

ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS Y FILOSÓFICAS PARA LA HISTORIA DEL ARTE ACTUAL

SOME METHODOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL CONSIDERATIONS TO THE CURRENT ART HISTORY

Guillermo Cano Rojas

Grupo de investigación Hum 736.
Tradición y modernidad en la cultura contemporánea.

miausenlasplayas@gmail.com

Fecha de recepción: 14/08/2012

Fecha de revisión: 05/09/2012

Fecha de aceptación: 15/09/2012

Sumario: 1. Hacia una historia específica del arte contemporáneo. 2. La determinación del arte en la actual condición humana. 3. Tendencias dominantes en la historia del arte. 3.1. El final del arte y después del final del arte. 4. Consideraciones metodológicas y filosóficas sobre la historia del arte. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Citación: Cano Rojas, Guillermo. "Algunas consideraciones metodológicas y filosóficas para la historia del arte actual". En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 1, 2012, pp. 55-72

ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS Y FILOSÓFICAS PARA LA HISTORIA DEL ARTE ACTUAL

Guillermo Cano Rojas

Grupo de investigación Hum 736.
Tradicción y modernidad en la cultura contemporánea.

Resumen: El presente artículo realiza algunas reflexiones de carácter teórico y metodológico sobre la renovación y actualización de la Historia del Arte. Esta actualización parte de la necesidad de indagar y consolidar modelos y herramientas específicas para la investigación del arte contemporáneo en la historia del arte. La especificidad de una historia del arte contemporáneo pasa por implementar enfoques y métodos de carácter transversal y que permitan dar cuenta de la complejidad del arte actual y de generar esquemas más realistas, capaces de ampliar nuestro entendimiento del presente artístico. Para ello, hemos recurrido a la teoría política de Hanna Arendt, la crítica artística de B. Bucholz, y al sociólogo de la sexualidad Jeffrey Weeks.

Palabras clave: Teoría, Metodología, Transversalidad, Historia del Arte Contemporáneo.

Abstract: This article aims at drawing some theoretical and methodological reflections on Art History renewal and updating. Such updating arises from the necessity for investigating and consolidating models and specific tools for contemporary art research within art history. The specificity of contemporary art involves the implementation of cross-cutting approaches and methods that allow to illustrate the complexity of present art, and to create more realistic frameworks which would broaden our understanding of the artistic present. In doing so, Hanna Arendt's political theory, B. Bucholz's artistic review, and sexual-sociologist Jeffrey Weeks have been taken into account.

Keyword: Theory, Methodology, Cross-cutting, Contemporary Art History.

1. HACIA UNA HISTORIA ESPECÍFICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

El presente artículo tiene como objetivo principal realizar algunas consideraciones sobre el papel actual que desempeña la historia del arte, así como los sentidos hacia los que podría orientarse. Estas consideraciones surgen a partir del análisis de tres espacios interrelacionados en la esfera del arte: su papel en la condición humana, las principales tendencias y enfoques de la historia del arte, y consideraciones metodológicas y filosóficas sobre la historia del arte. Hay que indicar que este artículo surge de una tesis doctoral¹ sobre uno de los paradigmas del arte contemporáneo, el movimiento del accionismo vienés, donde fue preciso introducirse en la atmósfera aquí descrita. Para poder llevar estas consideraciones con el mayor rigor posible trataremos de reflexionar a partir de las experiencias y cambios determinantes en el arte y sus efectos sobre la historia del arte. Creemos que estos cambios y experiencias hacen aconsejable reconsiderar los métodos e intereses de la historia del arte en aras de una adecuación a su realidad diversa y cambiante. El primer apartado del artículo, de donde extraeremos los primeros elementos de consideración, se desarrolla en la aplicación al mundo del arte del pensamiento político sobre la condición humana de Hanna Arendt. El segundo apartado analiza las principales tendencias actuales de la historia del arte basándonos en el ensayo crítico del historiador del arte Benjamin Buchloh. Este segundo apartado cuenta con otra parte dedicada a concretar las experiencias y cambios del arte a partir de la obra del filósofo y crítico de arte Arthur Danto. Por último, la tercera parte realiza algunas indagaciones metodológicas basadas en la transversalidad, siendo a nuestro parecer estos métodos transversales, uno de los modos más deseables de encarar la historia del arte contemporáneo.

