

CAMPO Y OBJETO DEL SABER HISTORICO SOBRE EL ARTE

Mateo Revilla Uceda

El campo de la historia del arte, no definido previamente por la mayoría de las opciones metodológicas que operan en la historiografía artística, es algo más problemático de lo que su aparente evidencia hace suponer. Los datos tan inmediatos y evidentes que constituyen el campo de un saber histórico sobre el arte deben ser seleccionados desde el sistema teórico con que queramos afrontar dicho campo. Los "datos" no tienen una existencia previa y extraña al método de conocimiento, pues no son hechos objetivos sino abstracciones, resultado de un cierto, determinado: sistema especulativo. En efecto, en el caso concreto de la constitución de un saber histórico sobre el arte, (en el ámbito del pensamiento marxista), éste no puede descansar en los datos suministrados por la erudición positiva, pues los datos aportados por ella vienen condicionados por unos determinados y específicos presupuestos teóricos. El estudio de las condiciones de producción de la obra de arte, el de las relaciones entre las formas particulares de producción artística y otras formas de la producción social, el efecto estético de las obras, su valor de uso en cada tipo de sociedad, etc., determinan un criterio en el propio proceso de la selección de los datos, en el establecimiento mismo del campo de este saber. En este sentido, el marxismo, en el campo del arte, ha adolecido de la falta de una erudición propia, organizada desde sus propios presupuestos, derivando por ello la mayoría de las veces, a excesivas y simplistas generalizaciones fundamentadas en datos establecidos por otros sistemas de conocimiento: "Toda crítica con miras teorizantes tiende fácilmente a satisfacerse con una lectura impresionista y de conocimientos fragmentarios o superados, mientras que es ya en la investigación y en el establecimiento de los hechos donde se opera el primer trabajo teórico y donde se define un modo de leer".

Así pues, el historiador de la producción figurativa debe comenzar por definir el campo de su discurso teórico para luego establecer el objeto de su discurso.

La historia del arte prácticamente nunca se ha parado a pensar cual es el objeto de su discurso y mucho menos a problematizar su campo, que al imponerse con tanta evidencia, con tanta fuerza, llega a confundir aquel con éste. Así se dice que la historia del arte es el estudio de las obras de arte, de la arquitectura, escultura, pintura, etc., pero sin advertir que, con esa definición, en todo caso, se le da un campo (el terreno de las obras de arte) pero en absoluto se señala cual es su objeto, que deberá comenzar por definir o construir el mismo concepto de obra de arte. Si de manera tan fácil y durante tanto tiempo se ha podido eludir la pregunta sobre el objeto de este discurso ha sido debido a que su campo viene dado empíricamente y es fácil tomar el dato empírico por punto de partida.

Tenemos una necesidad teórica de señalar campo y objeto de la historia del arte pero debemos guardarnos del error de reconocer como campo el conjunto de las obras de arte, pues sería admitir y partir del reconocimiento de una categoría -establecida de una vez por todas-, de ciertos objetos cuando deberíamos comenzar cuestionando la misma validez teórica de esa categoría. Además, para la constitución y definición del campo de nuestro saber habría que comenzar haciendo la crítica al enunciado que define este campo como el conjunto de las obras de arte porque tal conjunto ni tan siquiera constituye un dominio empírico.

La definición del campo del arte como el conjunto de las obras de arte ha descansado en el ilusionismo empirista que al reconocer la existencia de unas series de objetos semejantes toma esta serie empírica como punto de partida: "Desde hace ciento cincuenta años la historia del arte se ha propuesto como objetivo hacer un inventario de las obras del pasado, registrarlas, conservarlas, restituir las y constituir al mismo tiempo, series de tipos basadas en una clasifi-

cación calcada de la botánica o de la biología, enteramente descriptiva y sin tener en cuenta las funciones sociales ni las significaciones diferenciales de la obra en relación con sus creadores, con sus usuarios o con la posterioridad" ².

