

Capítulo 1

LA CONSTRUCCIÓN DEL CANON ARTÍSTICO Y LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Introducción

En 1955, Erwin Panofsky, probablemente el historiador del arte más conocido del siglo XX y resumen en sí mismo de las peripecias de la disciplina a lo largo de la centuria, indicaba que “un historiador del arte es un humanista cuyo material primario lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte. Ahora bien, ¿qué es una obra de arte?” (Panofsky, 1955). La pregunta final de Panofsky no podía ser más pertinente. La historia del arte es una materia de conocimiento asentada sobre el postulado de la existencia de un objeto de estudio distintivo, la obra de arte, entendiendo que esta necesita una disciplina específica por su propia existencia autónoma y particular. La idea venía de antiguo. Georg W. F. Hegel ya pensaba que la historia del arte debía ser un campo separado de la historia general debido a que muchos de los conocimientos que exigía la erudición artística “son muy especiales, pues la naturaleza individual de la obra de arte se refiere a lo singular y requiere una especialización para su comprensión y esclarecimiento” (Hegel, 1835-1838). Giorgio Vasari probablemente hubiera suscrito este aserto (Vasari, 1550-1568).

Repetamos entonces la interrogación de Panofsky, “Ahora bien, ¿qué es una obra de arte?”. Este historiador sostenía que existe un límite entre los objetos prácticos y el arte, y que tal cesura depende de la intención de los creadores, siendo la obra de arte “un objeto que fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado”. Esta es una más entre las decenas de definiciones del arte que se han ofrecido. No importa. Aunque otros historiadores del arte podrían haber expuesto versiones no completamente coincidentes, probablemente la mayoría hubiera compartido la diferenciación del objeto artístico. Eso sí, las variaciones en la definición hubieran determinado el tipo de escritura historiográfica empleada. Si partimos de la idea clásica del arte tal como fue fijada en la Ilustración, pode-

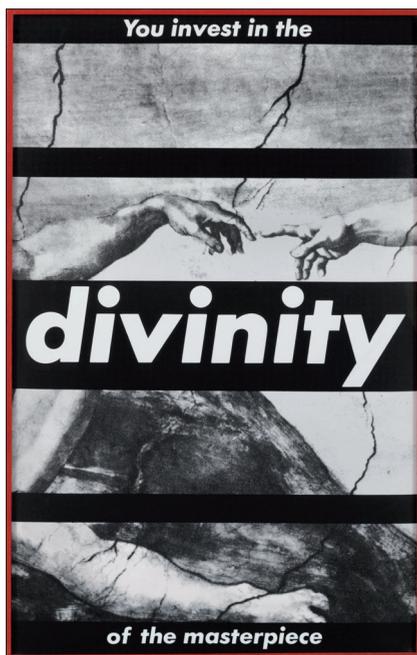


Figura 1.1. Barbara Kruger, *Sin título* (*You invest in the divinity of the masterpiece*). 1982. Nueva York, Museum of Modern Art.

mos hablar entonces de una “historia del arte” en los términos tradicionales de la disciplina, asumiendo el modelo vasariano del progreso artístico y la autonomía del campo de tal forma que el discurso queda como una narración y recuento de los cambios estilísticos y culturales experimentados por el arte como concepto universal y en cierta medida absoluto. Si por el contrario apostamos por una (más actual) naturaleza dinámica para el arte, que quedaría definido como un concepto variable y dependiente del contexto, tendremos entonces una historia del “arte” como investigación y pregunta historiográfica sobre los objetos, prácticas y procesos definidos por ese término de significado cambiante (Onians, 1978). Lógicamente, si creemos que no existe el arte como objeto diferenciado, no hay entonces lugar para una historia particular del mismo.

Canon, mirada artística e institucionalización del arte

Arte es un concepto bastante difuso e inasequible. Esto es así especialmente tras un siglo XX que ha pasado como un torbellino en contraste con la lenta evo-

lución de las centurias anteriores. La realidad del arte actual ha venido a desmentir la seguridad con que se expresaban los académicos de los siglos XVIII y XIX, en un momento en el que dieron carta de fundación a la historia del arte como disciplina de estudio. Entonces se formuló como canon un sistema de las bellas artes basado en la teoría artística del *Quinientos* que santificaba la arquitectura, la pintura y la escultura como las tres grandes manifestaciones del espíritu artístico. Con ello se otorgaba una naturaleza particular, la de objetos artísticos, a un determinado sector de las imágenes y artefactos que producía el hombre. Se establecía que había una diferencia ontológica entre las obras de arte y el resto de objetos que poblaban el mundo. Cuando hablamos hoy del carácter ontológico de la diferencia, queremos decir que esta diferencia era relativa al ser, en este caso, al ser de la obra de arte, y de manera particular a las condiciones esenciales que se tienen que dar para que se considere que algo es una obra de arte.

Desde su origen este canon ha proporcionado una determinada manera de mirar e interpretar las imágenes y la arquitectura, y por ello, además de ser un marco ontológico, el canon también puede entenderse como un paradigma epistemológico (es decir, relativo al conocimiento y a sus medios de producción). Un elemento fundamental de esta consideración es la capacidad del canon para proyectarse sobre objetos y comportamientos que, aunque no hayan sido necesariamente artísticos en origen, son percibidos e interpretados en clave artística gracias a él. Si repasamos cualquier manual de historia del arte universal nos encontraremos con un catálogo de piezas extremadamente variado, susceptibles de ser clasificadas de numerosas maneras, y cuya unidad como grupo depende de la noción de arte. Conviene preguntarse qué tienen en común, en su contexto primitivo, unos relieves funerarios egipcios, un salero del siglo XVI, un paisaje flamenco del XVII, una máscara africana sin fecha determinada, y una *performance* del XX o el XXI. El hilo conductor en este supuesto texto dependería normalmente de su interpretación desde el canon de las bellas artes. Hay que admitir que esta posición es un punto de vista más entre otros posibles. Tan real es la experiencia litúrgica de un predicador del siglo XII ante un pantoacrator como la actual contemplación estética de tal imagen en un museo o una ilustración. Como ha señalado el pensamiento teórico actual, la utilización universal del concepto arte, y con él de la historia del arte, es un proceso que se enfrenta a numerosos problemas de carácter cultural y temporal (Elkins, 2002). Los conceptos y las prácticas que se asocian a la historia del arte tienen una historia concreta que determina su sentido último (Shiner, 2001).

El pensamiento del mundo clásico no formuló un concepto de arte equiparable a la noción contemporánea del mismo, y como mucho se puede hablar de una incipiente teoría artística para ese momento. Como es sabido, el compendio de saberes de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo no reconocía la autonomía del campo artístico ni la especificidad de sus artífices. Este texto incluía sus informaciones sobre obras de arte dentro de un discurso general relativo a las

materias primas naturales. Sin embargo, aunque en Plinio hay una lectura muy utilitaria y poco estética del arte, es cierto que puede deducirse de sus ideas una advertencia de la existencia coetánea de unos modos particulares de lectura de la obra de arte. Algo parecido sucede en otras fuentes clásicas. En cierta manera el carácter construido de la experiencia artística estaba ya implícito en las primeras reflexiones sobre arte. En el conocido discurso de Marco Tulio Cicerón sobre las esculturas expoliadas por Cayo Verres (70 a.C.), gobernador de Sicilia, la propia idea de obra de arte (esa que hoy damos ya por sentada), aparecía allí como una novedad derivada del robo ejercido por el político romano: aquellas estatuas de culto que cumplían funciones litúrgicas en los templos de Asia y Acaya se habían convertido, por gracia del expolio y traslado a Italia, en trofeos, tesoros y piezas artísticas. Cicerón entendía bien que aquellos ídolos eran reconocidos como imágenes artísticas en virtud del cambio de contexto físico y conceptual que Verres había ejercido.