2. LA DETERMINACIÓN DEL PAPEL DEL ARTE EN LA ACTUAL CONDICIÓN HUMANA

Puesto que el objeto de estudio de la historia del arte es el mismo arte, en este apartado vamos a determinar en clave sintética cuál sería el arte al que nos estamos refiriendo, y lo haremos recurriendo a la obra *La condición humana* (1958) de la pensadora y teórica de la política Hanna Arendt. Siendo una autora que no ha tratado abiertamente el asunto del arte, sus análisis históricos y políticos del Mundo Moderno presentan la suficiente riqueza como para que podamos a partir de sus propuestas extraer elementos de relevancia para llevar a cabo nuestro objetivo. En la introducción de su obra, nos aclaraba que su propósito general al reconsiderar la condición humana

¹ Cano Rojas, Guillermo. *Las desilusiones corporales: contribuciones de la sexualidad radical de accionismo vienés*. Valencia, Editorial UPV, 2010.

era muy sencillo: “lo que propongo es muy sencillo: nada más que pensar en lo que hacemos”². Se trataba entonces de pensar en lo que hacemos pero desde el ventajoso punto de vista que ofrecen nuestras más recientes experiencias y temores. En nuestro caso, este mismo espíritu deseamos trasladarlo hacia el arte y la historia del arte, de manera que podamos pensar en lo que hacemos a partir de sus experiencias más determinantes.



1. Hanna Arendt (1906-1975). Imagen procedente de

<http://www.observatorio-arendt.org/wp/>

En *La condición humana* Arendt distingue entre condiciones generales de existencia y condiciones básicas. Para todos los seres humanos las condiciones generales de existencia son la condición de muerte y nacimiento, natalidad y mortalidad. Para poder designar las condiciones básicas de existencia emplea la expresión *vita activa*. Esta expresión surgió en la antigüedad griega, y comprendía entonces todas las actividades humanas; no obstante, cuando estas actividades fueron definidas y pensadas se hizo desde un punto de vista que tenía como principal sentido vital la absoluta quietud contemplativa, y eso es porque este pensamiento fue elaborado por los anhelos de los propios filósofos. Por consiguiente, si la *vita activa* aspira a esta quietud contemplativa es porque todas sus actividades están atravesadas por un principio de inquietud. Para los griegos, la inquietud que constituye la condición humana en tanto que *vita activa* afecta tanto al cuerpo como al alma, y cesaría, o habría de cesar, ante la verdad que se contempla

² Arendt, Hanna. *La condición humana*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 33.

desde la quietud y que surge desde la libertad. La autora considera que desde entonces se le ha dado una importancia excesiva a la contemplación, y ello ha interferido en el desarrollo de un pensamiento más claro y menos limitado sobre la condición humana. Además, aclara que es preciso distinguir entre la condición y la naturaleza humana, siendo las condiciones inherentes a la existencia humana pero nunca de una manera absoluta. Las condiciones básicas de nuestra existencia y que componen la *vita activa* las resume mediante una triple triada: condiciones, actividades, y esferas. Las condiciones básicas de la vida son la vida misma, la mundanidad, y la pluralidad. A éstas le corresponden, respectivamente, otras tres actividades: la labor, el trabajo, y la acción. Y a estas actividades le corresponden tres esferas: la esfera privada, la esfera social, y la esfera pública. Matizaremos que entre actividades y esferas no hay una equivalencia exacta, aunque aquí tan sólo lo apuntaremos.

Veamos cuáles es la naturaleza de estas actividades: La labor es la condición humana de la vida misma, y su actividad corresponde a la satisfacción de las necesidades y procesos biológicos. Es la existencia natural, entendida como todas aquellas actividades que precisamos realizar para mantener nuestro cuerpo con vida y en funcionamiento. Está también el trabajo que corresponde a la condición humana de la mundanidad, y con el que las vidas individuales quedan albergadas y participan en un mundo que las sobrevive y las trasciende. El trabajo y la mundanidad representan aquello que no es natural entre las exigencias del ser humano ni está inmerso en ciclo natural alguno. Es pues, un mundo artificial de cosas que nos son propuestas claramente de un modo distinto a cualquier circunstancia natural. Por último, la acción es la condición humana de la pluralidad. No precisa en su mediación entre los seres humanos de cosas ni de materia. Tanto la labor como el trabajo guardan una relación con la política, pero de todas las actividades correspondientes a cada una de las condiciones básicas de vida del ser humano, es la acción la que más íntimamente está vinculada a la vida política. Y para los antiguos, el verdadero sentido de la política era la práctica de la libertad, que era la que se podía ejercer en la polis por los ciudadanos, liberados de las labores y de las necesidades del trabajo, actividades propias de los esclavos. La libertad podía ejercerse a través de la acción, pero también del discurso -aunque éste en sí es una acción-, y de este modo, entre iguales, podían distinguirse los unos de los otros:

Acción y discurso están tan estrechamente relacionados debido a que el acto primordial y específicamente humano debe contener al mismo tiempo la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado: “¿Quién eres tú?”. Este descubrimiento de quién es alguien está implícito tanto en sus palabras como en sus actos³.

Es por eso que la acción es la actividad de la condición humana de la

³ *Ibidem* pp. 207-208

pluralidad: permite materializar que todos somos iguales y distintos a un mismo tiempo. Si no fuésemos iguales no podríamos entendernos para planear y prever el futuro y las necesidades de los que llegarán después. Si no fuésemos distintos y diferenciados de cualquier otro no necesitaríamos ni el discurso ni la acción para poder entendernos. Acción y discurso tienen la cualidad de revelar la identidad del agente, y con esta revelación nos insertamos en el mundo humano, como en un segundo nacimiento, donde nuestra original apariencia y singularidad física queda confirmada y asumida.

