

La historia del

ARTE

La

HISTORIOGRAFÍA,

La

CRÍTICA

ARTE - ARTE - ARTE - ARTE - ARTE - ARTE



Una
MIRADA

al
por David Llamasa

PRESENTE

RESUMEN:

El presente ensayo tiene como objeto establecer una serie de precisiones conceptuales en torno a los problemas del arte, derivados de las manifestaciones recientes en el campo de la plástica, la arquitectura y el urbanismo. Supone una reflexión articulada al ejercicio de dieciocho años de docencia en el campo de la teoría y la historia del arte, la arquitectura y la ciudad. Plantea una mirada crítica en torno a la práctica artística del presente, no solo desde la experiencia, sino que continúa la investigación realizada en la maestría en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional, titulada "Espacio, realidad y creación, epistemología del espacio moderno", trabajo que estuvo orientado a la obtención del título.

Esta reflexión presupone el arte de la contemporaneidad como una práctica que afirma una autonomía inédita con respecto a las demás disciplinas del conocimiento. Parte de la consideración del tiempo como representación icónica del arte, en el que las topologías y los espacialismos clásicos, son inhibidos en virtud de las cronotopías imperantes. Supone el sujeto y el no-objeto característico, en clara superposición aleatoria. Demanda una revisión de la relación entre artisticidad e historicidad, y afirma la tesis del arte como institución simbólica y fuente inagotable de sentido. Establece la expresión contemporánea como el resultado de un diferendo entre afectos, perceptos y conceptos. Entiende la historiografía del arte por fuera de las taxonomías, y la crítica del arte, no como una interpretación exterior al arte, sino como un efecto de campo, derivado de la práctica misma.

Palabras Claves:

TEMPORALIDAD

AUTONOMÍA

IMAGEN

HISTORICIDAD

SINCRONÍA

Fecha de recepción: 06 Julio/2009

Fecha de aceptación: 02 Sep/2009

ABSTRACT:

This essay aims to establish a series of conceptual details about the problems of art, derived from the recent demonstrations in the field of plastic arts, architecture and urbanism. It is an articulated reflection to the exercise of eighteen years of teaching in the field of theory and history of art, architecture and the city. It raises a critical look around this artistic practice, not only from the experience, but it continues the research done in the Masters in history and theory of architecture at National University, entitled "SPACE, REALITY AND CREATION, epistemology of the modern space, this work was oriented to obtain the degree.

This reflection presupposes the contemporary art as a practice that claims unprecedented autonomy compared to other disciplines. Part of the consideration of time as an iconic representation of art, is where the classic topologies and spatialism are inhibited under the prevailing chronotope. It involves the subject and the non-object characteristic, a clear random overlap. Requests a review of the relationship between art and history, and affirms the thesis of art as a symbolic institution and an endless source of meaning. It sets the contemporary expression as the result of a dispute between affects, perceptions and concepts. Also understands the historiography of art out of taxonomies, and the criticism of art, not as an external interpretation of art, but as a field effect, derived from the practice itself.

Key words:

TIMELINESS

AUTONOMY

IMAGE

HISTORICITY

SYNCHRONY

“No se puede pretender que el ambiente de la vida contemporánea siga siendo idéntico al del pasado (y además, ¿de qué pasado?), ni que se bloquee el proceso natural de envejecimiento y disgregación de las cosas. Es por esto que la determinación de las complejas relaciones entre lo antiguo y lo moderno debe apoyarse en claras –aunque no necesariamente idénticas– metodologías críticas. La protección del patrimonio cultural debe ser ciertamente conservativa, pero no conservadora”.

Giulio Carlo Argan (1986)

“Esta experiencia fundamental de que la obra de arte pertenezca a un tiempo histórico, como cualquier otro suceso, e ingrese, simultáneamente, en un tiempo fuera de la Historia, configura la paradoja fundamental de una consideración histórica del arte”.

Hans Sedlmayr. *Kunst und Wahrheit*

“No hay un tiempo en el que vivir; lo que hay es el tiempo de la vida. No hay un sujeto en el tiempo. El sujeto es en el tiempo”.

Peré Salabert Solé. *El infinito en un instante*

“La metrópoli ya no es una ciudad sino un sistema de circuitos de información y de comunicación, el objeto es sustituido por la imagen, por el letrero luminoso. El arte que produce objetos-que-tienen-valor, es sustituido por una experiencia estética cuya finalidad no puede ser más que la creación de imágenes de impacto, de signos, de noticias; de elementos urbanísticos”.

Mássimo Cacciari. *Metropolis*

Introducción

La historia del arte, en esencia disciplina humanística, está relacionada de forma natural con la historia general en términos de sus teorías y metodologías, pero entiende su objetivo como la historia de una cierta clase de objetos, en su caso, útiles o inútiles, bellos o no bellos, pero que con unos significados específicos, mantenidos y renovados en el tiempo, en sus variaciones de sentido, han caracterizado unas existencias, unos “seres”, que se manifiestan independientemente de su materialidad, sin renunciar completamente a ella. En un sentido clásico, reside tal vez aquí su carácter esencialmente metafísico. Como dijera Benavente es: *“hacer visible, tangible la naturaleza de lo espiritual en lo material y, a su vez, espiritualizar la naturaleza de lo material”.*

La historia del arte es también la historia de un cuestionamiento particular acerca de la naturaleza de la naturaleza, la naturaleza del mundo como construcción humana y la naturaleza del hombre como ser psicológico. Esta empresa engloba el mundo material y espiritual, tanto desde el punto de vista del autor que lo produce por medio de las obras como del público que participa, lo aprecia e interpreta.

La historia del arte debe ser entendida hoy, cuando se experimenta en los nuevos ambientes el fin de la geografía y de la historia, al menos en lo que concierne a su papel protagónico, como la historia de las afectaciones operadas por el fenómeno del arte en la esfera de la sociedad y la cultura.

La historia del arte

La naturaleza de lo artístico

La historiografía tradicional ha enseñado de modo suficiente lo contrario, o sea, la historia de las influencias signadas en su ser, en virtud del contexto geográfico, social, económico y político. Pero lo cierto es que la realidad del arte ha terminado por generalizarse en los ambientes del presente y esto lleva a un cambio evidente en la concepción del arte y sus relaciones contextuales.

El origen social del arte, su historia, su historiografía, su crítica, pensamos, habría que buscarlos hoy, en virtud de su creciente autonomía, más en el arte como fenómeno que en el estudio de las características de un locus y una sociedad considerados como su contexto. Es evidente que las expresiones y prácticas artísticas contemporáneas, la arquitectura reciente, así como el fenómeno de la metápolis o ciudad global, no pueden ser interpretadas desde la óptica de los viejos paradigmas. La praxis artística de hoy, debido a la naturaleza de sus propuestas, ha impuesto la renuncia, a los convencionales sistemas omnicomprendivos, que teórica e históricamente explicaron su existencia. Así, el clásico vínculo, reconocible entre la *artisticidad* y la *historicidad*, debe ser comprendido a la par con el de la *estetización* y la *temporalidad* que han caracterizado a las acciones del presente. No es el fin del arte y la historia en su acepción clásica, pero sí su evidente desplazamiento a una condición de insularidad. La democracia de las imágenes, asunto derivado de la *temporalización* de los ambientes, se impone en cierta forma a la dictadura tradicional de los conceptos. Los viejos nacionalismos, las nacionalidades, las escuelas, las tendencias y aun las individualidades artísticas se han desdibujado en favor de un universo de fragmentos. El arte se ha hecho público por el público y en esta perspectiva le pertenece. El mestizaje cultural del presente, del cual el arte es el más claro representante, no ha logrado integraciones. Más bien se podría decir que sus objetos en su nomadismo han sido virtualmente desnaturalizados, generando, cada uno a su modo, su propia cultura. Su modus operandi, autonómico y diverso, ha generado su propio corpus explicativo.

Las obras de arte se manifiestan como “seres”, como sujetos por así decirlo, con una vida propia. Se sostienen en el tiempo a causa de sí mismas y están dispuestas en principio a comunicar a través de la imagen, en la eternidad de lo efímero, en “*su duración pura*” (Bergson, 1963), una “*expresión-visión*” del ser espiritual.

El ser del arte sería la consecuencia de las refracciones producidas en el “medio” por un ser en movimiento. El ser, en su condición existencial, no conoce otro estado distinto que el de su dinamicidad. Se diría que la “traza” producida en el “medio” en virtud de su acción, de su movimiento constante, es “visible”, “tangible”, a través del universo de las formas.

