

HISTORIA DEL ARTE Y TIEMPO PRESENTE: OTRA HISTORIOGRAFIA DESDE LA CONTEMPORANEIDAD

*Art history and the present time:
Another historiography from the contemporary*

Juan ALBARRÁN DIEGO
Departamento de Historia del Arte / BBAA
Universidad de Salamanca
E-mail: jad@usal.es

Fecha de recepción: 19-01-2010
Fecha de aceptación: 29-01-2010

RESUMEN: Desde hace varias décadas, la Historia del Arte, como disciplina pretendidamente científica, viene mostrando una enorme incapacidad a la hora de estudiar las prácticas artísticas contemporáneas. Atrincherada en viejos criterios metodológicos, los historiadores del arte desechan cualquier objeto de estudio del que no nos separe una distancia temporal considerable. Ese problema, al que la Historia ha dado respuesta desde lo que se ha dado en llamar Historia del tiempo presente, parece convertirse en un escollo insalvable en el caso de la Historia del Arte. En este artículo, pretendemos plantear las posibilidades metodológicas de una Historia del Arte del presente mostrando cómo las prácticas artísticas actuales pueden ayudarnos a repensar algunos de los dogmas metodológicos sobre los que se asienta la disciplina.

Palabras clave: Arte contemporáneo, Historia del presente, historiografía, metodología

ABSTRACT: Since many decades ago the Art History, as a scientific discipline, has showed an enormous disability to studying the artistic contemporary practices. Entrenched in old methodological criteria, the art historians reject any issue from which we are not separated by a considerable temporary distance. This problem, to which the History has given response from the History of the present time, is an insurmountable obstacle for the Art

history. In this paper, we try to raise the methodological possibilities of a Art history of the present, exploring how the contemporary art practices can help us to rethink some of the methodological dogmas of the discipline. *Keywords:* Contemporary art, historiography, History of the present, methodology

Keywords: Contemporary art, Historiography, History of the present, Methodology

FIN DEL ARTE, FIN DE LA HISTORIA. POR UNA HISTORIA DEL ARTE DEL PRESENTE

Desde principios de los años ochenta, en un contexto historiográfico marcado por el fin de los grandes relatos anunciado por Lyotard (*La condición postmoderna*, 1979), y con el ocaso de la Historia propuesto por Fukuyama a la vuelta de la esquina (*El fin de la Historia y el último hombre*, 1989-1991), Hans Belting y Arthur Danto empiezan a teorizar acerca del final de la Historia del Arte¹. Como explica Belting, ese final podría referirse bien a la producción artística (al arte en sí), bien a los esquemas historiográficos sobre los que se ha fundamentado su estudio (la Historia del Arte como disciplina). Por una parte, el arte, durante los sesenta y setenta, coincidiendo con la emergencia del conceptualismo y el declive del relato modernista greenberguiano, parece desembarazarse de la estética para disolverse en la filosofía, convirtiéndose así en una actividad de carácter teórico-autoreflexivo. Por otra parte, la Historia del Arte como narración unidireccional, coherente y evolutiva, se demuestra definitivamente agotada. Pierden vigencia los relatos que habían legitimado las prácticas artísticas en un presente que se resiste a ser inscrito en una historia convencional.

Si el arte ya no parece albergar la posibilidad de una historia coherente, unidireccional, progresiva, si no hay un relato (postmoderno) que sustituya al último gran relato artístico (la modernidad greenberguiana), ¿podemos seguir escribiendo Historia del Arte?, ¿es factible construir una Historia del Arte del presente cuando el arte que se produce hoy parece negar la noción misma de Historia, cuando su principal objetivo es eludir su historización, cuando los relatos que le han dado sentido hasta ahora han perdido su legitimidad? Una producción artística cuya única legitimación parece residir en su capacidad “disruptiva”, en su potencialidad para subvertir los actuales marcos institucionales (museísticos, pero también historiográficos), ¿puede ser abordada desde los mismos presupuestos metodológicos que han hecho

de la Historia del Arte una disciplina científica firmemente asentada en el ámbito académico?²

Obviamente, el fin del arte no supone el cese definitivo de la producción de objetos que puedan ser considerados artísticos, pero sí un cambio sustancial en sus funciones, objetivos, ámbitos discursivos y mecanismos de legitimación. Del mismo modo, el final de la Historia del Arte no implica el fin de las investigaciones sobre arte, aunque sí constata el descrédito de ciertos modelos de presentación “histórica” del mismo. Algo que, por otra parte, no es en absoluto privativo del momento actual³.