Este reconocimiento clásico de la obra de arte fue reivindicado (y reinventado en cierta medida) por la teoría artística del Renacimiento, en un primer momento como un argumento utilizado por los artistas para avalar una mejor consideración social del oficio. Esto diluyó parcialmente la asunción clásica del protagonismo del espectador, dando pie a una explicación que pivotaba sobre el objeto, sus categorías estéticas y su creador. Con ello se fijaba un paradigma de largo recorrido basado en la consagración de la naturaleza estética e intelectual de la obra de arte. Según los tratados de arte del Renacimiento y el Barroco, la obra de arte era un medio de comunicación paralelo a la literatura, en el que se utilizaban imágenes para transmitir ideas a través de procedimientos forma-



Figura 1.2. Santiago Sierra, *No Global Tour* (Berlin-London). 2009. (<http://www.noglobaltour.com>).

les visuales. En el modelo teórico creado por Leo Battista Alberti en el siglo XV, la arquitectura, la pintura y la escultura quedaban fijadas como las tres nobles artes del diseño, y con ello se centraba el campo artístico con su universo propio de normas sobre la exposición de los contenidos, la retórica estética y la noción de belleza. Durante los siglos XVI y XVII, el valor de la historia narrada se mantuvo con fuerza, pero el espacio teórico se enriqueció con nuevos elementos de debate, y de forma principal con la percepción del arte como una actividad creadora personal, a partir del modelo mitologizado del genio artístico de Miguel Ángel (Pommier, 2007). La difusión de este nuevo paradigma tuvo lugar de forma progresiva. Aunque durante toda la Edad Moderna europea siguió dominando cuantitativamente un modelo artesanal de producción y recepción artística, la consideración del arte como actividad liberal y no mecánica era el aserto humanista que se hizo cada vez más frecuente. El concepto arte circuló extensamente entre las élites culturales y la experiencia estética fue convirtiéndose poco a poco en un modo de relación habitual. En paralelo a la voluntad de reconocimiento de los artistas, las élites encontraron igualmente que el discurso artístico creaba un marco de experiencias culturales que favorecían su legitimación social y por ello favoreció la recepción de estas ideas y su conversión en el modelo de interpretación principal.

Continuando este proceso, en el pensamiento académico de la Ilustración la definición del arte descansaba en el postulado de la existencia de un objeto artístico delimitado, la obra de arte, que era un elemento diferenciable del resto y reconocible en sí mismo. Según esta noción, la obra estaba dotada además de unos valores claros y un espíritu artístico que dependían del concepto de belleza. Necesitaba igualmente un creador, el artista, que la modelara desde su genio personal. Siguiendo una larga tradición, para Immanuel Kant, las bellas artes eran “artes del genio”, entendido este como “talento (don natural) que da al arte su regla”. Además, “como el talento o el poder creador que posee el artista es innato, y pertenece por tanto a la naturaleza, se podría decir también que el genio es la cualidad innata del espíritu (*ingenium*), por la cual la naturaleza da regla al arte”. De la misma manera, en la *Crítica del juicio*, Kant entendía que el arte constituía en sí mismo un campo autónomo que debía ser analizado desde una consideración esencialmente estética y desligada de los contenidos y usos de la obra: “Todos tienen que reconocer que un juicio sobre la belleza en el cual se mezcla el más ligero interés es parcial, y no es un juicio del gusto” (Kant, 1790; Allison, 2001). Avanzando más allá de la teoría humanista, la independencia del campo artístico quedaba establecida con tal firmeza que, por ejemplo, se podía ignorar el tema de las pinturas, o no debía considerarse el significado político de un palacio, sino únicamente su aspecto estético. Con ello el pensamiento ilustrado institucionalizaba dos conceptos cuya reclamación venía produciéndose desde antiguo en el campo de la teoría del arte: la autonomía del arte y la explicación de la producción artística en relación con el genio.

El siglo XIX ocupó un lugar relevante en este proceso de universalización de la autonomía artística y defensa del genio artístico. Como advirtió Walter Benjamin, mientras que hacia 1850 Baudelaire pensaba que el arte no podía ser separado de la utilidad, unos pocos años después este poeta proclamaba “el arte por el arte”, defendiendo la noción kantiana de la existencia pura y desinteresada del mismo. La autonomía del objeto y la percepción artística dejaron de ser en el siglo XIX un concepto teórico y un modelo de experiencia reservados a las élites intelectuales y sociales, para convertirse en parte del pensamiento común (Hartley, 2017). En este proceso tuvo mucha importancia la democratización de los hábitos culturales de la antigua nobleza que promovió la burguesía en su afán por legitimar su nuevo lugar social. El reconocimiento y la estima por las artes, que habían sido una señal de distinción (cuanto menos teórica) de las clases privilegiadas del Antiguo Régimen, se convirtieron en ideología dominante tras su asunción por la Ilustración y el nuevo estado surgido de la Revolución Francesa. La academia, la universidad, el museo y la crítica institucionalizada crearon así un canon artístico definitivamente autónomo a través del metarrelato de las bellas artes y la historia del arte. La literatura jugó un importante papel en la difusión de estas ideas. De forma especial, la novela expandió extraordinariamente los nuevos mitos del artista y la



Figura 1.3. Adriaan de Lelie, *Galería de Jan Gildemeester*. 1794-1795. Ámsterdam, Rijksmuseum.

obra de arte, que formaban parte de las creencias y los hábitos de los personajes del nuevo siglo (Bourdieu, 1992). En general, la propia noción de arte fue uno de los pilares ideológicos de la novela del siglo XIX, pero puede decirse además que la práctica y la experiencia artística fueron también temas relativamente frecuentes. Entre multitud de ejemplos, el caso más conocido es *Le Chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac (1831), que se sirve del pintor Frenhofer y sus dudas y tribulaciones ante un cuadro para reflexionar sobre los dos conceptos de genio artístico y obra maestra, que tenían igual aplicación en las artes visuales y la literatura (Calvo Serraller, 1990). En la mayor parte de las novelas, pero también en los escritos autobiográficos y las memorias escritas en el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, el gusto por la pintura, la escultura o la arquitectura, el coleccionismo, la visita a la exposiciones, las conversaciones sobre las cualidades estéticas de los artistas y las obras, o la propia práctica como aficionados, fueron recursos habituales para la caracterización social de los personajes y la ambientación de las historias.

En este contexto de expansión social del concepto de autonomía del arte, el desarrollo de los museos fue también fundamental. El siglo XIX entendió que el lugar natural de la obra de arte era la colección, ya fuera esta privada o pública. El museo se convirtió en un nuevo templo en el que consagrar la nueva mirada artística. Cuando los soldados franceses paseaban por Europa recolectando en las iglesias lienzos para los museos de París, desposeían a estas piezas de su función de ornamentos litúrgicos, y partían de la dación de sentido artístico que habían otorgado previamente la literatura artística y las guías y descripciones de ciudades que comentaban estas pinturas como obras de arte.

Como indicó Francis Haskell, por más que el coleccionismo de los siglos XVI y XVII esté caracterizado por la lenta pero progresiva asimilación de la experiencia estética, nada hubo antes comparable al afán académico y específicamente artístico con el que las exposiciones napoleónicas recogieron el legado de los salones. Aunque estuviesen motivadas por la celebración de las victorias militares, sus catálogos demuestran una voluntad didáctica que evidencia la utilización por parte del estado del concepto de historia del arte y en definitiva del nuevo estatus de las obras de arte (Haskell, 2000). Con todo, lo más interesante es que los espectadores convalidaron absolutamente esta percepción. El desplazamiento de las obras desde las iglesias al Louvre sólo se entiende como paralaje gracias a la transformación simétrica del fiel en *connoisseur*. La conocida interpretación de los museos por Michel Foucault (1967) como heterotopías (es decir, contraespacios creados por nuestra cultura para encerrar registros del pasado y el presente *fuera* del tiempo) se basó justamente en la capacidad del discurso histórico-artístico para transformar el sentido de las piezas reunidas en estas instituciones.