“T”. Hans Hartung. 1963.

La Danse De L’Univers. Marie Simone Detoef. Paris 1986.

La traza gestual puede asimilarse a la huella en el espacio del ser en movimiento.



A su vez, la lectura, la interpretación de dicha traza formal constituye su historia, su identidad, sus singularidades y sus implicaciones significativas en el sujeto actuante, ya sea en su caso el artista o el espectador. La obra de arte, en un sentido deleuziano (Deleuze, 1993), se entendería como un “devenir”, una acción indeterminada, nómada, que oscila entre los afectos, los conceptos y los perceptos. El arte se concibe como un “ser”, “una realidad que se sostiene por sí misma”; pero, independientemente de las relaciones posibles con el sujeto en términos de afecciones o percepciones, la obra de arte es el medio por el cual las afecciones se transforman en afectos y las percepciones en perceptos. En el decir deleuziano:

“Lo que se conserva de la obra de arte es un compuesto de afectos y perceptos”

(Deleuze, 1993).

Es notable el esfuerzo de los artistas de todas las épocas en este sentido: la obra de arte adquiere, por así decirlo, una existencia propia, ante la cual todo tipo de juicios o emociones resultarían ajenos a su propia realidad.

“La girasoleidad” implícita de las pinturas de Van Gogh o “La ventaneidad” con la cual podríamos entender una arquitectura a través del elemento arquitectónico, hablarían a su modo de una sensación, por así decirlo, “encapsulada” en la obra. Ilustrarían la forma de cómo en el arte el material se traslada a la sensación y, en un acto característico, se sustantivan las adjetivaciones.

Es notable cómo el pensamiento deleuziano disuelve y desmonta sin proponérselo, como resultado de una acción crítica, los constructos o pilares básicos sobre los cuales se erige la idea de la epistemología clásica. Vale decir, la disyunción y la distancia no determinada, pero tácitamente aceptada entre el sujeto y el objeto. Esta

circunstancia la podríamos ver extendida al fenómeno del arte.

En efecto, el arte puede ser entendido, a la manera deleuziana, como “un objeto que se comporta como sujeto”, invalidando de esta forma el sustrato dialéctico de su epistemología, y de las consideraciones hermenéuticas, estructuralistas o iconográficas, sobre las que se ha edificado su pensamiento clásico.

Es dable considerar, dentro de lo que se entiende como el “ser” de la obra de arte, la diferencia fundamental del pensamiento contemporáneo con respecto a las teorías empáticas (*Einfühlung*) (Worringer, 1953) de la nueva objetividad (*Neue sachlichkeit*) y purovisualistas (*sichtbarkeit*) (De Fusco, 1997), que fundamentaron los inicios del modernismo en el arte. En efecto, para estas, la obra de arte existe, se fundamenta en un sentido ontológico, en una acción recíproca y a distancia entre el sujeto y el objeto. La llamada “proyección sentimental”, con la cual se interpretara el *Art Nouveau*, es un ejemplo de ello.

No sucedería otro tanto en un sentido deleuziano:

“El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro, sin dejar de ser lo que es”

(Deleuze, 1993).

Se podría inferir de esta forma una epistemología del arte basada en un cierto principio de “incertidumbre ontológica”, donde el sujeto y el objeto, en superposición y movimiento, actúan al azar, eclipsándose uno al otro. Donde el espectador y la obra, la obra y el artista, se confunden a la hora del arte y su acción configuradora. Las expresiones contemporáneas, como el *performance*, el *happening*, la deriva, la instalación, etc., ilustrarían de forma particular las anteriores consideraciones.

Tiempo y espacio

56

Sin lugar a dudas, los problemas capitales del conocimiento están íntimamente relacionados con lo que podríamos llamar los fundamentos de la realidad. Estos conciernen, desde luego, a los fenómenos del tiempo y del espacio, o con mayor propiedad a los de la naturaleza del espacio-tiempo. Esta “sustancia de las sustancias” y soporte en el que está erigido el universo físico, determina en consecuencia un papel estructurador en las leyes que rigen lo biológico y una sensible afectación en la naturaleza compleja del psiquismo. *La naturaleza de la naturaleza*, revelándose en su estrato sustancial espacio-temporal, condiciona y afecta transversalmente la naturaleza del hombre y la “naturaleza” del mundo, su construcción más eminente.

La historia del arte y el arte en particular no podrían ser una excepción. Deben ser comprendidos en el mundo, a partir de su particular relación con los fenómenos del tiempo y del espacio. Hablaríamos para ello de *temporalidad* y de *espacialidad*, como la experiencia que es producto de la praxis humanística en conjunción con el fenómeno.

Estas relaciones espacio-temporales se registran en el arte y en su historia, como una *historia de formas significativas* (Norberg-Schulz, 1975). La idea de la forma, por ejemplo, fundamental en el arte, no es otra cosa que la de una *espacialidad* que discurre en el tiempo histórico. La idea de *temporalidad*, a su vez, se revela como “sustancial” o constitutiva del ser artístico.

“La búsqueda de la forma sería solo la búsqueda técnica del tiempo”

(Virilio, 1998).

A su vez, la forma deviene, o puede ser traducida en la cualidad de la intrínseca historicidad de las expresiones artísticas. Podría afirmarse, en consecuencia, que el fenómeno de “*la artisticidad se fundamenta en el carácter de su historicidad*” (Argan, 1986).

Es necesario anotar, con respecto al arte, que su realidad en el mundo, su entendida “visibilidad” es de orden espacial, mientras que su “ser”, sus cualidades existenciales, resultan imposibles de aprehender por el sujeto, con otro recurso distinto al de su condición temporal.

Cuando Cézanne dice “*está pasando un minuto del mundo, no lo conservaremos sin volvernos el mismo*” (citado por Deleuze, 1993), afirma que el arte, a pesar de sus materiales, de su soporte físico, en cierto modo efímero, manifiesta en una “*duración pura*” (Bergson, 1963), bergsoniana, una eternidad. Su temporalidad implícita, su devenir, cualifica unos “seres”, que “*exceden cualquier vivencia*”.

El ente artístico en su historia ha manifestado, de forma particular, una posibilidad de definición y expresión dentro de lo que llamaríamos “una filosofía del tiempo”. Gran parte de las ideas científicas o filosóficas con respecto a la naturaleza del tiempo, se remiten de forma particular a la experiencia significada en el arte. Esto se debe a que el arte explícita de forma ejemplar, a través de la imagen y su aspecto fenoménico, la relación íntima e histórica del hombre con el tiempo. “*La obra no solo ocupa el Tiempo, lo representa*” (Bauer, 1984). Reconocemos en la obra de arte el tiempo histórico en el cual es ejecutada, pero habría que determinar además el tiempo representado de su acción, el tiempo de su ejecución, el tiempo de su materia, el tiempo de su experiencia y el tiempo de su memoria (Lyotard, 1998).

Sin embargo, habría que aclarar que es dable, teniendo en cuenta el acontecer artístico del presente, hablar de temporalidad, aludiendo al aspecto fenoménico del arte y su relación con el tiempo sin hacer referencia a lo histórico. La historicidad, hoy, se manifiesta como una de las diversas temporalidades relacionadas con lo artístico y su constitución. Esto no constituye el fin de lo histórico, pero sí su atomización y disolución como referente universal. Por otro lado, es claro cómo la contemporaneidad, en virtud de ambientes con unos procesos cada vez más acelerados, en virtud de la pérdida de la forma-límite de los objetos (arquitecturas líquidas, museificación de la ciudad, arte nómada), ha cualificado, dentro del fenómeno del espacio-tiempo, la primacía de lo temporal sobre lo espacial.

El ser histórico | del arte

La temporalización del espacio, experimentada en el clima del presente, da por terminados los espacialismos en el arte, los historicismos y las territorialidades que habían sido característicos en las épocas clásicas. Al aumentar el ámbito del presente, al inhibirse la *espacialidad*, se habitan en consecuencia tiempos, donde se imponen los ritmos del sujeto a través del reloj de las imágenes. Esto se puede experimentar en la ciudad contemporánea, cuando esta ha pasado de la experiencia de una imagen de la ciudad a la de la ciudad hecha imagen.



“Anuncio” David Llamosa.

La valla como pintura o la pintura como valla.

El arte del presente, traspone estéticas a través de un constante dialogo.