Si la modernidad artística se ha caracterizado por una suerte de auto-crítica inmanente que, de un modo un tanto paradójico, ha sido trasvasada a las prácticas más combativas del actual momento post- (postmoderno, post-histórico, postmedia), difícilmente las viejas metodologías positivistas-empiristas⁴ podrán adaptarse a esa nueva y cambiante producción artística. Quizás el principal problema al que la disciplina ha tenido que enfrentarse durante las últimas décadas deriva, precisamente, del proceso autocrítico que ha llevado a su objeto de estudio a disolverse en la cotidianeidad (abrazando así la vieja utopía vanguardista) o en el concepto, un tanto ambiguo, de cultura visual. El arte actual escapa a cualquier tipo de definición, por lo que la Historia del Arte pierde uno de sus pilares disciplinares: la especificidad y superioridad del arte (definible, cuantificable, clasificable) frente a otros objetos de estudio. En este contexto, por tanto, sólo parece pertinente, viable e incluso deseable una Historia del Arte que ya no taxonomice los de por sí inasibles objetos artísticos, pero que sí permita, en cambio, establecer diálogos multidireccionales entre las producciones artísticas del pasado y el presente, entre tiempos, imágenes y relatos conscientes de su convencionalidad. Una historia capaz de generar diagramas móviles, flexibles y abiertos, que, en lugar de simplificar, desactivar y neutralizar, ocultando los pliegues que toda historia debe tener, nos permitan problematizar acerca de esas grietas de sentido que las prácticas artísticas contemporáneas pueden ayudar a replantear. Cuestiones referidas tanto a su presente como a tiempos pasados que se resisten así a ser clausuradas por el historiador. Reactivar y actualizar el pasado, por tanto, gracias a un regreso crítico desde y hacia un presente inestable.

Si, partiendo de este objetivo, aceptamos que la Historia del Arte puede seguir siendo una plataforma disciplinar adecuada para el estudio de las prác-

ticas artísticas actuales (algo absolutamente necesario vista la usurpación del lugar que le corresponde a la academia a la hora de generar discursos críticos independientes por parte de otros agentes institucionales y mercantiles), debemos plantearnos, pues, cuáles serían los ajustes metodológicos necesarios para poder historiar el presente del arte (o el arte del presente). En el seno de la Historia del Arte no se ha llevado a cabo una reflexión metodológica similar a la que sí ha existido en el de la Historia Contemporánea con respecto a la posibilidad de historiar el presente⁵. Concluida la Segunda Guerra Mundial, los historiadores (especialmente en el ámbito francés) comienzan a hablar de una Historia del tiempo presente bajo apelativos muy diversos: inmediata, fluente, actual, coetánea, etc. Sin embargo, en el campo de los estudios artísticos, los acercamientos a la creación contemporánea parecen relegados a medios periodísticos o literarios (crítica de arte) menospreciados en ámbitos académicos. Sin duda, podemos establecer una diferencia clara entre la crítica de arte y la Historia del Arte del presente similar a la que existe entre la Historia del tiempo presente y el periodismo. La Historia y la Historia del arte tienen objetivos, ámbitos de difusión, tradiciones y estructuras metodológicas diferentes a las del periodismo y la crítica de arte. En ambos casos, la principal objeción que suele hacerse a los estudios centrados en el momento actual es la de una cuestionable objetividad derivada de la escasa perspectiva temporal. Objetividad (convencional) que en ningún caso queda garantizada con el aumento de la distancia histórica que separa al estudioso de su objeto de estudio.

DISTANCIAS TEMPORALES: QUÉ DOCUMENTOS

Toda cuestión de método se vuelve quizás una cuestión de tiempo.

Georges Didi-Huberman

Una de las pautas metodológicas que vinculan el trabajo del historiador con un pasado remoto y clausurado es la imperiosa necesidad de documentos sobre los que construir un discurso supuestamente objetivo e incontestable⁶. El documento sustenta el relato del historiador. Es considerado como una suerte de prueba de verdad sobre la que se levanta la Historia, una fuente de

objetividad a partir de la cual puede reconstruirse con acierto el acontecer de los hechos. En la tradición positivista, el historiador sentía la obligación moral de intervenir lo menos posible en la narración de la Historia, como si la suya fuese una actividad especular, un discurrir aséptico y distanciado consagrado a levantar acta de los acontecimientos, como ese espejo que, en la novela realista decimonónica, se pasea por el borde del camino sin llegar nunca a transitar por él (Balzac, Stendhal). Poner en duda la probidad del documento, dejar al descubierto hasta qué punto el documento puede dar pie a una reconstrucción sesgada o directamente tergiversadora de los hechos, podría ayudarnos a reconsiderar la necesidad de esa distancia temporal como garantía de objetividad.