Teniendo presente estas tres actividades podemos deducir que las artes, en su sentido más genérico, pertenecen a la *vita activa* del siguiente modo: no son labor, puesto que no es una actividad que tengamos que desempeñar para mantener nuestras funciones orgánicas. Por tanto, las artes no tienen a la vida como condición misma de su existencia. Su afirmación más drástica es decir que no necesitamos las artes para vivir. Nadie muere al pintar un cuadro, o al no pintarlo, aunque se *sienta* así, como los románticos. En rigor esta afirmación es cierta, sin embargo no del todo, puesto que la relación de las artes con la vida en tanto que existencia condicionada sucede sobre dos puntos; por un lado, las actividades artísticas surgen del uso y desarrollo de facultades humanas (lo que nos conduce a su papel dentro de la naturaleza humana): la creatividad, la autoexpresión y la comunicación. Por otro lado, su relación con la vida radica en el sentido que le damos a la existencia misma (lo que nos conduce a la vocación y al valor que socialmente le damos a las actividades artísticas en relación a otras actividades humanas, que a su vez nos conduce a la importancia de preguntarnos permanentemente sobre cuál es el papel social de las artes, y por extensión de la historia del arte). Desde este punto de vista, el papel de las artes no será crear la vida, sino intensificarla. Las artes, en tanto que vehículos de un sentido vital, nos acercan hacia las otras dos actividades de las condiciones básicas de existencia: mundanidad y pluralidad. Dentro de nuestro breve análisis de determinación éstos son los ámbitos que le corresponden genuinamente a las artes. Las artes son esencialmente trabajo, y por ello constituyen una existencia artificial distinta de lo natural, siendo una actividad que, o bien individual o bien grupal, tiene lugar dentro de un mundo que la sobrevive y trasciende. En tanto que acción, las artes reflejan la condición humana de la pluralidad y la íntima vinculación de ésta con la práctica de la libertad. Como actividad de la pluralidad nos permiten nacer a una segunda vida, más allá de la individual y en contigüidad con las otras. Por eso, y porque ese modo de nacimiento están ligados a la acción y al discurso, las artes representan antes que nada un modo de comunicación y autoexpresión.

A partir de lo expuesto podemos inferir que la historia del arte actual tiene como objeto de estudio una actividad que no está directamente relacionada con los procesos vitales, pero sí con la existencia y con el uso y desarrollo de facultades humanas: la creatividad, la autoexpresión y la comunicación. Tampoco encara una actividad capaz de crear vida, pero sí de intensificarla y

de dotarle de sentido y de significado. Pero lo que sí podemos dar por cierto y por seguro es que el objeto de la historia del arte es una actividad mundana y plural. Es el trabajo de abordar los asuntos humanos en lo que éstos tienen de artificiales y desvinculados de la naturaleza, la tarea de profundizar en actividades que luchan por sobrevivir en un mundo que las trasciende, y que porque luchan, pueden lograrlo. Por último, la historia del arte se nos presenta desde esta óptica como un instrumento que nos permite comprender y apreciar de qué modo los individuos se distinguen y asemejan de sus contiguos, y cómo en la actividad de singularizarse a través de acciones y discursos que permiten autoexpresarnos y comunicarnos logramos iniciar cosas que pueden llegar a estar vinculadas con la práctica de la libertad. Esto es lo que podemos deducir a partir de la determinación del papel del arte en la condición humana. Veamos seguidamente cuáles han sido las formas predominantes de enfocarlo y comprenderlo en la actualidad.

3. TENDENCIAS DOMINANTES EN LA HISTORIA DEL ARTE

Actualmente podemos agrupar en dos grandes grupos las principales tendencias a la hora de realizar el ejercicio de la historia del arte: el formalismo y la historicidad. El primero ha sido el modelo hegemónico durante el periodo del arte moderno, si bien ha entrado en discusión dialéctica con la historicidad, la cual aglutina enfoques muy distintos cuyo nexo en común está en eludir deliberadamente los métodos formalistas. Para realizar el análisis de estas tendencias vamos a recurrir al historiador y crítico de arte Benjamin H. D. Buchloh, quien analizó estas cuestiones en su ensayo *Formalismo e historicidad* (2004), aunque hay que aclarar que su postura es marcadamente historicista. En su opinión, los recientes acontecimientos de la historia del arte y sus experiencias más determinantes parecen estar distanciándose en el tiempo rápidamente, alejándose cada vez más de nuestra percepción y comprensión. La impronta de su facticidad -su naturaleza de actos sucedidos en contextos de determinadas realidades históricas-, y de su efectividad -las influencias que conformaron una obra, así como los efectos que ella misma produce-, se atenúan hasta desvanecerse. En esta dislocación histórica entra en juego el historiador, cuya más frecuente contribución ha consistido en: “elevar las obras de arte a la categoría de objetos culturales y salvarlas del olvido por medio de la transformación de sus funciones históricas en atributos estéticos”⁴. Desde este punto de vista, el historiador puede llegar a generar realidades aparte de carácter mítico, perfilando el papel de la historia del arte como un espacio de mitificación cultural. Para poder alterar este curso de los acontecimientos, y desde una óptica historicista, lo que propone como ejercicio de la historia del arte y de