Con más propiedad de diría que se habita una iconósfera donde lo artístico alterna con su simulacro. Donde la experiencia con la imagen ha suplantado el universo del *tiempo espacializado* de las épocas clásicas.

El concepto de arte es a su vez, como el de la historia, una invención humana, un constructo epistemológico relativamente reciente, que podríamos ubicar en los inicios del Renacimiento. Pero entendido el arte como una necesidad, como un fenómeno particular del espíritu, habría que considerar, acompaña al hombre desde su aparición sobre la tierra. El arte resulta siendo una actividad connatural al ser del hombre. De esta forma se diferenciaría el arte como fenómeno, de lo artístico como definición.

Los problemas derivados de la historia concebida como un proceso acumulativo, teleológico, para el cual habría opciones de una reconstrucción en la interpretación, quedarían desplazados ante una perspectiva del arte y su relación con el pasado, en términos de ficciones o fabulaciones. Las obras de arte y su pasado sobreviven en el presente como injertos, la reconstrucción de su contexto original, efectuada por los historiadores y el colectivo, es como ha sido siempre: el resultado de un simulacro.

La historia, como la filosofía, es más un asunto de invención, de creación, que propiamente de dilucidación de la verdad; un asunto de conceptos que no deben definir “*esencias sino acontecimientos*” (Deleuze, 1993). Acontecimientos que se entenderían similares a los concebidos por la física moderna, cuando esta abordó una lectura diferente de los fenómenos de la naturaleza, muy lejos de la concepción clásica y su asunción mecanicista (Einstein, 1969). La idea de acontecimiento, tanto en la física como en la historia, se entendería similar en el sentido de la percepción y los efectos que experimentaría un observador en movimiento. La concepción ideal basada en los “hechos”, contrasta aquí en razón de su estaticidad.

En el caso del arte, el acontecimiento estaría ligado desde luego a las variaciones de sentido de las cuales este es susceptible en cada época. Desaparecido el *contexto* que dio origen a la obra de arte, no quedaría otro recurso

que el de su reconstrucción un tanto hipotética. Podría hablarse de la obra de arte, como un *texto* sin contexto, susceptible de interpretación, de lectura y aun de “reescritura”, a la manera de un palimpsesto que se densifica en el tiempo histórico.

Pero también podría considerarse, a pesar de su condición de texto, la obra de arte como la “verdadera historia”, debido a la “seguridad” que implican sus objetos. Entendidos como “hechos”, como visiones de un momento de la historia, se constituyen en acontecimientos cuando habitan el presente, con la virtual imposibilidad de alteración de su forma y naturaleza. Un intento en esta dirección iría en detrimento de su validez, amenazaría su identidad y su carácter de unicidad, que la hacen íntegra. Las alteraciones y deformaciones se admitirían solo en lo que posibilita la obra en cuanto a su variación de sentido.

Se podría establecer respecto a las obras de arte, a pesar de su carácter “ficcional”, a pesar de sus fabulaciones, “certezas” de tipo histórico. Frente a los otros hechos de la historia, así como a la reconstrucción por demás contingente e hipotética que efectúa la historia general con respecto a lo acontecido, el arte ofrece un incomparable testimonio de una época.

El arte ofrece así esa especie de “coherencia material”, de solidez refractaria, frente a la diversidad de interpretaciones y significados, así como frente a la diferente reconstrucción de los contextos, efectuada conjuntamente por el historiador, el analista o el mismo espectador.

Sin embargo, los aspectos, material e interpretativo, son los que darían cuenta de la obra de arte en su calidad de acontecimiento. El arte es un hecho en cuanto a su materialidad, pero un acontecimiento, como habíamos anotado, en cuanto a la diversidad de sentido y a las diversas existencias reveladas en el tiempo.

En efecto, volviendo a Deleuze, el arte es lo único en el mundo que se conserva y se conserva en sí, aunque no dure más que sus materiales:

“El tiempo es el de una duración, aunque el material durara unos segundos para la sensación de poder existir y de conservarse en sí en la eternidad que coexiste con la breve duración”

(Deleuze, 1993).

El arte a lo largo de la historia siempre ha estado asociado a la magia, a la religión, a la política, a los nacionalismos, a la ciencia, a la moderna industria, a la publicidad, a la tecnología. Ha constituido esa especie de moho metahistórico que se adhiere a los fenómenos culturales y que prospera en las condiciones más adversas.

Pero independientemente de su accesorio histórico, que resulta, desde todo punto de vista, un producto de la contingencia, la *historicidad* del arte, su atemporalidad, para citar de nuevo a Argan, ha dependido fundamentalmente de su *artisticidad* intrínseca (Argan, 1986).

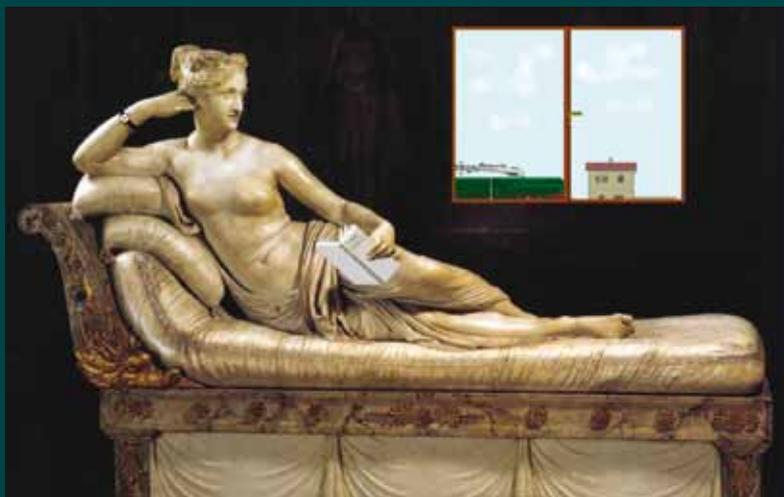
¿Por qué no considerar entonces el arte desde el arte mismo? ¿Por qué no estudiarlo a partir de su naturaleza, cuando históricamente ha logrado su autonomía? ¿Por qué no renunciar a la parametrización exógena dada por la sociología y las demás ciencias?

Cuando Argan (1986) valida la *artisticidad* congénita de la ciudad, pregunta:

“¿Podemos decir que las disciplinas complementarias, desde la sociología hasta la economía, que son indispensables para el estudio de la historia de la ciudad, son enseñadas con referencia a la ciudad?”;

preguntaríamos nosotros, también, si son pensadas con referencia al arte y a la ciudad, o sus visiones son tan solo las aplicaciones de algunos principios generales provenientes de las disciplinas implicadas.

Lo que caracteriza a la contemporaneidad, y que experimentamos a diario, es la confluencia y pervivencia de los soportes culturales conocidos, en su aspecto microfísico. Vemos así lo religioso inmerso en lo tecnológico, lo publicitario confundido con lo artístico, sin que prevalezcan, por ello, las características de uno sobre el otro. Se derivan, en consecuencia, no obras de arte en su sentido clásico, sino estéticas particulares, desligadas de la genética de lo clásico y fundadas en la simultaneidad y el *simulacro* (Baudrillard, 1987).



“Paolina Borghese Como Venus Vencedora”.

Antonio Cánova. Intervención.
www.claudiovianini.com

Una vez rota la dialéctica hegeliana (Hegel, 1985) de la negación de la negación, con la que históricamente se entendía el surgimiento de los movimientos artísticos, una vez abandonada la explicación de su existencia en términos de su reacción al movimiento precedente en una continuidad sin fin, tendríamos que ver lo clásico, lo moderno y lo contemporáneo desde la perspectiva que pautan lo discreto y lo sincrónico.

Lo clásico, concebido como la confluencia dialéctica y su alternancia histórica con su par anticlásico, vale decir, lo racional con lo orgánico, lo apolíneo con lo dionisiaco, la concepción del mundo, “*Weltanschauung*”, con la concepción de la vida, “*Lebenswelt*”, en últimas, lo homogéneo con lo heterogéneo, es sustituida por los modos de ser no-clásicos que se derivan de las prácticas artísticas del presente y las arquitecturas no convencionales¹.

La población artística del presente admitiría las expresiones históricas sobrevivientes y aun las historicistas, como significaciones y resignificaciones, contenidas en un “*layer*” o estrato particular del hojaldré temporal. En virtud de ello, lo diacrónico y las continuidades clásicas se manifiestan en una relación sincrónica con la sincronía

del ambiente del presente, y lo historiográfico se resuelve en una teoría de la temporalidad.