En el territorio del arte actual, encontramos numerosos artistas que han desarrollado su trabajo conscientes de las líneas de fuga que la ambigüedad del documento conseguía abrir en sus proyectos. En este sentido, resultan especialmente significativas las relaciones que se establecen entre algunas prácticas performativas y su documentación fotográfica. En la segunda mitad del siglo XX, la acción artística (*performance art*) se ha constituido en la punta de lanza de los procesos de desamaterialización del objeto artístico. Generalizando, la performance tendría entre sus principales objetivos el de no dejar una huella material de un trabajo que incide en el concepto de presencia para dejar atrás el de representación. Sin embargo, y como no podía ser de otra manera, desde un primer momento la fotografía entra en escena como medio para documentar estas acciones efímeras. Las imágenes fotográficas y, en menor medida, videográficas serán la base sobre las que los estudiosos reconstruirán el acontecimiento. No obstante, esos documentos supuestamente objetivos pueden dar lugar a relatos muy alejados de la realidad que se pretende aprehender.

En 1965 Rudolf Schwarzkogler realiza su *Aktion 3*, documentada por Ludwig Hoffenreich (fotógrafo de prensa que debía garantizar la cualidad documental de las tomas) en una serie de conocidas imágenes que muestran el cuerpo de un hombre desnudo, aparentemente sometido a una serie de torturas físicas más o menos cruentas. Entre las fotografías destaca una en la que el pene del modelo (Heinz Cibulka, buen amigo y colaborador habitual de Schwarzkogler) parece haber sido amputado y sustituido por una cabeza de pescado. Este documento dará pie a una serie de interpretaciones despre-

ciativas (algunas provenientes de críticos tan relevantes como Robert Hughes) que extendieron el rumor (aún hoy aceptado) de que Schwarzkogler se había suicidado amputándose el pene durante una de sus acciones⁷. No entraremos aquí a analizar las pautas creativas de los accionistas vieneses, pero, por supuesto, la acción de Schwarzkogler no tenía como meta el suicidio por auto-castración y, de hecho, no fue eso lo que sucedió. Su no menos trágico deceso no se produjo hasta algunos años más tarde, en 1969, cuando, después de varias crisis psiquiátricas, se arrojó por la ventana tratando de emular el *Salto al vacío* de Yves Klein.

Las interpretaciones de la acción basadas en el documento probo por excelencia (la fotografía documental) tergiversan el hecho del que, por otra parte, resultaría difícil, por no decir imposible, obtener una reconstrucción ajustada a la realidad⁸. De alguna manera, el documento subsume el acontecimiento, lo fagotiza hasta hacerlo desaparecer. La acción es la fotografía y el acontecimiento es su documento, por lo que resulta tremendamente difícil llevar a cabo una reconstrucción o valoración del mismo que se pretenda objetiva. Estas brechas que se abren entre el acontecimiento que debe ser historiado y su relato han sido hábilmente explotadas en fechas recientes por algunos creadores con el fin de articular un discurso crítico con respecto al poder de manipulación de los *media* y la imposibilidad de acceder a la realidad de los hechos.

En agosto de 2007 el artista costarricense Guillermo Habacuc Vargas realiza una acción en la galería Códice de Managua. En el espacio vacío, sólo dos elementos: una frase escrita en la pared con comida para perros, “Eres lo que lees”, y un perro atado en una esquina de la galería al que, supuestamente, se le iba a dejar morir de hambre⁹. De inmediato comienzan a circular por la red fotografías del animal moribundo y manifiestos que condenan la acción y, por extensión, la frivolidad, banalidad e inutilidad del arte contemporáneo. La indignación informativa crece hasta alcanzar las más altas instancias políticas. En octubre de 2007, el vicepresidente de la Comisión Europea, Franco Fattini, condena la acción de Guillermo Vargas y expresa su solidaridad con los movimientos por los derechos de los animales, llegando a solicitar que se prohíba la entrada del artista en territorio europeo.

El perro había sido bautizado con el nombre de Natividad por el artista en alusión a Natividad Canda, mendigo nicaraguense que en 2005 fue atacado

por varios perros ante la pasividad de policías, bomberos y periodistas que no intervinieron para evitar la muerte del indigente. La noticia apenas levantó una leve polémica que no alcanzó resonancia internacional ni motivó la reacción de ningún líder político. Por supuesto, el perro Natividad, a diferencia del mendigo, no murió. De hecho, su muerte nunca estuvo programada en la acción de Vargas, ni existen, por tanto, documentos fotográficos que puedan probarla. La performance, como ha señalado Angès Delage, pone al descubierto la hipocresía del compromiso ciudadano al tiempo que cuestiona el rol documental de las imágenes en la actual sociedad de la (des)información. Desmentida la muerte del animal (la galerista había declarado que ella misma se encargaba de alimentarlo a diario), la verdadera dimensión de la noticia no ha sido nunca difundida por la prensa y aún siguen circulando por la red textos que condenan el trabajo de Vargas por maltrato animal.