Los nuevos museos suponían la consagración pública del cambio de paradigma artístico a través de la determinación estética de los modos de relación sostenidos con las piezas. La experiencia que se generaba en un museo frente a una

pintura o una escultura era distinta de la mantenida en las localizaciones originales, ya fueran iglesias o palacios. Esto no quiere decir que desaparecieran otras lecturas funcionales, ni que la mirada artística no hubiera estado presente en el pasado, tanto en los templos como en las colecciones. Pero nunca antes se había articulado un discurso estético de manera tan organizada, definida y popular. Este desplazamiento creado por la musealización es el responsable definitivo de nuestros actuales modos de relación con la obra. Con él se concretaba físicamente y se estandarizaba la apropiación conceptual que un lector avisado de Vasari podía efectuar de cualquier retablo comentado en *Las Vidas*. Al cambiar la posición intelectual del sujeto que lo contemplaba, el retablo litúrgico podía convertirse en otra cosa, pero esto no ocurría para la mayor parte de aquellos que pasaran frente al cuadro en la iglesia. Sin embargo, su traslado físico a un museo garantizaba un contexto favorable para el desplazamiento intelectual de los espectadores y convertía la lectura vasariana en el modo habitual de contemplación. Todo ello ha de ser entendido además en el marco de la creación del museo y la exposición como un nuevo espectáculo de masas. En los capítulos siguientes tendremos oportunidad de comentar el papel que la historiografía, la crítica y la teoría jugaron en el ofrecimiento de un relato que permitiera este cambio de experiencia.

Durante el siglo XX, la noción de arte y con ella la propia historia del arte han estado en continua revisión. Sin embargo, la primera gran crisis del canon que se experimentó con las vanguardias, lejos de anular el concepto, modificó su naturaleza para reforzarlo y elevarlo como uno de los pilares del proyecto moderno (Belting, 1983). Con resultados parecidos, la revisión filosófica de la obra de arte que realizó Martin Heidegger, pese a plantear el problema en términos hermenéuticos, postuló también una naturaleza distintiva para la obra de arte, que quedaba, nada menos, como una presentación del ser de las cosas en su verdad (Heidegger, 1935-1936). Con ello Heidegger encadenaba una tradición nietzscheana de interpretación de la obra de arte como espacio ontológico, no sólo autónomo, sino también en cierta manera privilegiado. De la misma manera, el pensamiento estético de Theodor Adorno ha apuntalado la creencia en la autonomía del arte en el contexto del intenso debate artístico y político de la segunda mitad del siglo XX (Adorno, 1970). A pesar de las intensas revisiones que han sufrido, estas defensas de la independencia del campo se mantienen hoy con fuerza, especialmente en parte de la crítica de arte actual, e incluso entre algunos que dan por superada la noción académica de arte sin renunciar a las prerrogativas que esta implicaba.

Por el camino, la defensa de los componentes intelectuales de la obra de arte (que ya estaba implícita en la noción humanista e ilustrada) abrió la puerta a una transformación del objeto artístico académico que ha contemplado incluso su disolución material (Wollheim, 1980). Como entendió de forma privilegiada Marcel Duchamp, una noción de la práctica artística basada en la teoría renacentista de la *Idea* permitía avanzar hacia la marginación de la ejecución manual de la obra a favor del predominio absoluto del concepto. El proceso culminó en

el momento en el que se entendió que cualquier objeto real podía ser considerado arte independientemente de su naturaleza y origen, y que la obra podía ser simplemente el resultado de conferir la condición artística a un objeto preexistente. Así hasta llegar a una práctica del arte meramente especulativa, que puede prescindir de la realidad física de la obra.

La obra de arte es siempre resultado de una fabricación intelectual que está mediada por la presencia de un discurso interpretativo. Este mecanismo, que ya tiene lugar cuando un escultor modela en barro, actúa de una forma aún más evidente en los medios artísticos nacidos en el mundo contemporáneo. En este nuevo contexto actual de construcción intelectual de la obra de arte, el establecimiento de una mirada artística sobre el objeto o el proceso por parte de los creadores y el público es un elemento fundamental. Las estéticas relativas de la teoría contemporánea implican necesariamente al espectador en la naturaleza artística de un objeto o proceso. Incluso quienes, como Gerard Genette, piensan que la obra de arte necesita un objeto material producido intencionalmente que soporte y concrete la relación estética, consideran igualmente que el reconocimiento de las intenciones del creador por la mirada estética de los espectadores es un ingrediente preceptivo. Según su pensamiento, la diferencia entre la mirada estética que proyectamos sobre la belleza de una montaña (con el Cervino como ejemplo) y la mirada artística que reservamos para las obras de arte está relacionada con la interpretación que esta última mirada hace de la intencionalidad



Figura 1.4. Marcel Duchamp sosteniendo su obra L.H.O.O.Q.

de la producción (Genette, 1994 y 1997). Otras referencias habituales de la teoría del arte de finales del siglo XX, como Nelson Goodman y Arthur Danto, establecieron que la contemplación estética del espectador puede ser por sí sola una garantía para la relación artística. En su opinión, ni la existencia del objeto diferenciado, ni la intervención del autor, ni el reconocimiento de sus intenciones originales son necesarios. En contraste con Panofsky y Heidegger, Goodman planteaba que la inquisición pertinente es “cuándo hay arte”, por encima de “qué es el arte” y Danto añadía que “la pregunta sobre cuándo un objeto es una obra de arte, se funde con la pregunta sobre cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación artística” (Goodman, 1978 y 1986; Danto, 1991, 1992 y 1997). Desde la crítica posmoderna, la mirada estética puede generar por sí misma un proceso de producción artística mediante una construcción intelectual que convierta al objeto en obra de arte. La montaña, como objeto, nunca podrá ser una obra de arte, pero puede perfectamente ser el soporte de un proceso de reflexión. La suma de objeto y lectura, es decir, la relocalización conceptual de la montaña sí tiene capacidad de llegar a ser una obra de arte. Según este pensamiento, la mirada puede ser transitiva y generar un proceso de producción intencional que transfigure la naturaleza del objeto dotándolo de estatuto artístico. Llevando el argumento al extremo, la conocida teoría institucional del arte formulada por George Dickie mantiene (de forma muy simplificada) que la distinción entre arte y no arte es una cuestión nominal que reside en el consenso establecido por el sistema artístico (Dickie, 1974 y 1984). Ante la no existencia de una diferencia ontológica, la institución arte (*artworld*), museos, críticos, historiadores, artistas, etc., es finalmente el filtro que decide qué queda cubierto por el manto del término. No obstante, como se ha señalado, esta fórmula no soluciona el problema de qué es y qué no es una obra de arte, sino que lo traslada de lugar, pudiéndonos preguntar ahora qué es y qué no es la institución arte (Eldridge, 2003).

Tras este proceso, la asignación de las cualidades artísticas resta como una construcción abstracta, un proceso mental por el que se confieren valores o por el que se seleccionan percepciones subjetivas. La diferencia entre unos modos de ver y otros no es estética, sino filosófica. En ello, la postulación de un canon artístico que delimite la naturaleza del arte es un elemento fundamental. Este desplazamiento de la conciencia del sujeto espectador, que es clave para la formación de la noción contemporánea de arte, se nos muestra aquí íntimamente ligado con la mediación conceptual de las obras, y con ello con la historiografía como medio para garantizar la paralaje teórica necesaria en toda obra de arte. Como hemos visto, esto ocurría con los antiguos objetos litúrgicos convertidos en obras de arte al colgarlos en los museos. De la misma manera, el desplazamiento conceptual que favorece la historiografía es un elemento clave cuando la delimitación entre lo que es arte y lo que no es arte ya no reside en las cualidades de un objeto, sino en la interpretación que se haga de él (Belting, 2003). Por ello, como se verá más adelante, el canon y su discusión han sido elementos

centrales en el debate sobre la renovación metodológica de la historia del arte, su confluencia con los estudios visuales y la ampliación de las prácticas, los objetos y los límites culturales estudiados (Mansfield, 2007).