Perdiendo el arte histórico su universal preponderancia, el simulacro del romántico, por ejemplo, cohabita con la comedia del “mínimal”, sin que haya por ello temor a un desliz, a una infidelidad estilística o a una falta de pertinencia de tipo epocal.

Dentro de la permisividad natural del espíritu del presente, no actúa propiamente el “*zeit-geist*”, o espíritu de la época, del pensamiento clásico. En las manifestaciones artísticas priman el espíritu de la diversidad y de la totalidad en el fragmento (Calabrese, 1987). La *artisticidad* y su relación íntima con la *historicidad*, en virtud del presente cultural y sus prácticas artísticas, se ve entonces relativizada y atomizada en la estetización de los ambientes urbanos y su relación con la nueva *temporalidad*.

Resignificado lo histórico en una temporalidad inédita a través del simulacro, se celebra en el campo de lo artístico el imperio de lo efímero y el fin de las estirpes. No es el fin del arte en su acepción clásica, pero sí el inicio de un diferendo con las maneras de ser clásicas, incluyendo, claro está, las modernas como parte de ellas.

1. Nos referimos a ello en el sentido dado por Eisenman (1984).

La historia general y la historia del arte

60

Para hablar de los antecedentes y de los contextos que dieron origen a las obras de arte y sus singularidades, es común remitirse a las teorías genealógicas o genéticas aportadas por la historia general. Con ellas la historia ha fundamentado, dentro de un criterio causal, la interpretación de los hechos, entendiéndolos en términos de continuidad o de “generación espontánea”. Una consecuencia de ello es la simplificación de la cual ha sido objeto la historia del arte por parte de la concepción histórica tradicional. No se puede reducir la naturaleza temporal de lo artístico a una correspondencia biunívoca simple entre estilos y periodos históricos. La naturaleza de la expresión artística debería entenderse, primero, como el resultado de fuerzas primordiales que subyacen en el fondo del espíritu del hombre. “Lo barroco”, por ejemplo, no podría ser un estilo correspondiente al siglo XVII europeo, sino una faceta del espíritu, un modo de ser intemporal, que ha poblado y puebla el universo de lo artístico.

La dificultad surge cuando se trata de interpretar el presente del arte y el arte desde el presente. La idea del “tiempo presente” tiene su propia historia y es quizás nuestro presente mismo, en su carácter nómada, el que se ha encargado de enfatizarlo. Con respecto a los “acontecimientos”, generados por las obras de arte o las prácticas artísticas, se deberá admitir un discurso diacrónico y sincrónico que de forma simultánea admita y supere la visión del observador privilegiado del presente. Un discurso que admita lo clásico, lo moderno y lo contemporáneo por fuera de la asunción dialéctica convencional.

La contemporánea elaboración discursiva que descifra el presente a partir de “visiones” o dislocaciones del pasado, vale decir, el estudio de la figura de Giovanni Battista Piranesi realizado por Tafuri (1984), desvirtúa un poco la idea del observador estático del presente acabado, exclusivo, que ha manejado la historia convencional. Desde este presente se ha “juizado” y perfeccionado el pasado, en un ánimo dijéramos “constructivista” de la realidad histórica, reflejando la idea del determinismo histórico, preconizada por la historiografía y el pensamiento modernistas. La clásica, “contemporaneización de la historia” (Croce, 1943), es el ejemplo, en su momento, del natural punto de partida que debería animar el quehacer del historiador.

Se tiene, en consecuencia, la consideración del pasado, desde un presente exterior a él y, otra, la de un pasado en el presente, instalado como insularidad. Esto marca la diferencia entre el presente *exclusivo* trabajado por el pensamiento clásico, y el presente *inclusivo* experimentado en la contemporaneidad.

A pesar de su especificidad, hay que anotar, los estudios históricos del arte se ven seriamente comprometidos con el pensamiento histórico en general. En efecto, el problema de la objetividad y la subjetividad en la historia, las teorías de la historia, los problemas historiográficos, los desarrollos desiguales, las microhistorias, y en general las concepciones con que se acometen los hechos de la historia, afectan de algún modo a las perspectivas e interpretaciones efectuadas sobre el bagaje artístico a la hora de historiarlo.

Pero es dable, a su vez, tener en cuenta las afectaciones del arte en las construcciones o validaciones a las que recurre la historia general. El monumento, ejemplo de ente significativo que convalida y legitima la colectividad como artístico, constituye en muchos casos para el historiador un referente documental, una especie de hito, que testifica la acción. Sin embargo, es necesario, con relación a ello, contrastar las “reconstrucciones” que hace el historiador utilizando el arte como fuente documental, con las “versiones” que se tienen de los hechos, conocidas a través de las expresiones artísticas. Estas últimas, habría que anotar, “han construido y construyen un mundo”, una historia en sí mismas sin ninguna apelación a la veracidad o a la objetividad de tipo histórico. Es la gran diferencia. Una buena historia, una buena narración, lo saben los artistas, lo sabe el público, es mejor que la verdad.

Son estas historias del espíritu y sus “refracciones temporales”, en el sentido de su contrastación con el medio, las que estarían claramente diferenciadas de las “reconstrucciones” o “ambientaciones” hechas por el historiador, quien interpreta las obras de arte en su aspecto meramente instrumental.

Es bien conocida la concepción de la historia como una disciplina científica. Cuando la historia se asume con los criterios de verdad y objetividad, de hipótesis y demostración, en la valoración dijéramos ordinaria de los hechos, nos vemos impelidos a “determinar lo que realmente sucedió” (Ranke, citado en Carr, 2000), confirmando la vieja aspiración del positivismo histórico.

Pero la verdad es que los hechos que solicita esta concepción no existen en sí mismos. No son estables ni entes acabados. La historia no deja de proveer —no solo datos— y la imaginación no deja de construir, vale decir, con las virtudes y los intereses del presente.

Si “*la historia del arte es la única ciencia posible del arte*”, como afirmaba Argan (1986), es preferible, o más adecuado, hablar en ella de “acontecimientos” que respondan al historiador o al analista de acuerdo con la forma de la pregunta que este formule sobre lo acontecido o lo que acontecerá. Algo similar plantearía en su momento la epistemología derivada de la moderna ciencia física:

“*La realidad se revela tal como yo la interrogo*”

(Heisenberg, 1974).

No se puede hablar de la historia general ni de la historia del arte como un conjunto de hechos acabados o capítulos cerrados de la cultura, ante los cuales no existe la posibilidad de interacción e interpretación constante por el “observador”. Es más, es imposible que estos “existan” sin ese “contaminante” producto de la interacción por un sujeto que interpreta.

Las obras de arte son ellas y su decurso en el tiempo. Son propuestas de un sujeto, que el colectivo completa, acomoda, interpreta y aun disloca en el tiempo. En razón de ello pueden ser definidas como “coo-construcciones”, enfatizando su carácter de *reserva inagotable de sentido* (Sánchez de Urbina).

La labor del historiador del arte sería entonces hacer del pasado actualidad, noticia, pero, desde luego, decantada por la empresa de un presente crítico que contempla de forma particular la apropiación del colectivo.

Es claro que, al igual que en la historia general, en toda historia del arte subyace una idea de tiempo particular, pero la diferencia con el presente artístico es que la idea de tiempo no proviene de algo exterior a él sino de la microfísica revelada en el fragmento.

Se deduce de lo tratado que los modos de ser clásicos del arte están en una relación no-clásica con los modos de ser no-clásicos del presente.

Se prevé también, en razón del presente creciente e inclusivo, el desplazamiento virtual del “observador histórico” hacia los pasados insulares, en un ánimo de desciframiento del mismo presente.

Se deduce, además, que la reflexión teórica del historiador del arte sobre el arte del presente, la debe efectuar a partir de sus expresiones y su aspecto fenoménico. Las expresiones artísticas contemporáneas han demostrado comportamientos autistas y naturalezas tan diversas, que hacen que las aproximaciones al fenómeno dependan de su temporalidad intrínseca.

El carácter científico de la disciplina histórica del arte debe sustentarse en un conocimiento profundo de su objeto de estudio, de modo que pauten unas metodologías que le sean propias. El historiador del arte no debe olvidar en su quehacer científico que la realidad con la que trabaja es una *institución simbólica* (Sánchez de Urbina).