¿Cuáles son los documentos que el historiador del mañana utilizará para reconstruir esta acción artística acontecida en nuestro presente? ¿los periódicos que recogieron indignados la noticia? ¿los cientos de manifiestos que circularon por internet condenando tal veleidad? ¿las fotografías que muestran a un animal famélico en un espacio vacío?, ¿o el trabajo del historiador del presente, capaz de desentrañar el sentido del trabajo artístico discriminando la información capciosa que los medios han difundido? Sólo el trabajo que el historiador despliega en el tiempo vivido del presente puede dar lugar a una Historia que descubra las estructuras de poder, estratos de significación y pautas de comprensión de estos objetos de estudio. Las polémicas que envuelven los trabajos de Schwarzkogler y Vargas deben hacernos pensar en la problemática condición del documento. No sólo podemos deducir los escollos que el historiador del futuro se encontrará ante obras esquivas y recepciones confusas, también debemos proyectar estos problemas hacia el pasado y preguntarnos si estas mismas distorsiones no afectan a buena parte de los documentos que hoy consideramos fuente de verdad histórica.

La fuente de época (eucrónica), como los recortes de periódico que el historiador del futuro empleará para analizar el trabajo de Guillermo Vargas, no siempre provee la información a partir de la cual poder escribir una Historia objetiva. Esas fuentes (periodísticas, visuales, etc.) pueden aportar elementos de análisis sobre la recepción de las obras, pero pueden no decir nada sobre la

verdadera estructura y significación de la mismas. El documento, por más que se encuentre inscrito en un ámbito discursivo diseñado para garantizar la veracidad de los datos que contiene (el archivo, el dispositivo fotográfico, la prensa diaria) no garantiza una información “veraz”. Es ahí donde se hace necesario el trabajo del historiador en y para el presente. Trabajos como los citados de Sophie Delpoux y Angès Delage que, lejos de arrogarse una cientificidad basada en el distanciamiento y la objetividad, asumen una responsabilidad crítica en la construcción de una historia independiente (algo que no siempre puede decirse del periodismo y la crítica de arte) capaz de producir sentido, no pese, sino gracias a su cercanía con respecto al objeto que pretenden estudiar. Algo que quedaría perfectamente ejemplificado en las palabras con que Serge Guilbaut presenta su última recopilación de artículos:

estos ensayos intentaban participar en la escritura de la cultura contemporánea como historia inmediata, como si el historiador estuviera conscientemente comprometido con su presente. Ahora que reconocemos que participamos en la construcción de la historia, que la historia, las obras de arte, los productos culturales y las imágenes no se han dado sino construido con muchas incertidumbres y contradicciones, parecía posible y emocionante escribir la historia de hoy en día incluso simultaneando con la escritura sobre el pasado. Ya no era necesario esperar, como antes, a que un especialista del gusto (el crítico de arte) diera la etiqueta de calidad que antes considerábamos necesitada del juicio del tiempo. Uno podía ser un participante activo en la escritura de la historia justo allí y entonces. Puesto que la posmodernidad descartaba la trascendencia y la univesalidad, el estudio y el análisis del arte contemporáneo, podían abordarse inmediatamente. Esta historización del arte contemporáneo es importante para poder comprender enseguida la importancia de las posiciones estéticas del mercado de las ideas. Hoy en día, el historiador, consciente de su propio sí construido, puede hacer visible la red de significaciones en las que la obra de arte analizada tenía y tiene lugar¹⁰.

ÁMBITOS DISCURSIVOS: QUÉ ARCHIVOS

*La incomprensión del presente nace fatalmente de la ignorancia del pasado.
Pero tal vez no es menos vano afanarse por comprender el pasado cuando nada se sabe del presente.*

Marc Bloch

En la segunda Trienal de París, *La Force de l'art 02* (Grand Palais, 2009), Julien Prévieux presentó su trabajo *La totalité des propositions vrais (avant)* [*La totalidad de las proposiciones verdaderas (antes)*]. La instalación estaba formada por una estantería-expositor circular que albergaba una considerable cantidad de

libros cuyo contenido, a día de hoy, parece no tener ya ningún interés comercial: guías turísticas de la extinta URSS, libros sobre Windows 95, manuales de cámaras fotográficas analógicas descatalogadas o cursos de tenis dictados por Yvan Lendl a mediados de los ochenta. Obras que tuvieron un impacto considerable gracias a su diálogo con la actualidad que, de algún modo, hicieron aportaciones a la historia de los saberes a los que pertenecían y que hoy, obsoletas las tesis expuestas en sus páginas, ocupan un lugar marginal en los anaqueles de las bibliotecas. La instalación se completa con unos complejos diagramas de pared en forma de pizarras escolares sobre las que Prévieux ha trazado una indescifrable red de vínculos entre los distintos campos del conocimiento a los que pertenecen estas obras.