Selección de textos

CICERÓN, M. T. (70 a.C.): *In Verrem. Versión castellana en Discursos 1: Verrinas: Discurso contra Q. Cecilio*. Madrid, Gredos, 2004.

Pero después que pasó a Asia, ¿para qué voy a recordar las llegadas de ese, sus almuerzos, sus cenas, sus caballos y sus regalos? Nada voy a tratar con Verres acerca de sus cotidianos desmanes; afirmo que se llevó de Quíos por la fuerza estatuas bellísimas y también de Eritras y Halicarnaso.

De Tenedos (paso por alto el dinero que robó) al propio Tenes, que es considerado entre los de Tenedos el dios más santo, de quien se dice que fundó aquella ciudad, de cuyo nombre toma el de Tenedos, a este mismo Tenes, digo, realizado con gran belleza, que visteis en el comicio en otra ocasión, se lo llevó en medio de grandes lamentos de aquellos ciudadanos.

En verdad, aquel asalto al templo de Juno en Samos, muy antiguo y célebre, ¡cuán luctuoso fue para los samios, cuán doloroso para toda Asia, cuán conocido para todos, cuán comentado para cualquiera de vosotros! [...]

¡Qué cuadros, qué estatuas se llevó ése de allí! Yo con mis propios ojos los he visto en su poder, hace poco, en su casa, cuando fui para el acto del sellado.

¿Dónde están estas estatuas ahora, Verres? Me refiero a las que vimos recientemente en tu casa, junto a cada columna, en todos los intercolumnios e incluso en el parque, al aire libre [...]

Sabéis que Aspendo es una ciudad antigua y famosa de Panfilia, atestada de estatuas excelentes. No diré que han desaparecido de allí esta y aquella estatua: digo que tú no has dejado en Aspendo ni una estatua, que todas, de los templos, de los lugares públicos, abiertamente, en presencia de todos, se las llevó en carros y las sacó de allí. [...]

Sabemos que hay en Perga un templo a Diana, muy antiguo y venerado: afirmo que también lo has dejado vacío y expoliado, que has arrancado y llevado de la misma Diana todo lo que tenía de oro.

¡Maldición, qué audacia y locura tan grande es la tuya! Si las ciudades de aliados y amigos que visitaste en virtud y razón de una embajada las hubieras invadido violentamente con un ejército del que tuvieras el mando supremo, creo que las estatuas y ornamentos que te hubieras llevado de tales ciudades, no las habrías transportado, en cambio a tu casa ni a las residencias de tus amigos en las afueras, sino a Roma, para el disfrute común.

¿Qué puedo decir de Marco Marcelo, que conquistó Siracusa, ciudad llena de obras de arte? ¿Qué diré de Lucio Escipión, que combatió en Asia y venció al poderosísimo rey Antíoco, qué de Flaminio, que sometió al rey Filipo y a Macedonia, qué de Lucio Paulo, que con fuerza y valor superó al rey Perseo, qué de Lucio Mumio, que se apoderó de la bellísima y adornadísima ciudad de Corinto, llena a rebosar de todo tipo de objetos, y unció al dominio y al poder del pueblo romano muchas ciudades de Acaya y Beocia? Sus casas, aunque florecían en honor y valor, estaban vacías de estatuas y cuadros. Vemos, en cambio, toda la ciudad, los templos de los dioses y todas las regiones de Italia, embellecidas con sus regalos y monumentos. [...]

Lo que tú te llevaste de los templos más sagrados como un facineroso criminal, no lo podemos ver sino en tu casa y en las de tus amigos. Las estatuas y adornos que, de una ciudad enemiga tomada por las armas a fuerza de valor, Publio Servilio se llevó por ley de guerra y derecho de un general, las donó al pueblo romano, las paseó en triunfo, cuidó de que se adscribieran al erario y figurasen en el registro. [...]

Dirás también que tus estatuas y cuadros han servido de ornamento a la ciudad y al foro del pueblo romano. Lo recuerdo. Vi, al mismo tiempo que el pueblo romano, el foro y el comicio adornados con boato brillante para la ostentación, amargo y lúgubre para el sentimiento y la reflexión. Vi que todo resplandecía con tus robos, el botín de las provincias, las expoliaciones de aliados y amigos. [...]

Pero en cambio, los aliados y las naciones extranjeras perdieron entonces por vez primera toda esperanza en su situación y fortuna, porque, a la sazón, hubo en Roma muchos embajadores de Asia y Acaya que veneraban en el foro imágenes de dioses arrancadas de sus templos y asimismo, cuando reconocían las demás representaciones y ornamentos, lloraban al ver cada una en un lugar.

BALZAC, H. de (1831): *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Versión castellana en *La obra maestra desconocida*. Madrid, Libros del zorzal, 2006.

A finales del año 1612, en una fría mañana de diciembre, un joven, pobremente vestido, paseaba ante la puerta de una casa situada en la Rue des Grands-Augustins, en París. Tras haber caminado harto tiempo por esta calle, con la indecisión de un enamorado que no osa presentarse ante su primera amante, por más accesible que ella sea, acabó por franquear el umbral de aquella puerta y preguntó si el maestro François Porbus estaba en casa. Ante la respuesta afirmativa que le dio una vieja ocupada en barrer el vestíbulo, el joven subió lentamente los peldaños, deteniéndose en cada escalón, cual un cortesano inexperto, inquieto por el recibimiento que el rey va a dispensarle. Al llegar al final de la escalera de caracol, permaneció un momento en el rellano, perplejo ante el aldabón grotesco que ornaba la puerta del taller donde, sin lugar a duda, trabajaba el pintor de Enrique IV que María de Médicis había abandonado por Rubens. El joven experimentaba esa profunda sensación que ha debido de hacer vibrar el corazón de los grandes

artistas cuando, en el apogeo de su juventud y de su amor por el arte, se han acercado a un hombre genial o a alguna obra maestra. Existe en todos los sentimientos humanos una flor primitiva, engendrada por un noble entusiasmo, que va marchitándose poco a poco hasta que la felicidad no es ya sino un recuerdo, y la gloria una mentira. Entre estas frágiles emociones, nada se parece más al amor que la joven pasión de un artista que inicia el delicioso suplicio de su destino de gloria y de infortunio; pasión llena de audacia y de timidez, de creencias vagas y de desalientos concretos.

BAUDELAIRE, C. (1859): *Salon de 1859. Versión castellana en Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Antonio Machado, 2017.

En esos días deplorables, una industria nueva se dio a conocer y contribuyó no poco a confirmar la fe en su necedad y a arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés. Esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza, eso por supuesto. En materia de pintura y de estatuaría, el credo actual de las gentes de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario), es este: “Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida y disidente quiere que se desechen los objetos de naturaleza repugnante, como un orinal o un esqueleto). De este modo, la industria que nos daría un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto”. Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!), el arte es la fotografía”. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol. Se produjeron extraños horrores. Asociando y agrupando a truhanes y truhanas, emperifollados como los matarifes y las lavanderas en el Carnaval, rogando a esos héroes que quisieran mantener, durante el tiempo necesario para la operación, su mueca de circunstancia, se deleitaban reproduciendo las escenas, trágicas o graciosas, de la historia antigua. Algún escritor demócrata ha debido encontrar el medio, barato, de difundir entre el pueblo el gusto por la historia y por la pintura, cometiendo así un doble sacrilegio e insultando a un tiempo a la divina pintura y al arte sublime del comediante. Poco tiempo después, millares de ojos ávidos se inclinaban sobre los agujeros del estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito [...]. Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco capacitados o demasiado perezosos para acabar sus estudios, ese universal entusiasmo no sólo ponía de manifiesto el carácter de la ceguera y de la imbecilidad, sino que también tenía el color de la venganza. Que tan estúpida conspiración, en la que se encuentran, como en todas las demás, los embaucadores y los embaucados, pueda triunfar de una manera absoluta, no puedo creerlo, o al menos no quiero creerlo; pero estoy convencido

de que los progresos mal aplicados de la fotografía han contribuido mucho, como por otra parte todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso. Por más que la fatuidad moderna ruja, eructe todos los exabruptos de su tosca personalidad, vomite todos los sofismas indigestos de los que la ha atiborrado hasta la saciedad una filosofía reciente, cae de su peso que la industria, al irrumpir en el arte, se convierte en la más mortal enemiga, y que la confusión de funciones impide cumplir bien ninguna. La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y, cuando coinciden en el mismo camino, uno de los dos ha de valerse de otro. Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos [...].