El arte como construcción social

En el yo y su relación con el otro, se podría entender el origen del ser social del arte. Nuestro ser se fundamenta en la visión que poseemos de nosotros mismos, aunada a la visión que de nosotros poseen los demás. Las obras de arte, de forma similar, constituyen esa especie de “espejos” (Deleuze, 1993) donde vislumbramos al artista, su estructura de alma, su visión, su época, pero donde también nos vemos reflejados espiritualmente como especie.

Es un diálogo incesante de espíritu a espíritu, de sujeto a sujeto, en su contingencia y trascendencia características. De esta circunstancia es que podemos derivar el carácter comunicacional del arte, establecido en el tiempo histórico, pero también su carácter de construcción eminentemente social. Hemos de distinguir aquí las consideraciones de lo social a partir de la realidad artística, de la idea procedente del determinismo histórico y de la sociología clásica, que enfatizan el origen de lo artístico y de la obra de arte en el ser social del artista y la historia de las sociedades (Hauser, 1980).

En realidad el sociologismo, al igual que la doctrina económica y aun la política, cuando ha incursionado en el campo del arte no ha brindado una alternativa diferente para este que la de una acepción puramente productivista. Sus aproximaciones al fenómeno, en razón de su sistematicidad, no han podido dar cuenta acerca de su naturaleza, como tampoco de su unicidad y diversidad características. Está demostrado que al universo de las formas no se le puede hacer corresponder, en una relación biunívoca, la infraes-

tructura económica de las sociedades. Es muy claro cómo en la historia del arte formas parecidas han obtenido significados diversos al ser experimentadas en contextos diferentes. El “barroco latinoamericano” y su diferencia con los grandes sistemas barrocos del siglo XVII europeo, es un ejemplo de ello. Pero también es claro cómo bajo sistemas económicos similares se han obtenido fundamentales diferencias en las concepciones artísticas. Es natural que los ritmos de la expresión, sus singularidades, no dependan de forma determinativa de lo pautado por el sustrato infraestructural. Cuando esto sucede, se produce un achatamiento y homogeneización de las expresiones artísticas que llevan a una normatividad totalitaria y a un detrimento de sus calidades. Las sociedades procuran, pero el arte sigue inevitablemente sus propios dictámenes.

Así mismo, la política implícita de todo arte, elemento que da cuenta de una mirada sobre el mundo y del cómo pensamos, prevalece en el tiempo, sobre cualquier instrumentalización política, forma de arte político o arte del llamado compromiso.

En la modernidad ortodoxa de principios del siglo XX se pretendió alfabetizar lo estético con el código de lo político, pero independientemente de los móviles o efectos políticos que la obra de arte conlleve, el mensaje de esta, lo ha demostrado la historia de lo moderno (Argan, 2006), es el arte mismo.

El arte político debe ser diferenciado de lo político del arte, originado en sí y para sí y que prevalece sobre las relaciones de poder.

El arte y sus soportes

Las obras de arte, consideradas en un sentido clásico, son expresiones únicas e irrepetibles y se fundamentan en una idea de atemporalidad. Considerando el arte en el ámbito de la cultura moderna es cuando este adquiere el carácter de “producto serializado”, “temporal”. En virtud de esto pierde su aura (Benjamin, 1982), o su estatus de “obra” entendida en el sentido tradicional. Pero podríamos decir hoy del arte moderno, sin temor a equivocarnos, que fue el arte clásico de la época de la industrialización, la revolución social y el racionalismo científico. El moderno así, último de los clásicos, hizo de la *temporalidad* un sustrato *atemporal*. Es claro que en el arte de las primeras décadas del siglo XX se ve demostrado el dominio histórico de las estructuras formales que caracterizaron el arte clásico en la historia de Occidente. Pero a esto se añade que las formas modernas inscritas en lo *atemporal*, a pesar de su *temporalidad* característica, se han cualificado, como formas clásicas desnudas (Eisenman, 1984), como una última reedición de lo clásico. El vanguardismo en su momento se erige como doctrina estética radical, pero es paradójico cómo a partir de la modernidad artística se instauran nuevas tradiciones. Además de la tradición significada en lo nuevo, el arte se asume desde una premisa conceptual, pero también a partir de una crítica legendaria a la idea de objeto.

Desde las postulaciones y realizaciones modernas, el objeto clásico entendido como un ente “dado” a partir de las características del contexto, ingresa en la crisis derivada de una idea “constructivista” de la realidad: el objeto “crea” el contexto, o se opone indefectiblemente a él. A través de esto, el arte pasa de la historia de las *obras de arte* clásicas a los *objetos de arte* que caracterizaron lo moderno y que en cierto modo han pervivido en la contemporaneidad.

De forma excepcional, el objeto artístico del presente se encuentra diluido en los objetos múltiples, neobarrocos (Calabrese, 1987), del posespectáculo global y su metápolis (Amendola, 2000). Quizá esta disolución de lo artístico en el ambiente y quizá la experimentada “*obsolescencia prematura del objeto*” se deban en parte a la historia y al efecto remanente del objeto moderno, reciclado en el presente cultural. El objeto duchampiano, por ejemplo, a pesar del vanguardismo que una vez manifestara, sigue poblando de vástagos nuestro presente artístico complejo.

Considerando los desarrollos recientes en el campo de la plástica y de la arquitectura, se podría decir que la estructura objetual de estirpe clásica ha colapsado, se ha deconstruido, afirmándose quizá una “*estética de la desaparición*” (Virilio, 1998), manifestada como incertidumbre, como simultaneidad de presencias y de ausencias, es decir, de objetos y de signos, de significantes y de significados, de sujetos y de objetos.

El objeto es a la vez texto y contexto, en una realidad no diferenciada. Ejemplo evidente lo tendríamos en las nuevas arquitecturas museísticas, como la de Frank Gehry o Daniel Libeskind, que han pasado de espacios que exhiben objetos a espacios que se exhiben como objetos, en el gran espacio museístico de la ciudad (v. gr., Museo Guggenheim de Bilbao, Museo Judío). Se confunde de forma ahora legendaria, soporte y espacio, espacio interior con espacio exterior.

Las artes del cuerpo, las acciones, la instalación, y la gran variedad de los *Street Art*, por otro lado, han expresado una evidente superposición entre soporte y territorio. El objeto, en virtud de su gravedad, resulta siendo su propio espacio y su propio tiempo. Es, en su realidad, lo que sería un agujero negro o una estrella colapsada en el contexto del cosmos.

De esta forma, se podría hablar de una teoría “no-objetual” del arte contemporáneo, en la que se ha fragmentado lo temporal y en la que se han liquidado sus atributos clásicos. Se deduciría como corolario que los *objetos clásicos* del arte están en una relación *no-objetual* con los *no-objetos* del arte contemporáneo.

El arte y la memoria

Las visiones que sobre el arte tenemos se manifiestan a través de las imágenes. Pero es necesario tener presente que nuestra percepción con respecto a esta realidad particular está directamente vinculada con otras imágenes signadas en el espíritu en el decurso del tiempo (Bergson, 1963). Con respecto a esto, la historia del arte no constituiría otra cosa que un direccionamiento particular que privilegia un sinnúmero de estas imágenes, constituidas en la memoria individual y colectiva. Memoria y percepción están entonces indefectiblemente ligadas en lo que a la constitución de imágenes se refiere. Pero a esto habría que añadir que la memoria, es decir el conjunto de imágenes-tiempo, posee en el espíritu esa especie de “vida propia” que la aleja necesariamente de la idea de un registro objetivo. La imagen reciente, en el proceso de percepción, es contrastada entonces con las subyacentes del campo espiritual, que en su inmersión previa han sufrido una evidente transformación. La imagen en el momento de su eclosión sufre una adecuación involuntaria al escenario del presente. La memoria “metaboliza” la imagen en recuerdo, pero a su vez está impelida a su autoconstrucción por las tensiones de la actualidad. El arte, por siempre, ha demostrado ser el instrumento más poderoso de exploración de la naturaleza de la mente humana. La psicología, tal vez en razón de su juventud, no ha considerado esta posibilidad con algo

de seriedad. Podría significar para esta un ejercicio histórico de legítimo acercamiento hacia el arte y los pormenores de la creación. No se pueden abordar la naturaleza del sujeto y sus creaciones, a partir de las premisas que pautan las ciencias naturales. No se puede objetualizar el sujeto a través del comportamiento. La “psicología del arte”, en este sentido, pensamos, así como pensamos de otras ciencias denominadas humanas aplicadas al arte, está imbuida en su mayor parte de esta pretensión, dijéramos, “paracientífica”.