Cada uno de los libros tuvo en su momento un uso muy concreto. El desarrollo de los acontecimientos (el desmembramiento de la URSS, la aparición de la fotografía digital o la evolución del tenis moderno) hicieron que la información práctica contenida en ellos perdiese su actualidad. Dejaron de ser trabajos de referencia en sus campos correspondientes para convertirse en fuentes documentales, en elementos que son almacenados en bibliotecas, archivos o bases de datos y que, precisamente por eso, son considerados portadores de verdad histórica por los estudiosos. Da la impresión de que sólo la pérdida de la utilidad originaria del documento lo convierte en fuente para la Historia.

Sin embargo, la biblioteca de Prévieux trata de hacernos reflexionar acerca de cómo, a lo largo de la Historia, los archivos han sido creados con unas funciones muy concretas (la represión de una ideología política, la contabilidad de una catedral gótica o el registro de nacimientos y muertes de un municipio) entre las que nunca estuvo salvaguardar un corpus documental con el fin de que el estudioso de un tiempo futuro escribiese una historia coherente y sin fisuras de un tiempo necesariamente pasado (algo que inutilizaría al archivo para su presente). Prévieux pone ante nosotros los esquivos documentos que nos podrían ayudar a escribir la historia de nuestro presente, la historia que hemos vivido, la historia de nuestra generación. El escaso tiempo transcurrido entre la publicación de unos libros ya desfasados y el presente del espectador que inspecciona la instalación nos hace conscientes de la aceleración de los actuales procesos históricos, de la rapidez con que manuales de gran valor informativo (que quizás recordemos haber usado

para mejorar nuestros actuales conocimientos) han perdido su valor. ¿Sería pertinente negar nuestra experiencia a la hora de historiar el presente que hemos vivido? ¿debemos renunciar a nuestra condición de sujetos para cosificarnos como historiadores objetivos? ¿podemos considerar esos libros, algunos de ellos publicados hace tan sólo una década, como documentos históricos? ¿cuánto tiempo es necesario para que su inactualidad los revierta de valor documental? ¿debe el archivo contener documentos que, pese a haber perdido su actualidad, puedan ser útiles como elementos de análisis y comprensión no ya de su momento histórico (pasado) sino del presente en que se leen?

Resulta cuanto menos paradójico que varios proyectos expositivos y de investigación¹¹ centrados en las prácticas artísticas contemporáneas (aparentemente reacias a trabajar a partir de dispositivos de historización) estén reclamando la recuperación de archivos, no sólo como medio para reescribir la Historia tomando en consideración prácticas excluidas de los relatos hegemónicos, sino también con el fin de reactivar la memoria de un conjunto de prácticas críticas que, gracias a la actua(liza)ción de los archivos podrían proyectar su potencial “disruptivo” sobre el presente. El archivo, no como contenedor de la verdad histórica, no como conjunto de datos a partir de los cuales la actividad especular del historiador puede producir historia objetiva, sino como elemento a través del cual reactivar la memoria del pasado en el presente. Adquirir conciencia de un pasado reprimido que puede dialogar con el presente, no con el fin de resucitar un cadáver histórico, sino para dar continuidad en nuestra realidad a una experiencia de carácter emancipador.

OBJETOS DE ESTUDIO: QUÉ ARTE

En la Edad Media los artesanos tallaban objetos de devoción que hoy estudiamos como arte. En la actualidad son muchos los que pretenden hacer arte y aún no sabemos cómo llamar a lo que hacen.

Jean Baudrillard

All art has been contemporary es una intervención diseñada por el artista italiano Maurizio Nannucci para el Altes Museen de Berlín. Este edificio cla-