PANOFSKY, E. (1955): *Meaning in the Visual Arts*. Versión castellana en *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1991.

Así pues, un historiador del arte es un humanista cuyo “material primario” lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte. Ahora bien, ¿qué es una obra de arte?

No siempre se crea una obra de arte con el propósito exclusivo de que suministre un placer dado o, para emplear una expresión más culta, con el fin de que sea estéticamente experimentada. La afirmación de Poussin de que “*la fin de l’art est la délectation*” fue revolucionaria, pues los escritores anteriores habían insistido siempre en que el arte, aunque deleitable, era también en cierto modo útil. Pero una obra de arte siempre *tiene* una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): ya obedezca o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada.

Es posible experimentar estéticamente todo objeto, natural o fabricado por el hombre, desde un punto de vista estético. Hacemos esto, para decirlo del modo más sencillo posible, cuando nos limitamos a mirarlo (o a escucharlo) sin referirlo, ni intelectual ni emocionalmente, a nada que sea ajeno a él mismo. Cuando se mira un árbol desde la perspectiva de un carpintero, se asociarán con él los varios usos que de su madera puedan hacerse, y si es un ornitólogo quien lo contempla, a este se le ocurrirá pensar en la clase de aves que en él puedan construir su nido. Quien en una carrera de caballos observa al animal por el que ha apostado, por fuerza asociará su actuación con el deseo de que gane. Sólo aquel que se abandone simplemente y por completo al objeto de su percepción lo experimentará estéticamente.

[...] El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del “art”, depende, pues, de la “intención” de los creadores. Esta “intención” no puede determinarse de un modo absoluto. En primer lugar, las “intenciones” no pueden definirse, *per se*, con una matemática exactitud. En segundo lugar, las “intenciones” de quienes producen objetos se hallan condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente. [...] Por último, nuestra propia estimación de estas “intenciones” se encuentra inevitablemente influida por nuestra misma actitud personal, que a la vez depende simultáneamente de nuestras experiencias particulares y de nuestra situación histórica. Todos nosotros hemos visto con nuestros propios ojos cómo se trasladaban los fetiches y los utensilios de las tribus africanas desde los museos etnológicos a las exposiciones artísticas.

BERGER, J. (1980): *About Looking*. Versión castellana en *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

En la historia del arte, la palabra “primitivo” ha sido utilizada con tres sentidos diferentes: para designar un arte (anterior a Rafael) que marca la frontera entre las tradiciones medievales y las renacentistas; para denominar los trofeos traídos a la metrópoli imperial desde las colonias (África, el Caribe, el Pacífico Sur); y, finalmente, para poner en su lugar el arte de los hombres y mujeres de las clases trabajadoras –proletarios, campesinos y pequeños burgueses– que, al no convertirse en artistas profesionales, no abandonaron su clase. Conforme a estos tres usos de la palabra, que se originó en el siglo pasado cuando la confianza de la clase dirigente europea estaba en su apogeo, quedaba garantizada la superioridad de la principal tradición europea del arte secular que servía a esa misma clase dirigente “civilizada”.

[...] Lo primitivo se define como lo no profesional. La categoría de artista profesional, como algo diferenciado del maestro artesano, no estuvo muy clara hasta el siglo XVII (y en algunos lugares, especialmente en la Europa del Este, hasta el XIX). En principio, es difícil marcar una distinción entre profesión y arte u oficio manual, pero es muy importante. El artesano sobrevive mientras los valores para juzgar su obra son compartidos por las diferentes clases sociales. El profesional aparece cuando el artesano ha de abandonar su clase y “emigrar” a la clase dirigente, cuyos estándares de juicio son diferentes.

GOODMAN, N. (1978): *Ways of Worldmaking*. Versión castellana en *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.

¿Cuándo hay arte?

[...] Si los intentos de responder a la pregunta “¿Qué es el arte?” terminan característicamente en frustración y confusión, quizás entonces –como suele ocurrir en filosofía– la pregunta sea errónea. Una reconceptualización del problema, junto con la aplicación de algunos resultados del estudio de la teoría de los símbolos,

podría ayudar a aclarar este asunto disputado así como el papel de los símbolos en el arte y el estatus como arte de los “objetos encontrados” y el llamado “arte conceptual”.

GENETTE, G. (1997): *L'Oeuvre de l'art. 2 la relation esthétique. Versión castellana en La obra de arte II. La relación estética. Barcelona, Lumen, 2000.*

Uno de los reproches que se le hace al subjetivismo, o al relativismo que a mi entender se desprende de él, es que impide cualquier definición de arte. Esta consecuencia sería sin duda lamentable si estuviera demostrada, pero no lo está en absoluto, porque para la definición de arte –y para la de cualquier clase de relación estética– no es indispensable una definición objetiva de lo “bello” y lo “feo”. Para que haya relación estética con un objeto cualquiera, es preciso y suficiente con que cierto tipo (aspectual) de atención por dicho objeto determine en uno o varios sujetos una apreciación del objeto, desde el punto de vista definido por la atención. La presencia o no de un criterio objetivo susceptible de legitimar la apreciación no afecta a la validez de semejante apreciación. Para que haya una obra de arte, es preciso y suficiente con que un objeto (o más literalmente, un productor, a través del objeto) pretenda entre otras o exclusivamente, esa apreciación estética, si es posible favorable. Si la apreciación obtenida no es favorable, o (caso frecuente) no es tan favorable como desea el autor, la pretensión habrá fracasado en parte o por completo, pero basta con que la pretensión (la intención artística) sea reconocida, o simplemente supuesta, para que la obra funcione como tal. Si la propia pretensión no es reconocida, la obra no funcionará como tal, pero lo que no funciona aquí y ahora puede hacerlo perfectamente en otro lugar o más adelante.

Experiencia artística e interpretación

Como hemos visto en el apartado anterior, tanto en la noción académica de la obra de arte como en el lenguaje artístico contemporáneo, la experiencia artística es un proceso esencialmente interpretativo. Kant hizo descansar su teoría estética en el juicio del espectador, y en esta estela gran parte de la reflexión teórica sobre el arte de la segunda mitad del siglo XX ha tenido en cuenta la intervención de agentes externos al propio artista (Cheetham, 2001). Igualmente, desde el punto de vista de la hermenéutica, un modelo clásico de explicación de esta percepción relacional de la naturaleza del objeto artístico fue ofrecido por Hans-Georg Gadamer. Para Gadamer la experiencia estética sería un acto de interpretación hermenéutica fundamentado en el juego de rescate y construcción que ejerce el observador frente a la obra de arte. Según él, la *formación* de la obra en manos del artista se continúa necesariamente en la *conformación* que realiza el espectador, quien, lejos de ser un consumidor pasivo, siempre mantiene un proceso de construcción intelectual en su relación con el objeto y la

práctica artística (Gadamer, 1960 y 1993). Siguiendo este modelo, la obra sería siempre el resultado del juego entre artista y espectador.

En esta línea de pensamiento, el objeto artístico nunca es suficiente por sí mismo. Incluso si se pretende una experiencia únicamente estética al modo kantiano, basada por ejemplo en el reconocimiento de valores estilísticos, es necesario manejar previamente un conocimiento de los estilos que permita realizar ese tipo de análisis. Así ocurría en el horizonte estético académico tradicional, cuya noción de belleza resultaba imprescindible para la experiencia artística. La idea de lo bello era tanto la guía del juicio como la base del interés del espectador. Por ello hoy, cuando esa noción de belleza ha dejado de ser un elemento activo de la experiencia contemporánea, gran parte del público se siente perdido ante unas prácticas artísticas que se rigen por otros parámetros estéticos y conceptuales.