El fenómeno del arte podría proyectar más bien, desde su ámbito, algunos “mapas psíquicos” procedentes de la triada imagen-memoria-percepción. Se trataría de rastrear el psiquismo desde el arte, para ver resultados alternativos a las explicaciones que darían las preexistencias de una teoría psicoanalítica, perceptiva, o de comportamiento. Las teorías de los artistas, las incidencias de la creación, por ejemplo, constituirían un material apreciable para los estudios psicológicos, ya que reflejan de forma clara el tránsito del psiquismo por el campo de la individualidad y del arte.

El pensamiento artístico-visual, y no una psicología de la percepción, iluminaría el estudio de la estructura íntima de lo mental. Este motivo de investigación, a nuestro modo de ver, ampliaría notablemente los propósitos de la psicología como disciplina humanística, pero también los del arte y su epistemología.

El arte y la estética

El pensamiento artístico no es el pensar filosófico. Ningún filósofo que se respete admitiría su actividad como artística y, viceversa, la labor artística no reconoce en los postulados filosóficos materias que fundamenten su naturaleza. Habría que diferenciar la estética erigida a partir del siglo XVIII como una filosofía del arte, del arte como una actividad autónoma, que posee su propia teoría, su propia historia, su filosofía y su *poiesis*. Ya Pierre Francastel había anotado la dependencia del juicio filosófico con respecto a las realizaciones artísticas, en el sentido de su formulación a posteriori. Debe entenderse el arte en su vecindad con la estética, particularmente la del presente, no como la aplicación de este o aquel principio filosófico. Ningún artista de ninguna época lo ha considerado:

“Los artistas que actúan según principios no son nunca más que seguidores. En consecuencia, tomando como punto de partida de nuestros análisis la estética teórica no llegaríamos más que a las obras de serie. No se trata de negar que haya estética en el arte, sino de precisar que la relación en este campo no es fija y que se remonta de la obra a la doctrina en lugar de descender de la regla al objeto. De las obras verdaderamente creadoras se desprende una estética nueva y no formulada previamente en términos de ley; por el contrario, las obras de serie son concebidas en función de principios estéticos adquiridos”

(Francastel et ál., 1980).

La filosofía de la época de la Ilustración, particularmente la de Kant, así como la moderna con Heidegger, han dado cuenta de la complejidad que supone un acercamiento por parte del sujeto al ente artístico, pero han resultado un tanto ingenuas a la hora explicar el fenómeno en su concreción, en su unicidad y en los móviles espirituales que suponen la propia actividad.

Para hablar sobre el modo como se “origina” la obra de arte, tal vez los más autorizados serían los artistas. Una teoría del arte debe contemplar el arte como fenómeno concreto pero también la teoría de sus artistas. La filosofía, o tal vez los filósofos en su lenguaje abstracto y en su afán de generalización, han olvidado que, además del concepto de arte, existe el arte y existen los artistas y, como dijera Gombrich (1975), constituyen la propia historia del arte. Resulta, por ejemplo, más afortunada para el arte neoplástico de Mondrián la apropiación particular, por demás ilógica, que hiciera este de las teorías teosóficas de Madame Blavatsky, que la aplicación de algunos principios filosóficos universales derivados de la filosofía moderna.

Es muy dable entre los filósofos el modo intemporal con que asumen sus reflexiones sobre lo artístico. En la idea de lo artístico, por ejemplo, la diferencia entre Rembrandt y Doris Salcedo, hay que decirlo, “salta a la vista” en razón de su temporalidad.



“La lección de anatomía del doctor tulp” Rembrandt Van Rijn. 1632.

www.visitingeuropa.com

El realismo aunado a la imaginación en el arte barroco. La propuesta estética se distingue por una mirada del mundo, pero también por un conocimiento de éste.

Su significado está asociado al tiempo de su realización y su sentido a su interpretación en el tiempo.

Por otro lado, el conceptualismo en el arte, posee una relación con el concepto de arte, pero también una clara diferencia. La obra de Duchamp, como la de Beuys y otros artistas modernos, no puede resultar siendo el paradigma de obligada recurrencia a la hora de una identificación e ilustración de algunos conceptos por la estética contemporánea.

Es bien clara, por ejemplo, en la contemporaneidad, la diferencia entre la *deconstrucción* como teoría filosófica, y la actividad *deconstructivista* (AA. VV., 1989) en la arquitectura. El arte y la estética deben procurar, dado el clima del presente, encuentros y contrastaciones, miradas cruzadas, pero en ningún modo legitimaciones, que, entre otras cosas, el arte no requiere por parte de la filosofía. No se debe entender, por tanto, a pesar de su relación, la experimentada “*estetización de la vida cotidiana*”, como la interpretación de algunos preceptos de la estética contemporánea.

La filosofía se debe ocupar, como ya lo señaló Deleuze, de lo indecible, de lo no filosofado. No se puede agotar, por tanto, en repeticiones anacrónicas o en un referente

omnicomprensivo que dé cuenta de las otras disciplinas. El arte es una realidad que se imita a sí misma, no es reflejo de nada exterior a él, es autoexplicativo, es ya su propia filosofía, una filosofía, además, hecha en principio de materias y de formas. No es por tanto explicable que el arte recurra a la argumentación estética en un afán de legitimación. La función del arte —como decía Francastel— no es proporcionar un doble de la realidad sino valores de lo real enraizados en el individuo (Francastel, 1980). El diálogo fluido, la identificación entre la estética y el arte, estaría tal vez en el sustrato lógico o metalógico compartido. Aquí el pensar estético, a nuestro modo de ver, convergería de forma natural con el arte y sus teorías. Pero esta confluencia debe entenderse, según nuestro parecer, no en términos de las referencias, sino como el resultado de las dislocaciones y las “naturales desnaturalizaciones” que proceden del triedro afecto-percepto (Arte), concepto (Filosofía) y función (Ciencia), propuesto por Deleuze (1993). No se niega, por tanto, la natural interlocución, se rechaza el camino errático del determinismo objetivista, de las jerarquías del conocimiento, del racionalismo a ultranza y del reduccionismo mimético.

El arte y la realidad

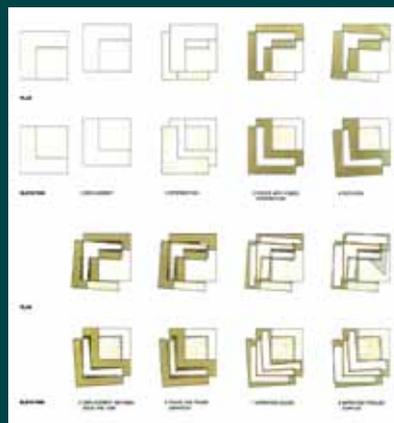
“La finalidad del arte—observaba Giacometti— no es reproducir la realidad, sino crear una realidad de la misma intensidad”. El arte, en su sentido clásico, se entiende como una actividad, como un pensamiento que inscribe sus expresiones en la esfera de una metarrealidad. Esta es concebida dentro de un tácito distanciamiento de lo conocido como realidad, vale decir lo no artístico, la naturaleza, el mundo, el sujeto. El mundo del sujeto existe en relación con el mundo del objeto, pero en una clara diferenciación. La realidad de lo natural, conjuntamente con la realidad del sujeto, se expresa, en un magistral reflejo, a través del mundo de la representación y su carácter mimético.

Llegadas las manifestaciones de lo moderno a principios del siglo XX, este supuesto epistemológico empezó a hacer crisis en virtud de los desarrollos artísticos que daban cuenta del arte en términos de la *presentación de lo real* y los procesos de abstracción. El arte pudo ser entendido como la búsqueda de la esencialidad en la estructura íntima de los objetos. Su apariencia externa, su comunicación a través de los sentidos, dio paso a una mirada profunda de la mente, que permitía *la visibilidad de lo invisible*. Se pintó, por ejemplo, la íntima realidad del subconsciente (Dalí), pero también la intraatómica realidad de la materia (Kandinsky). Se retrató el espíritu en la geometría (Mondrián). El mundo del arte, como convergencia de los reflejos conjugados del sujeto y el objeto, dio paso a la expresión de lo macrofísico ligado a lo microfísico. El mundo se construía, pero no a través de las representaciones. Este se presentaba, y tanto en la ciencia como en el arte, como una realidad en construcción. Lo real, además de ser algo susceptible de ser descubierto, era algo que debía ser construido. Un ejemplo de ello es que las transformaciones del entorno habitable, de las primeras décadas del siglo XX, ligadas a la estética vanguardista, lideraron lo real como una clara expresión del artificio (v. gr., Bauhaus, Constructivismo).