sicista, proyectado por el arquitecto alemán Friedrich Schinkel en 1823, está considerado el primer museo del mundo concebido como tal y acoge una importante colección de piezas artísticas de todas las épocas y culturas. Según el *International Council of Museums* (ICOM), “un museo es una institución pública o privada, permanente, con o sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, y abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone o exhibe, con propósitos de estudio, educación y deleite colecciones de arte, científicas, etc., siempre con un valor cultural”¹². La historia de las instituciones englobadas bajo esta definición está estrechamente vinculada a la Historia del Arte, desde su nacimiento durante en el siglo XIX hasta el actual momento de “ruina” postmoderna¹². La Historia del Arte se consolida como disciplina científica durante el siglo XIX cuando los historiadores del arte comienzan a generar una separación (ficticia, convencional) entre su actividad y el arte coetáneo¹³. En ese contexto, el museo ayudará a determinar los cánones estéticos, materiales y culturales que debe cumplir toda obra merecedora de estudio, siendo la distancia histórica el principal requisito a la hora de establecer la calidad del objeto en cuestión. Posteriormente, durante las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias van a rechazar la historización y museización del arte llegando, incluso, a desprenderse del mismo concepto de arte, autónomo y burgués. Muy pocos historiadores del Arte llegarán a preguntarse cuál era el impacto que esas obras de vanguardia tenían en la visión que la disciplina proyecta sobre sus objetos de estudio, sobre el arte de épocas pasadas.

El rechazo del concepto de Arte, que de algún modo ha sido heredado por la neovanguardia desde un punto de vista menos utópico, aparece subvertido por la instalación de Nannucci. Con una intervención aparentemente simple, un luminoso situado sobre la puerta del museo que reza *Todo arte ha sido contemporáneo*, Nannucci nos recuerda que todos y cada uno de los objetos contenidos en el museo (cuya artísticidad queda refrendada por este enunciado performativo) han tenido unos usos concretos en un tiempo histórico que fue presente¹⁴. Como en la actual, en ninguna de esas épocas existía un concepto de Arte unificado, estable, inmutable a través del tiempo. Al ser valorados como arte por el museo y la historiografía, la forma de esos objetos, su apariencia estética, ha prevalecido sobre su función, sobre su presente. Es la misma disciplina, apoyándose en la estética, la que ha otorgado cuotas de artísticidad. La cualidad artística de los objetos contenidos en el museo, su

legitimidad como obras coleccionables, como objetos de estudio para la Historia del Arte, se debe a una autonomización forzada, a su desactualización, a un proceso de falseamiento y estetización que borra lo presente de un pasado remoto ya historiable. Sin embargo, tal y como ha apuntado Julio Aróstegui, “si no comprendemos la acción histórica [el objeto histórico, artístico, en este caso] como un presente tampoco será posible adquirir conocimiento al volver sobre ella como pasado”¹⁵.

La descontextualización que opera todo museo sobre sus contenidos puede ser contrarrestada por el historiador con la inscripción de su objeto de estudio en un contexto (un presente) más amplio que el estrictamente artístico, teniendo en cuenta no sólo los condicionantes socio-políticos o económicos que envuelven la producción de objetos artísticos en una época determinada (como haría cualquier historiador que se precie), sino también atendiendo a la misma conceptualización de lo artístico, los regímenes escópicos que configuran la mirada sobre un presente efímero y la riqueza de la cultura visual en la que se inscribe o se disuelve lo artístico. Todo ello, sin prejuicios con respecto a la artísticidad de las producciones visuales que acompañan el objeto en cuestión, cuya cualidad artística tenderá a perder importancia como justificación del trabajo del historiador en favor de su capacidad para producir sentido cultural.

Ésta es, *grosso modo*, la propuesta enunciada en los últimos años desde los llamados Estudios Visuales¹⁶. Pese a que algunos historiadores del arte han visto con recelo su irrupción en el mundo académico, los Estudios Visuales no suponen una amenaza para la disciplina. Al contrario, apuntan posibles soluciones a los problemas que el actual régimen de la imagen plantea a la Historia del Arte. Aquello que más incomoda a la vieja disciplina es precisamente la adisciplinariedad (más que la multidisciplinariedad) por la que abogan los Estudios Visuales. No podemos, sin embargo, renunciar a toda una serie de grandes logros disciplinares ni creer ciegamente en una pluri-disciplinariedad que en algunos casos conduce al diletantismo. Existen importantes logros metodológicos que en su momento supusieron enormes avances para la disciplina y que, por tanto, deben ser tenidos en consideración, aunque sólo sea como modelos para el cambio.

Los Estudios Visuales, como “estudios culturales sobre lo artístico (...) orientados al análisis y desmantelamiento crítico de todo el proceso de

articulación social y cognitiva del que se sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente instituidas”¹⁷, pueden contribuir a modificar una serie de dogmas disciplinares que traban la evolución de la Historia del Arte y la adecuación de sus planteamientos a los condicionantes sociales, estéticos y tecnológicos de la imagen contemporánea. En este sentido, quizás debamos considerar la Historia de los objetos artísticos dentro de una “multiplicidad dispersa de Historia de las imágenes” intentando abrir la disciplina a otras manifestaciones no estrictamente artísticas capaces de producir significado cultural por medio de la visualidad. Las disciplinas no son cadáveres congelados, intocables e inamovibles, no tienen nada esencial, no hay elementos fundacionales que no puedan ser modificados y, pese a que podamos obtener resultados dentro de los rígidos esquemas de la disciplina, debemos plantearnos si ésta es capaz de producir conocimiento más allá de sus límites. Como afirma Keith Moxey: “Si no hay nada sagrado en el modo en que un tema ha sido estudiado en el pasado, no hay nada que impida que pueda ser visto desde otra perspectiva en el futuro”¹⁸.