La medida de la importancia que adquieren en la experiencia artística estas referencias complementarias puede entenderse mejor gracias a un ejemplo. Podemos comparar diversos modos de lectura aplicados a dos pinturas: *El rapto de Europa* de Tiziano (1560-1562) y *USA: Most Wanted Painting*, de los artistas rusos afincados en Nueva York Vitaly Komar y Alex Melamid (1994). A primera vista, las dos obras de arte ofrecen una imagen cercana. Se trata de lienzos pintados al óleo, con una técnica próxima y parecido abanico cromático. Los dos representan sendos paisajes con figuras humanas y animales. En principio podríamos decir que se prestan a unos modelos de experiencia artística similar. El público acostumbrado a las claves de lectura tradicionales del arte antiguo podría enfrentarse al cuadro de Komar y Melamid de la misma manera en que disfrutaría del Tiziano, aún sin conocer más datos sobre el mismo ni de forma específica su significado iconográfico. En cualquier caso, esta autonomía estética responde a una tradición ya centenaria en la contemplación de obras en los museos y galerías. En el caso de *El rapto de Europa*, hay que conceder al menos que el horizonte artístico original de esta pintura preveía ya una cierta posibilidad de contemplación estética desinteresada, y esto permite una conformación más o menos acorde con su sentido artístico primitivo. Sin embargo, conviene reconocer que Tiziano y sus espectadores coetáneos concebían la pintura como un medio visual para la transmisión de significados precisos, y por ello la no participación de su contexto cultural e ideológico concreto impediría un disfrute completo de la obra en su significado original. Indudablemente la experiencia se enriquece si conocemos la fábula que representa, el sentido que podía recibir en la corte de Felipe II, el valor del desnudo en Venecia y en la corte española, y la posición de Tiziano como fuente estética de la pintura europea. En el caso de *USA: Most Wanted Painting*, el tipo de experiencia museística únicamente estética quedaría muy lejos del significado y la naturaleza que buscaron otorgarle sus creadores. Aunque presente un soporte objetual tradicional, esta obra es netamente conceptual, y no puede conformarse de una forma completa sin el conocimiento previo de ciertas referencias externas. En apariencia se trata de



Figura 1.5. Tiziano Vecellio, *El rapto de Europa*. 1559-1562.
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

un cuadro tradicional. Pero este objeto es únicamente el punto de salida (o de llegada) de un juego mucho más amplio.

USA: Most Wanted Painting pertenece a un conjunto de obras de Komar y Melamid que, bajo el nombre *People's choice*, pretende una crítica irónica del mercado del arte y la separación entre el elitismo del arte contemporáneo y las bases populares de la apreciación artística. La realización de la serie se apoyó sobre varias encuestas sobre gustos artísticos realizadas en distintos países, que ofrecieron una clasificación porcentual de los géneros y formas artísticas habituales según su estimación por el público de cada nación (<http://awp.diaart.org/km/surveyresults.html>). De esa forma, esta obra representa un paisaje con figuras porque tal era el género favorito de la mayoría de los americanos, y por ello mismo combina tipos históricos con niños y animales, que son los tres modelos de personajes que más aceptación mostraron en la encuesta. De la misma manera se justifica la inclusión del lago, y también la misma escala de colores del cuadro. Obviamente, Komar y Melamid ofrecieron unas combinaciones estéticas e iconográficas pretendidamente absurdas para alimentar mejor su propósito irónico. En este sentido, el mismo juego de palabras del título de la obra es ilustrativo: *Most Wanted* al tiempo puede referirse a la pintura más deseada (por sus virtudes) en América, y a la más buscada (por sus delitos estéticos) como en los carteles del viejo Oeste. Por todo ello una posible contemplación estética

autónoma de este cuadro en el museo probablemente aumentaría su carga crítica, aunque el espectador no avisado no sería ya el receptor final de la obra de Komar y Melamid, sino parte activa de un engranaje más amplio que integraría objeto y experiencia en una *performance* algo cruel. Su búsqueda de un programa iconográfico en la deliberada yuxtaposición de motivos dispares que proporciona el cuadro sería vana, y el simple disfrute estético estaría sujeto a una exposición involuntaria al kitsch. Está claro que el juego de la experiencia artística permite (y en ocasiones fomenta) libertades interpretativas. Reconociendo esto, podemos deducir de este ejemplo que tales libertades están habitualmente guiadas por la naturaleza del horizonte general de interpretación que posea el espectador. La posible ubicación de estos dos cuadros en un museo de arte antiguo establecería ya por sí misma una interpretación determinada por la historia del arte, con su acento clásico en los parámetros estilísticos, en las escuelas y en las relaciones formales entre las obras. Si lo que se pretende es una aproximación contextual a los significados originales, en la obra de Tiziano ya hemos apuntado cómo este horizonte estético no recogería de forma completa el sentido original de la obra. En la pintura de Komar y Melamid, este modo de lectura desvirtuaría gravemente la interpretación. En ambos casos, y esto es lo que nos interesa en este momento, la determinación de la experiencia artística está condicionada por la existencia de un filtro interpretativo construido por la red de referencias previas que se maneje.

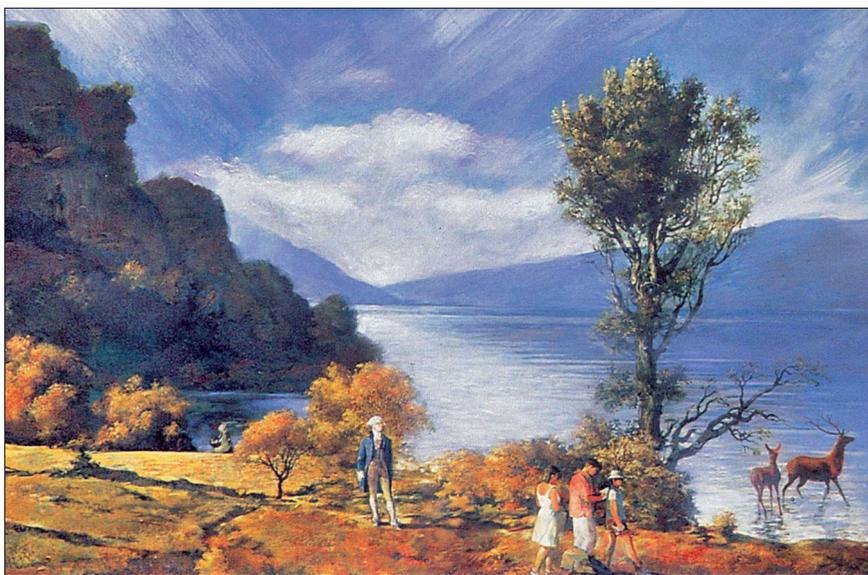


Figura 1.6. Vitaly Komar y Alex Melamid, *People's Choice. USA: Most Wanted Painting*. 1994. Nueva York, Dia Art Foundation.

El abanico de referencias que intervienen en nuestra percepción de las obras de arte es muy amplio. Todo discurso transmite intereses y conocimientos, y en ese sentido cualquier relato que se acerque a la práctica artística tiene capacidad para filtrar nuestra relación con las obras. Por ejemplo, la literatura o el cine han modelado gran parte de las reacciones de la sociedad contemporánea ante el arte, desde el encumbramiento del mito romántico del artista en la novela francesa del siglo XIX al esoterismo barato derivado de *El código da Vinci* a comienzos del siglo XXI.

En este contexto, los discursos de la historiografía, la teoría y la crítica de arte han tenido una acción fundamental hasta nuestros días, ya que han sido el alimento fundamental que ha nutrido los argumentos de los otros géneros con mayor difusión pública.

