierde a la vez; como el niño que deja el balón para jugar nintendo, seguramente gana y pierde en su elección.

Y tal vez lo que aquí se ha perdido definitivamente son los valores anteriormente legados a la dimensión plástica del arte, al contacto directo y personal con la materia que hacía del resultado una realidad irrepetible e inimitable. Pero además, ahora, en la medida en la cual toda la extraordinaria variedad de lo que puede lograrse a través de la computadora está de alguna manera presente en los cálculos originales y en el diseño de los programas, se pone necesariamente en discusión el viejo asunto de la obra de arte entendida como evento único e irrepetible. De nuevo está, pues, sobre la mesa el concepto mismo de «obra de arte»: «Los sortilegios de lo absolutamente inimitable han abarcado hasta esta mañana, en un mismo júbilo anhelante, la reproducción de lo real por la mano y

36. BARILLI, Renato, «Dall 'Informale caldo all 'Informale freddo», en RUSSOLI, Franco (bajo la dirección de), *Al di là della Pittura*, Milán, Fratelli Fabbri Editori, 1975, pp 2-3.

37. DEBRAY, R., *Op Cit.*, p. 237; cfr. los párrafos titulados «La bomba numérica, 1980» y «La técnica como poética», pp. 237-250.

fragilidad de una mirada, tabú moral por su unicidad biológica. En el tecnoarte, como a menudo antes, el concepto precede al sentimiento. Pero aquí el número predetermina el resultado, no hay montaje posible y lo que se encuentra está íntegramente en el cálculo: desencarnación logocéntrica de la carne sensorial de lo visible»³⁸.

4.

No son menos interesantes las preguntas que se debe formular ahora toda Historia del Arte acerca de la forma de enfrentar las obras que se presentan a través del medio digital.

Gombrich afirma que sólo analiza en su *Historia del Arte* obras que conoce directamente y prefiere dejar de lado, hasta los límites de lo indispensable, aquellas a las que ha tenido acceso sólo a través de fotografías³⁹; Argan sostiene que «[...] la historia del arte es la única entre todas las historias especiales que se hace en presencia de los hechos y, por tanto, no tiene que evocarlos, reconstruirlos ni narrarlos, sino sólo interpretarlos»⁴⁰. Pero nosotros, ante lo digital siempre podemos preguntarnos acerca de dónde está la obra, pues su presencia misma parece escaparse. La obra, en realidad, es una información contenida en un disquete; a ella, por tanto, nunca tenemos acce-

so directo sino a través de la pantalla o de la impresora que nos ofrecen siempre un resultado más pobre que esa realidad inaccesible del disco, explorable pero impalpable, a la vez no ilusoria e irreal, como dice Debray. En fin, aquí no parecen valer las ideas del contacto directo ni el criterio de que más allá de las buenas intenciones del artista lo que interesa es la realidad efectiva de su obra, con las cuales procedió hasta ahora la Historia del Arte; ésta es una obra que nunca vemos realmente de una manera total y en la cual siempre son más ricos los procesos que los resultados, necesariamente mediados. Pero este mismo asunto puede ser invertido y mirado también a partir de los resultados, pues, como es obvio, la intención del operador estético no se limita a elaborar un trabajo para que quede oculto en un disco, el cual tampoco se agota en su sola realidad numérica; sería como si la intención del videoartista se redujese a la sola cinta. El problema es que en el mismo uso de los medios electrónicos está explícito su propósito comunicativo a través de medios de lectura y disfrute. Y, de la misma manera que todas las veces que observamos un videoarte estamos en contacto con el original, por lo menos mientras se conserven sus parámetros primitivos, todas las veces que se imprime el archivo que contie-

38. *Op Cit.*, p. 242.