⁴ Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004, p. 7

sus disciplinas es “trazar diferencias entre el arte reciente en Estados Unidos y en Europa”⁵. Para realizar este trazo diferencial, considera que la forma más eficaz es comparar las diferentes actitudes frente a la historicidad del arte que se han dado en ambos continentes. Ese es el objetivo de su ensayo. Lo que presentamos a continuación es una síntesis de los argumentos que el autor ofrece sobre cada una de las tendencias de la que podemos extraer elementos de relevancia para el propósito de nuestro artículo. En primer lugar expondremos el principal argumento positivo hacia el formalismo. Como método de la historia del arte, el formalismo nos permitiría hablar de las obras a partir de su forma total, de su especificidad material, así como de su presencia y de su recepción. Por ello, permite cierto nivel de objetividad sobre una obra, ya que no violenta las condiciones existenciales e históricas originales de la producción artística, tomando sólo en consideración los hechos formales conocidos. Desde esta óptica, el formalismo en principio favorece los juicios de hecho en lugar de los juicios de valor, valiéndose de un vocabulario descriptivo más que prescriptivo. Veamos ahora los argumentos negativos sobre el formalismo. En la medida en la que éste aspira a una neutralidad y objetividad sobre la obra de arte, y no entra en sus condiciones de posibilidad y de producción se ha aferrado a un excesivo interés por descontextualizar la obra y legitimarla dentro de relatos universales que, realmente no son tan universales, y adolecen de etnocentrismo. Para ello, el procedimiento histórico ha sido el historicismo, basado en el concepto de progreso, continuum, y adición de estilos artísticos configurados como estilos nacionales homogéneos. Estéticamente ha privilegiado la idea de autonomía del arte, presentándolo como un mundo al margen del mundo. En este punto la objetividad da paso al juicio estético basado en el gusto y en la admiración, conduciéndonos hacia la mitificación, cuya mejor ejemplo es el del genio. El resultado de este esquema es que se consigue una liberación estética a partir de una huida histórica. El antídoto frente a los rasgos negativos del formalismo estaría en la historicidad y en sus herramientas de crítica ideológica. Frente al universalismo y la mitificación, su logro consistiría en analizar y evidenciar el proceso de transformar la historia en mito cultural. Frente a la neutralidad y la autonomía de la obra, lograría manifestar cuáles eran las intenciones originales de una obra o artista, y lo más importante: profundizar en sus condiciones de existencia y producción, lo que conduce hacia muy distintas prácticas, enfoques y posturas sociales, políticas, y culturales sobre el arte, y por ello un mayor conocimiento y enriquecimiento. Pero la interpretación ideológica -esto es, las ideas que tienen los críticos de la realidad artística en función de sus propias condiciones de existencia) tienen un alcance limitado: las obras no se pueden devolver a su realidad original, y su método ideológico no puede calibrar de manera directa el impacto de estas obras. Las limitaciones del historiador historicista están en el realismo de su ejercicio histórico. Además,

⁵ *Ibidem*, p. 9

la historicidad en su deseo de relacionar el arte con lo no artístico ha devenido en una fijación de reducir el arte a lo que no es artístico, reduciéndolo a un epifenómeno de procesos políticos, sociales, y culturales. Esta fijación es lo que en los años sesenta Susan Sontag denominó como la aflicción moderna, que no es sino la excesiva interpretación del arte, la saturación que oscurece su transparencia. Cada modelo, formalismo e historicidad, presentan aspectos necesarios e innecesarios, y hay que sopesar hasta qué punto ambas metodologías pueden oscurecer y asfixiar el conocimiento histórico-artístico. Esta cuestión es sin duda uno de los problemas centrales del arte contemporáneo, y podría resumirse así: la propia historia y crítica del arte pueden representar un impedimento para el desarrollo del pensamiento artístico y de sí mismas.