En primer lugar, la importancia de los discursos artigráficos viene determinada fundamentalmente por su contribución a la creación de un horizonte intelectual que incluye la posibilidad de existencia del arte. Ya hemos apuntado cómo la identificación de la obra de arte depende de la provisión de un relato que la interprete en este sentido, y estas disciplinas se han adjudicado el reconocimiento del estatuto artístico. Esto es así hasta tal punto que incluso puede decirse que la historia, la teoría y la crítica de arte son modelos de pensamiento que han creado su propio objeto de estudio. Singularmente, la historia del arte contribuyó esencialmente a convertir el canon artístico en paradigma de uso corriente, gracias a que su importante presencia pública estandarizó el modo de relación estético con la obra de arte. El espacio que hoy ocupan museos, exposiciones y noticias sobre artistas en los medios de comunicación evidencia la extensión pública del discurso de la historia del arte y de su modo de interpretación particular.

Al tiempo, es importante resaltar cómo la historia del arte ubicó el reconocimiento estético dentro de un modelo de pensamiento histórico, y cómo este ha estructurado tradicionalmente la relación con la obra de arte a través de un relato cronológico en el que la distancia temporal ha gozado un papel muy importante. Entre otras consecuencias que analizaremos más adelante, esta mediación temporal de la historiografía es sumamente importante para su papel de filtro de conocimientos. Desde estos términos, la historiografía, como pensamiento articulado sobre el pasado, no sólo influye en nuestros intereses ante los hechos pretéritos, también crea una imagen que puede llegar a suplantarlos. El pasado, como establecía Gadamer, suele mostrarse a través de lo que otros han visto previamente en él. Su concepto de “historia de los efectos”, como propuesta de análisis de los acontecimientos pasados a partir de sus consecuencias posteriores que nos permiten enlazar con ellos desde el presente, es especialmente ilustrativo sobre este particular. Igualmente, es importante en este sentido toda la amplia literatura postestructuralista sobre teoría de la historia y del conocimiento a la que haremos referencia en capítulos posteriores. Esta capacidad filtradora de la historiografía

actúa en sus destinatarios finales, por ejemplo, en el público que se enfrenta a las obras de arte de una exposición a partir del discurso ofrecido por el catálogo. Pero el filtro tiene su origen ya en la forma de trabajar de los investigadores, es decir, en la propia creación de la historiografía. Nos dice Gadamer: “Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica determinante de nuestra situación hermenéutica, nos vemos siempre sometidos a la acción de esa historia de efectos. Ella determina de antemano lo que se nos va a aparecer como problemático y objeto de la investigación; y también olvidamos la mitad de lo real, es decir, olvidamos la verdad completa del fenómeno cuando tomamos la apariencia inmediata como si fuera toda la verdad” (Gadamer en Warning, 1979). La tradición historiográfica provee de los prejuicios –entendiendo el término en su acepción etimológica *prae iudicium*, juicio previo, que está desprovista de cualquier connotación peyorativa– que modelan gran parte de nuestro acercamiento al arte. Esto le ocurre al público general, a la hora de actualizar la obra de arte, y al historiador del arte, quien siempre tiene presentes las investigaciones precedentes ya sea para continuarlas o para alejarse de ellas. El estudio clásico de Ernst Kris y Otto Kurz sobre el mito del artista o los trabajos más recientes de Richard Turner sobre Leonardo constituyen una buena muestra de este proceso (Kris y Kurz, 1934; Turner, 1992). El último ejemplo ofrece un interesante recorrido por la conformación de la imagen historiográfica y pública de Leonardo hasta nuestros días. La difusión universal por Vasari del supuesto episodio de su muerte en brazos de Francisco I de Francia o el contraste entre las diferentes visiones decimonónicas del pintor como apóstol cristiano y pensador laico evidencian la importancia que tienen los intereses y las tradiciones intelectuales.

En este punto, el análisis de las formas de la escritura sobre arte se torna un elemento imprescindible para la comprensión del fenómeno artístico y del control de las interpretaciones. Esta tarea puede plantearse múltiples perspectivas (Elkins, 2000b). Frecuentemente se ha atendido a la aparente contradicción entre la naturaleza literaria de un discurso que analiza con palabras una realidad fundamentalmente visual. También se ha estudiado la formulación conceptual que se produce en la exégesis de una obra de arte. Igualmente se ha abordado el punto de vista de las relaciones entre arte y literatura como dos formas de creación, obviando cualquier tipo de atención historicista en favor de la estética; y también hay quienes se interesan por los géneros artigráficos o por la temporalidad de ese mismo discurso (Pächt, 1977). Pero además de todo ello, es importante determinar la posición de la historiografía como filtro de conocimientos. Como explica de forma muy didáctica James Elkins en *Master Narratives and their Discontents*, la percepción que sostenemos del arte que nos rodea está determinada por la presencia de discursos teóricos maestros que ordenan y dirigen la interpretación (Elkins, 2005). En este contexto, un elemento fundamental para entender las consecuencias de la mediación interpretativa que ejercen los relatos es la evaluación de las tradiciones intelectuales que intervienen en la creación de los textos. Esto supone considerar los movimientos y perma-

nencias que se producen en el discurso historiográfico como producto de la intervención de distintas tradiciones intelectuales y de los cambios en el espectro de intereses del historiador y la sociedad.

Como punto de partida, hay que tener claro que la historiografía del arte (y con ella la imagen que se nos ofrece de las obras) es una construcción intelectual. Como sabemos, la historiografía del arte opera mediante apropiaciones desde su fundación. Al igual que hicieron Cicerón, Plinio, Vasari o Duchamp, el historiador también se adueña de, por ejemplo, una estatua de Ramsés II, para construir con ella un objeto sobre el que se subrayan unos valores que en el momento de su creación pudieron ser muy secundarios. Como en todo proceso de construcción intelectual, estas apropiaciones dependen de los intereses y las proyecciones del intérprete, que en este caso se han cimentado frecuentemente en la intención legitimadora para el sistema de las bellas artes que fijó Vasari en su inicio (Didi-Huberman, 1990; Rifkin en Rees y Borzello, 1986; Moxey, 1994 y 2001).

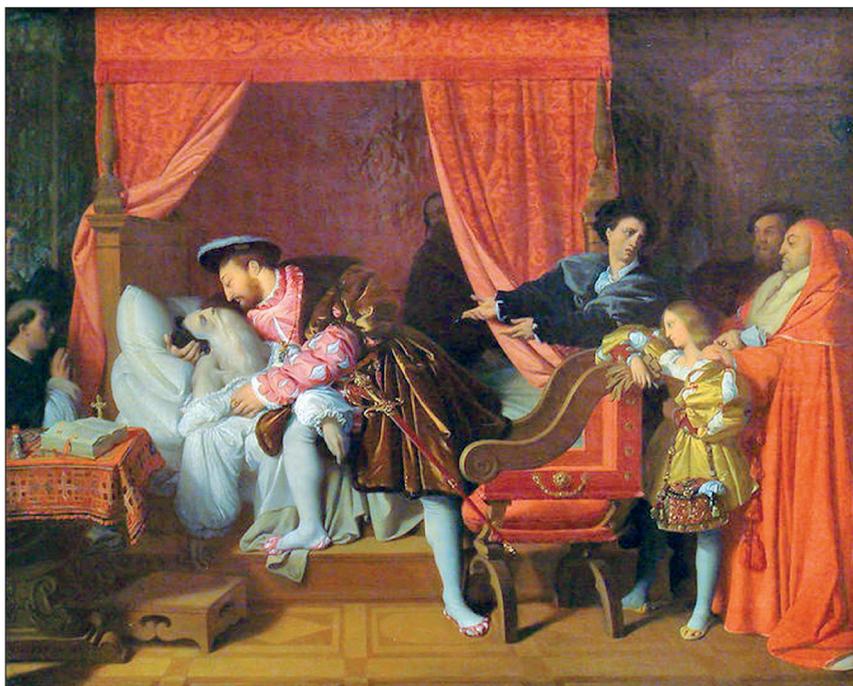


Figura 1.7. Jean Auguste Dominique Ingres, *Francisco I recibe los últimos suspiros de Leonardo*. 1818. París, Musée du Petit Palais.