39. GOMBRICH, E, *Op Cit.*, p. 11.

40. ARGAN, G.C., «La historia del arte», *Op Cit.*, p. 25.

ne una obra por computador, y que esté destinada a ser impresa, se obtiene un original. Pero, entonces, más allá de esa matriz de información que es el archivo, puede haber múltiples originales, incluso infinitos. Así, el problema del conocimiento directo de la obra se invierte, de lo inmaterial a la indeterminación de la cantidad. Con ello, necesariamente, desaparece el concepto de original que ha regido hasta ahora⁴¹ y que está ligado a la realidad única de la obra —hasta un punto tal que cuando encontramos dos pinturas iguales sabemos que una de ellas es una copia y no tiene valor «pues no es el original»—. Por eso, cuando decimos que puede haber múltiples originales de una obra por computador estamos afirmando, de hecho, que no existe el original o, por lo menos, que su existencia tiene un significado completamente diferente al del arte anterior. En esa paradoja la pregunta sigue vigente: ¿Dónde está la obra? ¿Cuál es? O, mejor, en definitiva ¿cómo es original la obra digital? Pero, quizá más grave aún, ahora resulta necesario preguntar también dónde está y quién es efectivamente el artista; porque no podríamos sostener que el ingeniero que desarrolla el *software* esté frente a la obra producida con su programa en la misma situación en la cual el productor de tubos

de óleo se encontraba frente al cuadro realizado por el pintor. Pero el operador del programa tampoco está reducido a una simple labor mecánica y debe desarrollar nuevas habilidades: es, de alguna manera nueva, un «artista» o un «operador estético», no un artesano electrónico; y la complejidad de los procesos implicados en la producción del programa vienen a sepultar muy profundamente la imagen clásica del inspirado artista solitario. Quizá nadie negaría ya el trabajo creativo de aquel teórico ingeniero del *software*, lo que conduce, necesariamente al reconocimiento de su participación en la obra de arte final, reconocimiento que no encuentra un paralelismo adecuado en la ya clásica relación entre productor y director en el campo cinematográfico. La vinculación aquí es más decisiva y total; es decir, se impone un nuevo estatuto del artista digital.

Y finalmente, también cabe preguntarse por el espectador. Como es obvio, no podremos imaginarlo ya solamente como el habitual visitante del museo histórico, que ve los resultados impresos de imágenes digitales, o pantallas que presentan el desarrollo de un programa; ello equivaldría a identificar la imagen del computador con la del video. Sin duda, estas imágenes imponen para su pleno desarrollo el despliegue del museo interactivo don-

41. Este asunto ya había recibido un fuerte cuestionamiento desde el grabado y la fotografía, donde también se llega a un arte múltiple; pero allí decimos expresamente que se trata de copias, que inclusive se numeran, a partir de un original; en el caso del grabado se llega muchas veces a destruir las planchas, es decir, los originales, con lo cual se cierra toda posibilidad de ampliar la serie.

de cada obra es sólo una incitación para que el espectador participe con su propio trabajo; allí se modifican radicalmente las relaciones tradicionales de espacio y tiempo que se establecían entre el espectador y el arte en el museo y, en general, en el disfrute de la obra; los parámetros del arte anterior, con sus connotaciones de espacio separado, es decir, sagrado, son remplazados por el tiempo y el espacio de la vida cotidiana, de la vida vivida. Quizá valga la pena señalar que la actividad de este nuevo espectador desencadena otra vez, y desde el comienzo, la espiral de todas las cuestiones: ¿Cuál es la obra? ¿Dónde está? ¿Quién es el artista? Y, en fin, la eterna pregunta: ¿Qué es el arte? Porque si, al fin de cuentas, el espectador se ve incitado a realizar un nuevo trabajo, ¿dónde queda el valor de comunicación de la obra que lo incita, dónde quedó el mensaje que no era el sólo medio?