Las estéticas contemporáneas, por otro lado, se manifiestan como realidades que existen, no como reflejos ni construcciones del sujeto, sino como extensiones, como continuidades de este. Su realidad es la de un tejido material, altamente espiritualizado, donde se entrelazan de forma íntima objeto con sujeto. Las materias de la violencia, del dolor, por ejemplo, al trasponer su espacio (Doris Salcedo), generan la carga estética correspondiente a un sujeto en fruición. Las arquitecturas autistas del segundo Eisenman (s. f.),

Guardiola house. Cádiz. Peter Eisenman.
Architectural design. Deconstruction ii.
1994.

El objeto, entendida su realidad como un proceso, está desprovisto de fin.



La historiografía

al mostrar su realidad en el proceso, demuestran que son objetos en los que se deriva un sujeto en su comportamiento aleatorio. Lo real se manifiesta tan solo como una posibilidad del universo en su virtualidad.

Hoy solo se entendería la realidad del arte por fuera de la disquisición racionalista que lo entiende como una copia o mimesis, derivada de una noción de realidad prestada de las ciencias naturales y la filosofía. El arte se entiende como una relación entre sujetos, poniendo de por medio un objeto de arte. Es de esta forma una epistemología transversal que nace del propio arte la que lo explica y no la aplicación de las jerarquías que provienen de una epistemología en su acepción científica. El arte es en su materialidad un objeto natural, pero ante todo un objeto tensionado altamente por el sujeto. No es por tanto dable construir para él una epistemología en la que se le dé el tratamiento de objeto natural, o el de su extensión y reflejo.

El arte no es ninguna interpretación de la realidad. Es tan solo el recuerdo de una percepción tenida como tal. El arte no trabaja con ninguna sujeción a ninguna realidad, en tanto que este es de forma natural un generador, un enumerador de realidades. No se puede anteponer, por consiguiente, ninguna objetivación de la realidad como sustento del arte. Lo único que puede establecerse, y esto tanto para la ciencia como para el arte, es que nuestras posibles relaciones con la realidad están siempre mediadas por la percepción y la imaginación, constituyendo todas ellas en conjunto un tejido complementario. Volviendo a Heisenberg, la idea de realidad automáticamente nos incluye.

La idea de realidad, los ritmos (diacronías y sincronías) y las lógicas (dialógica, metalógica) que se derivan del ente artístico contemporáneo en su manifestación autónoma, informan, en consecuencia, acerca de su epistemología, su historia y su teoría.

La historiografía del arte, como la de la historia general, la podemos entender como la "historia de la historia". La escritura de lo histórico "captura", por así decir, las visiones que del arte han poseído en su momento artistas, críticos e historiadores. Pero habría que anotar que el papel fundamentalmente historiográfico está entendido como el hacer escrito de lo escrito, hacer crítica de la crítica, en el sentido de la constante actualización del bagaje cultural, requerido por las necesidades y prerrogativas del presente. La necesidad de reescribir y reinterpretar constantemente la historia escrita del arte, la aportación constante al descubrimiento del pasado que hace la historia general conjuntamente con la historia del arte, así como la necesidad de historiar el presente a través de la crítica, hacen que la labor del historiógrafo del arte se defina como una empresa de investigación constante, cifrada tanto en el pasado como en el presente.

Se ha requerido para un pasado, entonces recientemente descubierto, una interpretación en el interior de un paradigma o cuerpo de ideas establecido, pero en otros casos, en virtud de las características excepcionales de su objeto de estudio, la proposición de un nuevo corpus explicativo (Kuhn, 1986). Las realizaciones modernas del arte, por ejemplo, serían inconcebibles sin la formulación de una teoría moderna, sin la interpretación de una historia moderna del arte.

Por otro lado, existe para el historiógrafo del arte, dentro del vórtice de "*las tormentas*" (Burckhardt, 1993), representadas en los acontecimientos del presente artístico, la consideración de una distancia estratégica con respecto a estos, con el fin de facilitar su decantación y, en consecuencia, su mayor objetivación. Este distanciamiento del tiempo del evento permite, de forma natural, la estructuración de una visión histórico-crítica, cuando en cierto modo se han podido trascender los intereses específicos tanto de los "jueces" (los patrocinadores, los críticos) como de las "partes" (los artistas) involucradas. Sin embargo, la mayor dificultad que encuentra el historiógrafo del presente es la proliferación e individuación cada vez más creciente de las expresiones artísticas. Se diría que en razón de su densidad, su singularidad y su carácter efímero, el tiempo de la decantación previo al

análisis, así como la fundación de una perspectiva con la cual mirar de forma unificada, se tornan cada vez más difíciles. Resulta muy difícil hablar, con relación al arte del presente, de escuelas, movimientos y aun de tendencias. La tasa de crecimiento del presente supera en gran medida la del pasado y aun la del futuro. Ante esto la historiografía se ha visto abocada a realizar reseñas y taxonomías en cierto modo inútiles (Guash, 2001), que no dan cuenta de lo artístico en la contemporaneidad, ni en su historia ni en su teoría. La verdad es que es perfectamente inevitable la atomización de las interpretaciones. El presente historiográfico debe orientarse hacia una reflexión enfocada en las microhistorias, representadas en la heterogeneidad de las expresiones emanadas de los artistas, los gremios y las hordas culturales. Las prácticas artísticas inspiradas en lo clásico, la vanguardia o la postvanguardia, comparten el mismo espacio cultural complejo y no se puede por tanto hacer historia bajo principios unificadores, en un ambiente, por demás, disperso e impredecible.

Por otro lado, en virtud de los desarrollos culturales cada vez más acelerados del presente y las crecientes necesidades del público, el investigador se ve abocado a la diversificación del género de lo escrito, así como a la adopción de los “media” contemporáneos, con el fin de generar alternativas de comunicación más ágiles que las representadas en el texto tradicional especializado. El video y la electrónica han contribuido de forma evidente a la desacralización del texto como forma exclusiva de comunicación de lo historiable, pero también a mediar entre la comunicación veloz de las imágenes y el tiempo largo de la palabra escrita. Pero también, como ha sido práctica, el soporte de la interpretación historiográfica está apoyado en el acervo documental representado en las correspondencias, ensayos, tratados y manifiestos escritos por los artistas, teóricos e historiadores. Contribuyen a su vez a fundamentar los juicios, las semblanzas personales, las entrevistas y los testimonios, las crónicas de época, las revistas especializadas, los artículos de prensa, así como los registros filmográficos de las acciones y los eventos de tipo artístico. Los referentes constituidos entre las artes actúan también como un complemento fundamental.

Habría que destacar, en la historia del pensamiento historiográfico referido al arte, la conformación de corrientes. Resulta evidente que las visiones o concepciones que han animado a la historia del arte estén cargadas de cierto sesgo ideológico y estén además comprome-

2. Sobre el concepto de huella, véase Culler (1982).

tidas con una teoría del arte: vale decir, la historia del arte según la historia de sus protagonistas (Vasari), la historia del arte como la historia de un ideal (Winckelmann), la historia del arte como la historia de la cultura (Burckhardt), la historia del arte como la historia de los estilos (Riëgl), la historia del arte como la historia del espíritu (Dvorák), la historia del arte como análisis simbólico (Panowsky, en Bauer, 1984), etc., concepciones todas que hablarían más de los historiadores del arte que de la historia misma, de ahí que deberíamos hablar de ellas, en un sentido más apropiado, de “*historias del arte*”. “*La historia de la historiografía del arte es la historia del interés por los conceptos y métodos*” (Bauer, 1984). Pero es también evidente que estas llenan el espacio crítico y discursivo generado por las obras, ya que, como es comprensible, la historiografía del arte se ocupa tanto de la exposición de las ideas artísticas presentes en las obras, como de las ideas que sobre el arte se han dado en la historia; “*la historiografía del arte, de esta forma, hace parte de la historia del arte*” (Bauer, 1984). Sin embargo, habría que aclarar que el presente complejo del arte no lo sostienen las ideologías asociadas, como se diera en la vanguardia, ni teorías sobre el arte y sobre la historia formuladas ad libitum.