Selección de textos

VASARI, G. (1550-1568): *Le Vite d'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a`tempi nostri*. Versión castellana en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid, Cátedra, 2002.

Cuando llegó a la vejez [Leonardo da Vinci], estuvo muchos meses enfermo; y al ver cercana la muerte, disputando de asuntos católicos, volvió al buen camino y se convirtió a la fe cristiana en medio de un gran llanto. Se confesó y se arrepintió, si bien no podía mantenerse en pie; sostenido por los brazos de sus amigos y criados, quiso tomar el santísimo sacramento fuera del lecho. Llegó el rey [Francisco I de Francia], que lo visitaba a menudo con mucho cariño. Sentándose en el lecho reverentemente, le relató sus males y los hechos en los que mostraba cuánto había ofendido a Dios y a los hombres en el mundo, por no haber obrado en el arte como era debido. Entonces le sobrevino un paroxismo mensajero de la muerte. El rey se levantó y le tomó la cabeza para ayudarlo y hacer que se le aligerase el mal; su espíritu, que era muy divino, reconociendo que no podía tener mayor honor, expiró en brazos del rey, a la edad de setenta y cinco años. La pérdida de Leonardo causó un extraordinario dolor a todos los que lo habían conocido, porque nunca hubo una persona que honrara tanto la pintura. Con el esplendor de su aspecto, que era bellissimo, serenaba todo espíritu triste, y con sus palabras trastornaba toda intención obstinada. Con sus fuerzas, retenía toda furia violenta; con la mano derecha era capaz de torcer el hierro de una aldaba y la herradura de un caballo, como si fuesen de plomo. Con su generosidad recogía y albergaba a cualquier amigo pobre o rico, siempre que tuviera algún ingenio o virtud.

KRIS, E. y KURZ, O. (1934): *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*. Versión castellana en *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 1982.

Los registros tradicionales concernientes a la vida y carrera de un artista solo se hacen realidad cuando aparece la costumbre de unir una obra de arte con el nombre de su creador. Es bien sabido que esta no es una costumbre universal. No la encontramos ni entre todas las gentes ni en todos los periodos temporales. No hace falta una explicación especial sobre cómo esta costumbre no se encontraba entre los llamados primitivos iletrados, quienes se supone carecen de "historia"; pero entramos en el corazón del problema cuando nos confrontamos con civilizaciones cuyo arte admiramos y cuya historia nos es familiar, aunque no podamos nombrar a uno solo de sus artistas. Si se recoge o no el nombre de un artista depende, no de la grandeza y perfección de sus resultados artísticos –incluso si esto fuera objetivamente comprobable– sino de la trascendencia que acompaña a la obra de arte [...].

Hablando muy generalmente, uno puede decir que la necesidad de nombrar al creador de una obra de arte indica que la obra ya no sirve únicamente a una fun-

ción exclusivamente religiosa, ritual, o en un sentido amplio mágica, y que su valoración ha conseguido al menos hasta cierto punto hacerse independiente de estas conexiones. En otras palabras, la percepción del arte como arte, como campo independiente dentro del logro creativo –concepto descrito en el último extremo como “el arte por el arte”–, se hace patente en la expresión del deseo creciente de unir el nombre de un maestro a su obra. Esta actitud ha alcanzado su máxima expresión en dos momentos de la historia cultural conocida de la humanidad: en la civilización occidental, en la cuenca mediterránea, y de nuevo, en el lejano oriente. Nuestra teoría es que a partir del momento en que el artista hace su aparición en los documentos históricos, algunas nociones estereotipadas fueron relacionadas con su obra y persona (prejuicios que no han perdido nunca por completo su significado y que siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es un artista).

GADAMER, H.-G.: “Historia de efectos y aplicación”, en WARNING, R., ed. (1979): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Versión castellana en *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989.

El interés histórico no se dirige solamente a los fenómenos históricos o a las obras transmitidas, sino también, de forma secundaria, a sus efectos en la historia; lo que implica también a la historia de la investigación. [...] Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica determinante de nuestra situación hermenéutica, nos vemos siempre sometidos a la acción de esa historia de efectos. Ella determina de antemano lo que se nos va a aparecer como problemático y objeto de la investigación; y también olvidamos la mitad de lo real, es decir, olvidamos la verdad completa del fenómeno cuando tomamos la apariencia inmediata como si fuera toda la verdad.

[...] No se exige, por lo tanto, un desarrollo de la historia de los efectos como una nueva y autónoma disciplina auxiliar de las ciencias del espíritu, sino la necesidad de aprender a comprenderse mejor, y reconocer que en toda comprensión están operando los efectos históricos, sea uno consciente de ello o no. Cuando esto se niega al creer ingenuamente en una metodología, la consecuencia puede ser una verdadera deformación del conocimiento.

BOURDIEU, P. (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Versión castellana en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

La aparición de esta nueva definición del arte y del oficio de artista [contemporáneo] no se puede comprender independientemente de las transformaciones del campo de producción artística: la constitución de un conjunto sin precedente de instituciones de registro, de conservación y de análisis de las obras (reproducciones, catálogos, revistas de arte, museos que abren sus puertas a las obras más recientes, etc.), el incremento de personal dedicado, total o parcialmente a la *solemni-*

zación de la obra de arte, a la intensificación de los intercambios de las obras y de los artistas, con las grandes exposiciones internacionales y la proliferación de galerías con varias sucursales en distintos países, etc., todo contribuye a propiciar la instauración de una relación sin precedentes entre los intérpretes y la obra de arte: el discurso sobre la obra no es un mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y su valoración, sino un momento de la producción de la obra, de su sentido y de su valor.

Bastará, una vez más, con citar a Marcel Duchamp [en una entrevista]: “– Volviendo a sus *ready-made*, yo pensaba que R. Mutt, la firma de la *Fountain*, era el nombre del fabricante. Pero en un artículo de Rosalind Krauss leí: *R. Mutt, a pun on the German Armut, or poverty*. Pobreza, eso trastocaría por completo el sentido de la *Fountain*–. ¿Rosalind Krauss? ¿La chica pelirroja? No es eso en absoluto. Puede desmentirlo. Mutt viene de Mott Works, el nombre de una gran empresa de instrumentos de higiene. Pero Mott se parecía demasiado, entonces lo convertí en Mutt, pues había unas tiras de historietas que se publicaban diariamente entonces, Mutt and Jeff, que todo el mundo conocía [...]”.

Queda patente aquí, desvelada directamente, la inyección de sentido y de valor que llevan a cabo el comentador, él también inscrito en un campo, y el comentario, y el comentario del comentario (y a la que a su vez contribuirá el desvelamiento, ingenuo y astuto a la vez, de la falsedad del comentario). La ideología de la obra de arte inagotable, o de la “lectura” como recreación, oculta, a través del casi desvelamiento que suele darse en las cosas de fe, que la obra es hecha en efecto no dos veces, sino cien, mil veces, por todos aquellos a quienes interesa, que sacan un interés material o simbólico al leerla, al clasificarla, al descifrarla, al comentarla, al reproducirla, al criticarla, al combatirla, al conocerla, al poseerla.

Bibliografía comentada

CALVO SERRALLER, F. (1990): *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea 1830-1850*. Madrid, Mondadori.

Breve y ameno ensayo sobre la posición del artista en la novela francesa del segundo cuarto del siglo XIX. Centrado fundamentalmente en la obra de Balzac, ofrece una imagen del proceso de decantación literaria del concepto contemporáneo de arte.

ELKINS, J. (2005): *Master Narratives and Their Discontents*. Londres y Nueva York, Routledge.

Breve y didáctico ensayo sobre las narrativas maestras que conforman la interpretación del arte contemporáneo: las ideas de modernidad, posmoder-