Arthur Danto (1924). Imagen procedente de <http://www.phf.upenn.edu/00-01/danto.htm>

3.1. Sobre el final y después del final del arte

Arthur Danto es filósofo y crítico de arte en Estados Unidos. Las obras que más reconocimiento le han dado han sido *La transfiguración del lugar común* (1981), y su etapa como crítico de arte en la revista *The Nation*, donde publicó en 1984 el célebre *El final del arte*. Su poco discreta afirmación no fue enunciada como un juicio crítico, sino como juicio histórico objetivo. No obstante, y como el propio Danto afirma:

Fue una fuente de gran apoyo el hecho de que al hablar del fin del arte no estuviera solo, ya que había tenido la corroboración independiente de Hans Belting, un erudito

y fiable historiador del arte⁶

Y aún más, otros autores, tanto norteamericanos como europeos, realizaron publicaciones que incidirían en la constatación de un cambio profundo aunque poco evidente dentro del arte. Cuando más claro ha percibido este cambio ha sido diez años después, periodo donde adquirió una mayor perspectiva histórica y tuvo ocasión de realizar otras tantas publicaciones y conferencias donde exploró la tesis de su ensayo. Todo ese trabajo posterior fue recogido en *Después del fin del arte* (1997), siendo la obra que hemos preferido utilizar. Así se expresa Danto en ella sobre *El final del arte*:

Llegué a comprender que esta expresión, sin duda incendiaria, significaba, en efecto, el fin de los relatos legitimadores del arte... Históricamente, la estructura objetiva del mundo del arte se había revelado a sí misma, mientras que ahora se definía por un pluralismo radical... significaba que se debía revisar el modo en que la sociedad en su conjunto piensa el arte y lo frecuenta institucionalmente⁷.

Estos relatos legitimadores que definieron el arte tradicional y luego el arte modernista excluyen inevitablemente ciertas tradiciones y prácticas artísticas por estar -en una expresión que toma de Hegel- *fuera del linde de la historia*. Cuando el filósofo alemán empleó esta expresión lo hizo de acuerdo a una particular visión de la historia, según la cual, ésta tan sólo tiene lugar en determinadas áreas del mundo, y por consiguiente sólo estas áreas las consideró de relevancia para la historia humana; África, por ejemplo, quedaba fuera de la historia. Que Danto recuperé esta expresión es porque:

[...] *los puntos de vista sobre la historia del arte con los que quiero contrastar el mío, sólo definen como históricamente importantes ciertos tipos de arte, el resto no parecen estar en el presente "mundo histórico"*⁸.

Desde esta perspectiva, un indicador que nos permite constatar la cualidad de los cambios que ha experimentado la historia del arte va a estar en la recuperación de aquello que quedó a través de esos relatos legitimadores a las afueras de la historia y del mundo del arte. La recuperación en este proceso proviene de dos áreas; de un lado, de todo arte que no haya sido euroamericano, y que ha desempeñado un papel en el propio arte contemporáneo. De otro lado, de aquel mismo arte que fue excluido del ideal de pureza estética de la modernidad. Por el contrario, el arte contemporáneo se caracterizará por no tener más linde de la historia. Si la modernidad privilegió la pureza estética basándose en la especificidad del medio artístico,

⁶ Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999, (Ed. Orig. 1997), p. 15

⁷ *Ibidem*, 12

⁸ *Idem*

el arte contemporáneo presenta una impureza que se manifiesta en el desarrollo de prácticas artísticas interdisciplinarias y en la articulación de distintos medios artísticos. Pero existe otra diferencia entre un periodo artístico y otro. En consonancia con la pureza estética, la modernidad ha sido prolífica a la hora de proponer definiciones sobre lo que es o no el verdadero arte. Todas estas definiciones se han producido muy frecuentemente en un tipo concreto de escrito: el manifiesto. Danto llega a decir que el arte moderno es también la era de los manifiestos. El manifiesto es una plataforma de la verdad artística donde determinado movimiento, estilo, o grupo proclama un único tipo de arte que importa. Son definiciones excluyentes: “Lo que no me resulta coherente es identificar la esencia del arte con un estilo particular con la implicación de que el arte de cualquier otro estilo es falso”⁹. De este modo, aunque los manifiestos introducen una dimensión filosófica, su premisa es filosóficamente indefendible porque no hay un arte más verdadero que otro, ni hay una sola manera de arte. Por otra parte, los manifiestos no han sido territorio exclusivo de los artistas y de sus agrupaciones:

En términos de práctica artística, el resultado es que cuando los distintos movimientos del arte no escriben sus propios manifiestos, ha sido tarea de los críticos escribir manifiestos para ellos. La mayoría de las revistas de arte más influyentes -Artforum, October, New Criterion- son manifiestos escritos en serie, dividiendo el mundo del arte en el arte que importa y el resto¹⁰.

Hecha esta constatación, nos acercamos al último punto que caracteriza el cambio histórico que ha experimentado el arte contemporáneo. La era de los manifiestos fue también el prólogo del siguiente capítulo, correspondiente a la filosofía. En la medida en la que los manifiestos abogaban por una verdad y trataban de fundamentarla, y de este modo modificar la propia historia del arte, lo que se hizo no fue sino introducir la filosofía en el corazón mismo del arte; aceptar un manifiesto era aceptar la filosofía que lo legitimaba, y por ende reconsiderar el papel de la historia del arte. Naturalmente, no era la primera vez que la filosofía y el arte convergían, pero sí de un modo históricamente único. Hasta entonces, el papel de la historia del arte había sido elaborar y construir verdades -únicas y excluyentes- basándose en una teoría filosófica del arte donde la pregunta filosófica correcta es relativa a la naturaleza del arte y su especulación histórica. La diferencia ahora es que esa especulación ha sucedido. La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte ya no es exclusivamente filosófica porque ha acontecido en la historia, por tanto nos acerca hacia una filosofía de la historia. Es por eso que el final del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte, cuya estructura objetiva es para el autor la pluralidad:

⁹ *Ibidem*, p. 51.