CONCLUSIÓN

Obviamente, no nos corresponde profetizar acerca del desarrollo del arte producido por computador, no sabemos si llegará a desarrollarse como un «gran arte», independientemente de lo que ese concepto pueda llegar a modificarse. Pero quizá sea útil escuchar la experiencia de la Historia que

nos pone en guardia frente a la valoración indiscriminada de los medios de producción de la obra porque, a pesar de su importancia, ellos solos no definen su potencialidad; el arte aparece en la explotación y el trabajo incesante sobre los medios: «[...] en cierta forma tenemos derecho a hablar de arte cuando ciertas actividades llegan a ser un fin en sí», dice Gombrich; y continúa, citando un texto de su *Historia*: «El secreto del artista consiste en que realice su obra tan superlativamente bien que todos olvidemos preguntar qué significa, para admirar tan sólo su modo de realizarla»⁴².

Nuestra inquietud de partida se refería a la muerte de la Historia del Arte frente a los nuevos medios electrotécnicos o, si se prefiere, a la posibilidad de una Historia del Tecnoarte. Y el asunto nos obliga a preguntarnos si sea todavía posible pensar en una Historia del Arte cuando todos sus conceptos básicos se han visto modificados: la relación con la realidad, el hecho de la obra misma, el estatuto del artista y hasta el papel del espectador. «El arte está moribundo»: es una frase que quizá pudiera explicar la complejidad de este panorama, si no hubiese sido pronunciada por Plinio El Viejo en el siglo primero de nuestra era.

Y tampoco la Historia del Arte parece muerta. Es ya un planteamiento que le compete, el que nos permite consta-

42. GOMBRICH, Ernst y Didier Eribon, *Op Cit.*, p. 74.

tar que la superación de lo mecánico y el paso a lo electrónico parece haber-nos conducido de nuevo al ambiente de la magia, que más nos acerca al hombre primitivo que al culto y crítico intelectual de la modernidad, siempre preocupado por entender las causas y efectos mecánicos de las máquinas o de los fenómenos. Pero esta nueva magia electrónica no logra hacernos olvidar que nos enfrentamos con unos resultados que son definitivamente humanos. Así, aunque el común de las personas que se sientan ante un computador u observan sus productos no sepan cómo funciona efectivamente el aparato, ello no significará nunca que podamos desconocer que la imagen producida a través suyo es siempre el resultado de una acción humana. En otras palabras, es normal que maneje-mos una tecnología avanzada sin que sintamos la necesidad de dominar sus procesos internos; pero ante las acciones humanas, incluso las desarrolladas por medios altamente tecnológicos, no podemos permanecer neutrales: «[...] las juzgamos y sabemos que podemos

juzgarlas; si renunciamos a hacerlo nos disponemos a soportarlas pasivamente»⁴³. Ante la frecuente afirmación de que se trata aquí de la magia de la máquina electrónica inexplicable, o de imágenes que ya no son trascendentales como las del arte anterior a la «postmodernidad» y que por lo tanto no vale la pena detenerse a interpretar, las disciplinas artísticas tienen la responsabilidad de ocuparse de estas nuevas realidades para que el hombre contemporáneo no se vea en la situación de soportarlas pasivamente, renunciando a su humanidad.

Puede parecer anacrónico esperar algo de la Historia del Arte en esta época «posthistórica», pero precisamente su empeño en interpretar el mundo de las imágenes y de lo visual reivindica su papel actual. En primera persona, yo creo que la Historia, que puede cambiar de criterios, de métodos, de aspiraciones y presupuestos, es una necesidad vital, la necesidad de preguntas más que de respuestas:

43. ARGAN, G.C., *Op Cit.*, p. 18.

«Una simple pregunta al próximo milenio: ¿Cómo ver perfectamente alrededor de uno sin admitir, al lado, abajo o arriba, «cosas invisibles»? No necesariamente ángeles ni cuerpos astrales. Realidades ideales, mitos o conceptos, generalidades o universalidades, inmaterialidades o símbolos que nunca tendrían traducciones visuales posibles, aunque fueran sólo virtuales, en un ciberespacio. ¿Cómo poder haber un *aquí* sin un *allí*, un *ahora* sin un *ayer* y un *mañana*, un *siempre* sin un *nunca...?*»⁴⁴.

44. DEBRAY, R., *Op Cit.*, p. 308.