CODA

La ciencia crítica no consiste en concebir categorías nuevas opuestas a las falsas categorías de la ciencia tradicional. Más bien analiza las categorías de la ciencia tradicional, cuáles son las preguntas que puede formular a partir de sus presupuestos, y qué otras preguntas quedan excluidas (precisamente con la elección de las categorías) por la teoría.

Peter Bürger

Como hemos tratado de hacer ver en este artículo, las prácticas artísticas que se producen en el momento presente puede ayudar a la Historia del Arte a constituirse en esa ciencia crítica capaz de llevar adelante un proceso de autocuestionamiento disciplinar, que amplíe tanto el campo que abarcan sus objetos de estudio como las posibilidades metodológicas a partir de las cuales producir conocimiento. Nuevas imágenes generarían nuevas preguntas a viejos objetos de estudio. El objetivo de una Historia del Arte del presente no sería tanto desactualizar el arte para convertirlo en materia para la Historia,

como conseguir que ésta, despojada de sus dogmas disciplinares, consciente de su convencionalidad, actualice (traiga al presente, haga presente) el arte de otros pasados.

Como en el caso de la Historia del tiempo presente, la Historia del Arte del presente no debería tratar de insertar los objetos artísticos en una sucesión evolutiva, en un relato teleológico. Su cometido sería más bien estudiar críticamente el objeto en cuestión teniendo en cuenta el presente, su presente, desde el ahora como tiempo de construcción de toda historia. Conscientes de lo convencional de la(s) Historia(s), debemos aceptar que, por más objetivo y distanciado que pretenda ser nuestro relato, el tiempo de los acontecimientos va a producir fisuras, grietas, pliegues en la superficie de la representación que, como historiadores, estamos construyendo. Toda representación (y la Historia lo es) se basa en convenciones que guardan una tensa relación con la realidad. Dado que esa representación nunca lo podrá ser de una totalidad coherente y estática (el pasado es siempre móvil y escurridizo), el trabajo crítico del estudioso estará más próximo al del montador que al del relator. El tiempo expansivo de los objetos artísticos y los discursos que los envuelven tenderá a infiltrarse en otros tiempos, por lo que parece necesario aceptar y explotar los efectos anacrónicos que se producen cuando una época se infiltra en otra¹⁹. El trabajo del montador comienza por renunciar a todo relato evolutivo y causal para propiciar una reconfiguración constante de la Historia del Arte basada en la concatenación de presentes alejados en el tiempo. La misma potencia expansiva de las obras (hemos visto dos buenos ejemplos en los trabajos de Prévioux y Nannucci), que se resisten a la historicidad de la disciplina (a un tiempo impuesto desde fuera), genera una nueva (a)temporalidad anacrónica (desde dentro) que, lejos de restar objetividad al relato aceptando lo convencional (y por tanto inobjetivo) del mismo, puede abrir nuevos sentidos en y a partir de las obras y, en consecuencia, quizás producir conocimiento.

NOTAS

¹ BELTING, Hans: *L'histoire de l'art est-elle finie?*, París, Gallimard, 2007 (1983); DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999 (1997). Danto publica sus primeros ensayos sobre el tema en 1984.

² KULTERMANN, Udo: *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid, Akal, 1996 (1990).

³ La vanguardia histórica ya habría puesto en jaque los modelos canónicos de la Historia del Arte dentro de un programa político que rechazaba toda tradición (artística e historiográfica) nacida en el seno de la sociedad burguesa. La exaltación del presente alcanzaría un grado de máxima vehemencia en el futurismo italiano, el instantaneísmo de Picabia y en revistas como *Maintenant* (1912-1915), fundada y dirigida por Arthur Cravan.

⁴ EISENMAN, Stephen F.: *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2001 (1994), p. 10: “el empirismo actúa como una especie de cedazo que aparta de la vista las grandes fuerzas sociales, económicas y políticas que determinan la producción del arte, mientras permite el paso de los pequeños factores formales, biográficos y de mecenazgo que pasan ante el ojo erudito”.