¹⁰ *Idem*

La filosofía del arte después de Hegel podrá haber sido estéril, pero el arte, que pugnaba por un entendimiento filosófico de sí mismo, fue muy rico; la riqueza de la especulación filosófica fue una con la riqueza de la producción artística¹¹.

Esta riqueza de producción artística es propia de nuestro tiempo y no de otros. Antes de Hegel se daban discusiones sí, guerras de estilo, o de favorecer el dibujo o el color, es decir se daban discusiones y diferencias sobre cómo debía ser la representación pictórica, pero nunca se cuestionó la misma representación, que es el rasgo del arte contemporáneo. Lo que precisamos es entonces establecer métodos que nos permitan discernir dentro de este cambio lo importante de lo accesorio, distinguir las cosas relevantes de las pseudo cuestiones. Y en este sentido, puesto que hasta el siglo XX no existían problemas para identificar las obras de arte como tales, las preguntas adecuadas no son qué es arte y qué no lo es, sino ¿cuál sería la diferencia entre una obra de arte y algo que no lo es cuando no se da entre ellas una diferencia perceptiva interesante?. Tentativamente, el autor se responde planteando que en filosofía dos cosas aparentemente indiscernibles pueden pertenecer, al menos momentáneamente a categorías filosóficas distintas. Lo que significa que las nociones de contexto, situación, y uso son de absoluta relevancia para poder pensar el arte hoy.

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS Y FILOSÓFICAS SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE

Hemos podido ver cómo los cambios que ha experimentado el arte contemporáneo tienen que ver con la relación establecida entre el arte y la historia, y por otro lado con la propia pluralidad artística, que se revela históricamente como una estructura objetiva del arte. En este apartado vamos a indagar de qué modo pueden plantearse metodologías que traten de satisfacer ambos aspectos. Para ello, abogaremos por los métodos transversales, y tendremos en cuenta la forma en que éstas cuestiones han sido encaradas por el sociólogo de la sexualidad Jeffrey Weeks. Entendemos pertinente el relacionar las relaciones entre la historia y la pluralidad en un campo como el de la sexualidad donde ha sido preciso establecerlas, y por tanto tener su experiencia presente. Según Weeks, la investigación histórica ha tenido un papel capital desde los años sesenta, y muy especialmente durante la década de los ochenta y noventa en el abordaje de cuestiones políticas relativas a los asuntos humanos, siendo realizadas estas investigaciones histórico-políticas desde muy distintos enfoques culturales y científicos, así estemos hablando de las luchas de clases, luchas por adquirir derechos y libertades o combatir diversas formas de opresión. Y considera que en su conjunto, el enfoque de la historia en estas investigaciones ha contado con tres posturas o enfoques distintos, cada uno con sus

¹¹ *Ibidem*, pp. 53-54

repercusiones políticas concretas. El primer enfoque sería la *historia como lección*. Desde esta postura se trata de extraer enseñanzas del pasado que nos permitan comprender mejor el presente y darle un sentido futuro: “Como estrategia, tiene un aspecto tentador, pero el problema es que a veces parte de la hipótesis de un pasado transparente”¹². Si damos por válido este pasado transparente podremos extraer lecciones y enseñanzas transparentes. Sin embargo, no es este un enfoque que encare el pasado muy realístamente, pues la estructura histórica no es cuerpo homogéneo, sino un conjunto de fracturaciones cuyas continuidades son tan evidentes como sus discontinuidades. Vemos pues, que este es un enfoque que nos puede conducir hacia un irrealismo histórico. Un segundo enfoque sería el empleo de la *historia como exhortación*. Se trata de una postura sobre la historia fundamentalmente moral. Por esta razón, la nota más característica aquí es el deber del historiador al escuchar su pasado el poder reencontrar entre sus glorias perdidas un ejemplo moral; y en las historias de resistencia, la fuerza para enfrentarse a las dificultades presentes. De acuerdo a este enfoque, podemos apreciar elementos deseables, y otros innecesarios. Su mejor aportación estaría en la posibilidad de reevaluar las formas que tenemos de concebir el desarrollo histórico hasta la actualidad. Sus aspectos menos deseables resultan ser “una lectura no realista del presente basada en una imagen falsa del pasado y en una esperanza irrealizable en el futuro”¹³. Por tanto, el riesgo de este enfoque es que también puede conducirnos hacia una historial irreal y fabulada. El tercer y último enfoque consistiría en plantear la *historia como política*. Este implicaría entender las relaciones fundamentales de la historia y la política, y “comprender las modalidades a través de las cuales el pasado conserva sus raíces en la memoria contemporánea, la organiza y la define”¹⁴. Entender estas relaciones supone reconocer el presente como una combinación particular de fuerzas históricas, es decir, apreciar el modo en el que el presente tiene un carácter histórico. Los anteriores enfoques han generado sus propios resultados, pero es éste último enfoque y método el que Weeks considera más adecuado para la investigación histórica, intelectual y política:

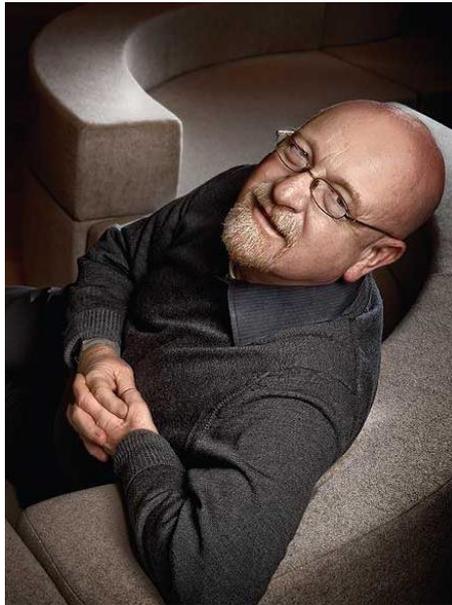
Necesitamos una historia del presente histórico como un lugar de definición de normativas y resistencias. La historia y la política, bajo esta perspectiva, no son compañeras que estén reñidas una con otra; son compañeras imprescindibles¹⁵.

¹² Weeks, Jeffrey. *El malestar de la sexualidad*. Madrid, Talasa, 1993. p. 28

¹³ *Ibidem*, p. 29

¹⁴ *Idem*

¹⁵ *Idem*



3. Jeffrey Weeks en una entrevista realizada por Malen Aznarez para El País, 22 de febrero, 2009. En: http://elpais.com/diario/2009/02/22/eps/1235287612_850215.html

Ahora bien, es necesario tener presente que no esto una tarea fácil, ni existen métodos fáciles para reconciliar la historia y política. El riesgo es de nuevo construir irrealidades históricas, o bien fabularlas mediante la exaltación ideológica que habla más de los deseos y nostalgias en el presente del historiador que del conocimiento real del pasado. Pero no por estas dificultades hemos de renuncia a emprender la tarea. Es más, es una necesidad histórica del presente el que podamos desarrollar métodos históricos que den cuentas de la pluralidad y heterogeneidad del arte. Esta dificultad nos lleva a considerar el papel de la Filosofía de la Historia. Un punto de partida para sentar las bases de la relación entre la historia y la política lo tenemos en Walter Benjamin y sus *Tesis de la historia*, donde concede un considerable reconocimiento al materialismo histórico. De hecho, podría decirse que su ensayo responde a una decidida voluntad de diferenciación entre el materialismo histórico y el historicismo. Pueden apreciarse en sus tesis tres puntos claves de diferenciación entre el materialismo histórico y el historicismo: El sujeto histórico, la actitud histórica, y la relación entre la Historia y el concepto de progreso. En lo que nos atañe aquí, tocaremos brevemente la actitud histórica. ¿Por qué? Porque teniendo en cuenta todo lo dicho hasta el momento, hay que decir que reconsiderar el papel de la historia del arte actual no sólo incluye sus métodos y herramientas conceptuales, sino también las actitudes que lo sostienen. La definición de Benjamin de la actitud histórica parte de reconocer que hay en ésta una forma de empatía errada:

“Fustel de Coulanges recomienda al historiador, que quiera revivir una época, que se quite de la cabeza todo lo que sepa del decurso posterior de la historia. Mejor no puede calarse el procedimiento con el que ha roto el

materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía. Su origen está en la desidia del corazón, en la acedia que desespera de adueñarse de la auténtica imagen histórica que relumbra fugazmente... La naturaleza de esta tristeza se hace patente al plantear la cuestión de con quién entra en empatía el historiador historicista. La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor¹⁶.

Así pues, la empatía con el sujeto histórico, las clases sometidas, permite revelar de qué modo el espíritu de cierto momento histórico está relacionado con las condiciones materiales de existencia, y, en última instancia, con la *vita activa*. La articulación de lo histórico no significa poder conocer la Historia tal y como verdaderamente ha sido. Se trata, más bien, de la apropiación de un recuerdo al que le es inherente la pregunta de si es posible que este recuerdo esté teniendo un uso históricamente desleal, pues la imagen del pasado no es estable ni transparente:

La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad... (la buena nueva, que el historiador, anhelante, aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse hable al vacío)¹⁷.