El método histórico hoy tiene que estar soportado de forma particular en la práctica artística, tiene que estar signado por su inherente idea de lo temporal. Los objetos y las experiencias artísticas contemporáneas manifiestan de forma particular la coexistencia de los tiempos largos con los tiempos cortos. Los registros de las acciones, con frecuencia, son solo eso, registros, lejanos, por demás, del evento y sus tiempos asociados. El historiador del arte del presente debe conciliar entonces, en un género de micronarraciones, continuidades con discontinuidades, panoramas nítidos con trayectorias efímeras, presencias con ausencias, fabulaciones con certezas, imágenes con huellas (Derrida)².

La crítica

“Criticar —decía Tafuri— significa recoger la fragancia histórica de los fenómenos” (Tafuri, 1973). Las obras de arte, de esta forma, no pueden ser explicadas ni interpretadas fuera de la materia histórica; la historiografía moderna, además, ya había enseñado también el vínculo indisoluble entre la historia y la crítica (Venturi, 1979). La realidad es que al hacer historia se están elaborando pautas críticas y estas no tienen otro objetivo que el de establecer juicios de valor, elaborar criterios de verosimilitud y realizar una crítica sistemática de las fuentes (Waissman, 1997); aspectos todos que contribuyen a la articulación de las realizaciones artísticas dentro de un corpus cultural que las legitime o reconozca como tales.

Es así como, en la aproximación a una tarea científica, el historiador o el crítico esgrime, no juicios laudatorios o condenatorios como observaba Croce (1943), sino explicaciones e interpretaciones de los desarrollos artísticos con miras a establecer un cuerpo de ideas, que sirva de vínculo entre la obra del artista y la comunidad profesional, pero también entre el artista, la obra y la sociedad en general, en su caso, la mejor destinataria.

Por otro lado, habría que observar que, en el presente, los repertorios interpretativos, en una dificultad histórica u “obstáculo epistemológico” —al decir de Bachelard (1967)—, no siempre estarían en conjunción con la aparición, por demás inusitada, de ciertas realizaciones artísticas. Se ha entendido el papel deliberante de algunas obras o experiencias artísticas que, en su aparición intempestiva, han inducido su propio contexto crítico o, por lo menos, han generado la necesidad de crearlo, proyectando así, no una transacción entre imágenes y palabras como es tradicional en la crítica, sino entre imagen e imaginación. “Un artista —decía Duchamp— se expresa con su alma y con el alma hay que asimilar”.

La crítica, hoy, debe constituirse como parte integrante de la obra de arte, debe inscribirse en su campo de

acción. Aunque podríamos afirmar que esto, de algún modo, ya se ha practicado en la historia. El verdadero arte se expresa con elementos que lo cualifican como crítico de sí mismo y del arte en general. El arte del arte ha cualificado la historia del arte de Occidente.

Sin embargo, hay que anotar que ninguna obra de arte, a pesar de su vanguardismo o su carácter revolucionario —qué curioso—, ha invalidado a ninguna otra. El arte es refractario, crítico, sobre todo crítico, pero jamás caníbal. El futurismo, por ejemplo, con su crítica radical a la historia, logró colgar sus cuadros, pero no arrancar de las paredes los consagrados en los Uffizi. La Gioconda de Da Vinci y L.H.O.O.Q. de Duchamp, Las Meninas de Velásquez conjuntamente con las de Picasso, son ejemplos de obras que, a pesar de la complejidad de su conflicto, han quedado muy bien posicionadas en la historia.

Otra lección, que competiría al universo de la crítica, es la consideración de que el verdadero arte se mantiene en el tiempo por fuera de toda consideración crítica. Sobrevive y opaca a sus benefactores, pero también a sus detractores. Se diría que, con y a pesar de la crítica, el arte cumple su cometido histórico. “Las palabras —decía Rembrandt— con frecuencia mienten, la pintura jamás”. Las palabras de la crítica última, con frecuencia no han sido un puente de comunicación entre el público, el artista y la obra, sino que se han erigido en su retórica y en su lenguaje especializado, como un obstáculo insoslayable. Las poéticas y aun la poesía le han ganado a la crítica en su acercamiento al público y en el problema de dilucidar las nuevas expresiones.

El arte, hoy, no puede constituirse en esa suerte de ente deslenguado que la crítica ha supuesto. La elocuencia o el mutismo de la obra, en virtud de sus características, lo debe decidir ella misma. El arte, pensamos, particularmente el contemporáneo, debe estar en un sentido crítico supeditando la palabra.

Hay que anotar que los códigos de lectura y los análisis, con los que tradicionalmente se venían interpretando las expresiones artísticas, resultan, en muchos casos, inadecuados e incongruentes. Debido a la naturaleza de las propuestas, como habíamos anotado, estas han socavado la naturaleza objetual y el concepto de “obra de arte” de la concepción clásica. El juicio interpretativo, desde luego, se ve seriamente afectado por las singularidades de la propuesta contemporánea.

Es tarea del crítico, en un principio de honestidad intelectual y sano conocimiento, subrayar las contribuciones importantes en el campo, así sea a costa de su propia manera de pensar y de sentir. Así sea a costa de los intereses, a veces descarados, del mercado. Pero también es su virtud dar cuenta del fenómeno y efectuar su reconocimiento dentro del mundo del arte con el criterio de objetividad que debe animar su particular contribución, sin la cual el facilismo, la falacia o las falsas contribuciones desorientarían y crearían desconcierto en el público. “*El arte –afirmaba Venturi– depende de la revelación, la crítica no*” (Venturi, 1979). Es por ello que su papel de mediador entre el artista, la producción artística y el público es definitivo. Para ello el crítico, además de conocer la historia, debe estar “sintonizado” con su época. Su labor se entiende, en un sentido fundamental, como la de un pensador que descifra e historia el presente. Debe por tanto saber identificar sus signos. Esto exige un contacto constante con el artista y el mundo del arte, mediado por las exigencias de un público ávido de conocimiento y de experiencia, pero asistido también por el afán de participar y verse reflejado.

El papel de la crítica sigue siendo desde siempre como el del instrumento que genera un estado necesario de tensión, de crisis (crítico y crisis están relacionados) (Waissman, 1997) suficiente para permitir la fluencia de un pensamiento artístico.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1989). *Deconstruction*. Omnibus Volume. Londres: Academy Editions.
- Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna*. Madrid: Celeste.
- Argan, G. C. (1986). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia.
- Argan, G. C. (2006). *El arte moderno*. Madrid Akal.
- Bachelard, G. (1967). *Formation de l'esprit scientifique*. París: Gallimard.
- Baudrillard, J. (1987). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Bauer, H. (1984). *Historiografía del arte*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1982). *El arte en la época de su reproductividad técnica*. Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus.
- Bergson, H. (1963). *Materia y memoria*. Obras escogidas. México: Aguilar.
- Buckhardt, J. (1993). *Reflexiones sobre la historia universal*. México: FCE.
- Calabrese, O. (1987). *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Carr, E. H. (2000). *¿Qué es la historia?* Madrid: Ariel.
- Croce, B. (1943). *La storia come pensiero e come azione*. Bari: Laterza.
- Culler, J. (1982). *On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press.
- De Fusco, R. (1997). *La idea de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Referencias bibliográficas

Einstein, A. (1969). *La física, aventura del pensamiento*. Buenos Aires: Losada.

Eisenman, P. (s. f.). "Como casas de naipes". *El Paseante*, 4. Siruela.

Eisenman, P. (1984). El fin de lo clásico, el fin del comienzo, el fin del fin. *Arquitecturas Bis*, 48.

Francastel, P. et ál. (1980). *Arte y estética en el siglo XVIII*. Madrid: Akal.

Gombrich, E. H. (1975). *Historia del arte*. Barcelona: Garriga.

Guash, A. M. (2001). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Hauser, A. (1980). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor.

Hegel, G. W. (1985). *Estética. La arquitectura y la escultura*. Buenos Aires: Siglo XX.

Heisenberg, W. (1974). *Más allá de la física*. Madrid: BAC.

Kuhn, T. (1986). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.

Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, espacio, arquitectura*. Barcelona: Blume.

Sánchez de Urbina. *¿Qué hace el arte?*. Disponible en: www.complejidad.org

Tafuri, M. (1973). *Teoría e historias de la arquitectura*. Barcelona: Laia.

Tafuri, M. (1984). *La esfera y el laberinto*. Barcelona: Gustavo Gili.

Venturi, L. (1979). *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

Virilio, P. (1998). *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Waissman, M. (1997). *El interior de la historia*. Bogotá: Escala.

Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. México: FCE.