⁵ La institucionalización de la Historia del tiempo presente en España es relativamente reciente; la revista *Ayer* se crea en 1990, en 1992 se celebra el I Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, la Asociación de Historiadores del Presente nace en 2000 y la revista *Historia del presente* en 2002. ARÓSTEGUI, Julio: “Historia y tiempo presente. Un nuevo horizonte de la historiografía contemporánea”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* 20, 1998; FAZIO VENGOA, Hugo: “La historia del tiempo presente: una historia en construcción”, *Historia crítica* 17, 1998; CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo: “Historia y presente”, *Berceo* 140, 2001; SOTO GAMBOA, Ángel: “Historia del presente: estado de la cuestión y conceptualización”, *Historia Actual Online* 3, 2004; ARÓSTEGUI, Julio: *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza, 2004; MATEOS, Abdón: “Historia del presente, conciencia histórica y uso público del pasado”, *Historia del presente* 8, 2006; SANMARTÍN, Israel: “Nuevas tendencias en la historiografía española”, *Cuadernos de Estudios Gallegos* 120, 2007; ITURRIAGA BARCO, Diego: “Historia de nuestro tiempo o la necesidad de historiar nuestro presente”, en NAVAJAS ZUBELDIA, Carlos; ITURRIAGA BARCO, Diego (coord.), *I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo. Crisis, dictaduras, democracia*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008.

⁶ ARÓSTEGUI, Julio: *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, ob. cit., p. 76: “La dificultad que los historiadores han tenido de forma permanente para entender que la historia no está ligada en exclusiva a un momento pasado del tiempo (...) se ha derivado, sobre todo, de la especial y persistente manera de concebir el trabajo del historiador ligado indisolublemente al documento, por cierto, a una concepción estérilmente estrecha de lo que es el documento mismo”.

⁷ DELPEUX, Sophie: “L'imaginaire à l'Action. L'infortune critique de Rudolf Schwarzkogler”, *Études photographiques* 7, 2000.

⁸ Cfr. JONES, Amelia: “Presence in absentia. Experiencing Performance as Documentation”, *Art Journal* 56:4, 1997.

⁹ DELAGE, Angès: “Les nouveaux manipulateurs. Performance et subversion dans l’art actuel en Amérique Latine (2000-2008)”, texto inédito.

¹⁰ GUILBAUT, Serge: *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Akal, Madrid, 2009, p. 5.

¹¹ Podemos señalar como ejemplos la Red Conceptualismos del Sur, formada en 2007 y auspiciada por el MNCARS (<http://conceptual.inexistente.net/>); el proyecto *Culturas de Archivo* en el que han colaborado varias instituciones desde 2000 (<http://www.culturasdearchivo.org>); *El archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, exposición (MACBA, 2009) que generó varias publicaciones y seminarios (<http://www.macba.es>).

¹² CRIMP, Douglas: *On the museum’s ruins*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2000 (1993).

¹³ Como explica Belting, durante el XIX, “à quelques exceptions notables comme celle de Ruskin, les historiens de l’art ne reconnaissent plus aux artistes de leur temps d’ancrage dans la tradition de l’art, ils cessent même de prolonger l’histoire de l’art jusqu’au présent”. BELTING, Hans: *L’histoire de l’art est-elle finie?*, ob. cit., p. 35.

¹⁴ La proposición de Nannucci entabla un interesante diálogo con la conocida afirmación de su compatriota Benedetto Croce: “toda Historia ha sido contemporánea”.

¹⁵ ARÓSTEGUI, Julio: *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, ob. cit., p. 64.

¹⁶ José Luis Brea ha sido el principal introductor de esta corriente en nuestro país a través de la revista *Estudios Visuales* (CENDEAC, Murcia), la colección homónima de la editorial Akal y los seminarios celebrados en 2004 y 2006 en los foros de expertos en Arte Contemporáneo de ARCO. Los Estudios visuales surgen a finales de los ochenta de la confluencia entre los llamados “Estudios Culturales” provenientes de las universidades norteamericanas, la Historia del Arte de autores como Norman Bryson, Svetlana Alpers o Michael Baxandall, la Teoría de la comunicación y el posestructuralismo francés. Puede verse una revisión de la génesis y desarrollo de los Estudios visuales en GONZÁLEZ, Carmen; GIL, Francisco Javier: “Estudios visuales. Lugar de convergencia y desencuentro”, *Azafes* 9, 2007. Con respecto al impacto académico de los Estudios visuales y su relación con el ámbito disciplinar de la Teoría de la comunicación véase ALONSO GARCÍA, Luis: “Dimes y diretes sobre lo audiovisual en los tiempos de la cultura visual y digital”, *Cuadernos de Información y Comunicación* 12, 2007.

¹⁷ BREA, José Luis: “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en José Luis Brea (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 6.

¹⁸ MOXEY, Keith: “Nostalgia de lo real”, *Estudios Visuales* 1, 2003, p. 47.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005 (2000), p. 16.