La articulación de lo histórico no dispone más que de un instante fugaz de comprensión; Ello, significa que el recuerdo es adueñado:

..., Tal y como relumbra en el instante de un peligro... el peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. En toda época ha de intentarse arrancar a la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla... El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer¹⁸.

Tanto si se distingue en la Historia entre grandes o pequeños acontecimientos, como si no, hay una misma verdad: que no hay nada en lo acontecido que deba darse por perdido en la historia. Mientras que el historicismo nos ofrece una imagen eterna del pasado que se culmina en el derecho de construir la historia universal, el historicismo basa su filosofía de la historia en una noción de tiempo cuyo procedimiento es aditivo; propone un conjunto a penas diferenciado de acontecimientos, una masa de hechos

¹⁶ Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia". En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1988, p. 181.

¹⁷ *Idem*

¹⁸ *Idem*

donde unos se suman a otros para poder llenar un tiempo homogéneo y vacío. El propósito de la historia como política es evocar el “tiempo-ahora” es decir, un tiempo pleno de heterogeneidad, de intensidades cambiantes, un tiempo en el que la vida llama a la vida. Por lo mismo, no se ha de tener sólo en cuenta el movimiento de las ideas, sino también su detención, en cuanto que son fijadas en la conciencia en forma de verdad histórica.

CONCLUSIONES.

De acuerdo a la determinación del papel del arte en la actual condición humana esclarecemos que la historia del arte actual tiene como objeto de estudio una actividad que no está directamente relacionada con los procesos vitales, pero sí con la intensificación de la vida y la significación de su sentido, así como con el uso y desarrollo de facultades humanas como la creatividad, la autoexpresión y la comunicación. El objeto de la historia del arte es una actividad mundana y plural. Es el trabajo de abordar asuntos humanos de carácter artificial, y es la tarea de profundizar en actividades que luchan por sobrevivir en un mundo que las sobrevive a ellas. La historia del arte es un instrumento que nos permite comprender y apreciar cómo a través de la actividad artística los individuos se distinguen y asemejan de sus contiguos mediante acciones y discursos -autoexpresión y comunicación- logrando iniciar nuevos procesos, situaciones, o comenzar nuevas cosas vinculadas a la capacidad del ejercicio de la libertad. La historia del arte, en tanto que actividad íntimamente unida a la pluralidad, requiere de métodos que puedan singularizar y respetar la especificidad de los artistas y sus obras al mismo tiempo que posibilite su ubicación dentro de un universo heterogéneo de semejanzas, diferencias y contrastes. Estas consideraciones surgen de trasladar el espíritu de Arendt hacia el mundo artístico: detenernos a pensar en lo que estamos haciendo teniendo presentes nuestras más recientes experiencias y cambios determinantes. Y entre estos hemos de incluir el proceso de dislocación entre la historia y el arte, que la propia estructura del arte se ha revelado y lo ha hecho como naturaleza plural, y que esta pluralidad ha introducido la filosofía en el corazón del arte y con ello ha concluido el periodo de la modernidad artística y sus grandes relatos legitimadores. El reto, para nada sencillo, consiste en ir actualizando el papel de la historia del arte de acuerdo a estos hechos, y lograr que no represente el primer límite y obstáculo para sí misma. Lo que significa reflexionar sobre su papel como espacio de mitificación y sobre las limitaciones que encuentran los historiadores para dotar de profundidad y realismo a su ejercicio histórico: las lecciones y exhortaciones históricas, y su exceso de interpretación ideológica. Basándonos en las herramientas positivas que nos ofrecen las actuales tendencias, hemos de fortalecer las bases de esta historia del arte reteniendo del formalismo su capacidad para hablar de la forma total, la especificidad material, la presencia y la recepción de las obras, así como su capacidad para realizar juicios de hecho sobre el trabajo

artístico. Pero no hemos de renunciar a comprender las intenciones de un artista y ni mucho menos a profundizar en sus condiciones de existencia y de producción. De este modo es posible dar cuentas de la pluralidad artística en consonancia con la propia pluralidad humana. Por todo ello, consideramos que los métodos transversales tienen mucho que decir ante este horizonte. Se hace preciso articular campos sin perder de vista la especificidad de las disciplinas. Y en este sentido, por cuanto el arte adolece de una dislocación histórica, creemos que la actitud del materialismo histórico encaja muy bien con la práctica de la historia como política, comprendiendo de qué modo el presente tiene un carácter histórico, y de qué modo el pasado artístico conserva raíces en el presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor. *Teoría Estética. Obra completa, 7*. Madrid, Akal, 2004.
- Bauer, Hermann. *Historiografía del Arte*. Madrid, Taurus, 1981.
- Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999, (Ed. Orig. 1997).
- Fernández Arenas, José. *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Barcelona, Anthropos, 1982
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2002.
- Kultermann, Udo. *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Madrid, Akal, 1996.
- Popper, Karl. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid, Akal, 1989.

- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Weeks, Jeffrey. *El malestar en la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*.
Madrid, Talasa, 1993.