La ilusoria evidencia de un campo que abarca el conjunto de las obras de arte se sustenta en una definición esencialista de éstas; la definición del campo se hace en función de una categoría, la obra de arte, cuya esencia radica en la particularidad, en la especificidad diferenciadora común a una serie de objetos, expresada en términos de "lo artístico", dependiente de una determinada "técnica" regida por unas leyes propias. Así, esta esencia permite la definición espontánea de la obra de arte y su asignación igualmente espontánea a series de objetos. Esa definición del campo de la historia del arte olvida, como señala Francastel, que esos objetos tienen unas funciones sociales y unas significaciones diferenciales en las distintas sociedades y que solo en base a ellas, es decir, a su funcionamiento histórico-social, podemos definir correctamente el dominio de la historia y la crítica del arte.

Dicho con otras palabras: para la correcta definición del campo del arte tendríamos que partir por reconocer que la categoría de obra de arte y el conjunto que señala no tiene un funcionamiento atemporal, una estabilidad indiferente a los cambios históricos, sino que, por el contrario, esa categoría y los conjuntos que señala varían históricamente, lo mismo que los criterios con que se define. Baste recordar todo lo que separa la conceptualización de la obra de arte en las poéticas de vanguardia de la tratadística renacentista o las referencias a las artes visuales en la cultura escolástica medieval.

Con esto sentamos un principio fundamental para la definición del campo del arte: que éste cambia históricamente, que nunca ha sido definido de una vez por todas, y que ese cambio depende de la existencia, igualmente histórica, de unos criterios de valor, de unos sistemas teóricos de pensar las experiencias artísticas. Con lo cual ampliamos el campo del arte no solo a las "obras de arte" sino

también a los sistemas teóricos, en el sentido más amplio, con que aquellas son pensadas.

Ahora bien, señalado el funcionamiento histórico-social de las obras de arte para definir el campo del arte e introducido, como parte esencial de ese campo, la actividad especulativa que acompaña las experiencias artísticas, hay que hacer hincapié en otra serie de elementos heterogéneos que forman parte del campo del arte; pues éste no puede ser reducido a la simple evidencia de las obras de arte. Hay que tener también en cuenta los agentes relacionados con la producción de obras de arte, el espacio en donde se producen y las instituciones en donde funcionan.

La transformación histórica de la misma noción de arte y la complejidad y heterogeneidad de los elementos que lo forman impiden una definición esencialista, atemporal de la categoría "obra de arte" y de su campo. Pero el hecho de negarnos a definir de una manera esencialista el campo del arte no quiere decir, en absoluto, que no reconozcamos que la práctica artística y sus productos son discernibles en su funcionamiento social. Es más, en el conjunto de prácticas e instituciones sociales el arte se muestra con un funcionamiento específico. Funcionamiento específico que radica en su lógica histórica interna específica que el estudio histórico del arte, entendido como el funcionamiento histórico-social del conjunto del fenómeno artístico, pone al descubierto.

Al decir que el campo de estudio del arte es el conjunto de fenómenos artísticos estudiados en su funcionamiento histórico-social parece que hemos introducido un cambio sólo en situarlo en una perspectiva histórica, en definir como esencial de ese campo su funcionamiento histórico. Pero esto no es todo. Es necesario insistir en lo que supone el sustituir "obras de arte" por "fenómenos artísticos", pues no se trata de un mero cambio de denominación formal, sino de algo que afecta profundamente a la propia definición de campo que se está proponiendo. No se trata de una mera sustitución de términos, sino de entender que el estudio de una determinada categoría de obje-

tos comprende el análisis de su estructura, el tipo de eficacia y funcionamiento social, sus condiciones de producción y uso, los espacios que intervienen en el funcionamiento de esos objetos (Academias, Museos, Galerías, Coleccionismo, etc.), y la literatura específica con ellos relacionada.

Con esta definición del campo del arte como el conjunto de fenómenos artísticos estudiado en su funcionamiento socio-histórico se aclara uno de los problemas básicos del estudio tradicional del arte que es, el de los presupuestos teóricos sobre el que éste descansa. En efecto, todos los discursos sobre el arte, sus nociones etc..., se apoyan en unos criterios, en unos determinados "juicios estéticos". En base a ellos se constituyen las categorías con que se analiza el arte y el propio campo de estudio de éste (definición de lo que es obra de arte y de lo que no lo es, etc...). Pero al contemplar el campo del arte como el conjunto de fenómenos que en él intervienen, introducimos y señalamos como campo de estudio también los mismos juicios estéticos. De esta manera la propia reflexión teórica que acompaña la experiencia artística, no será el soporte para el estudio de las obras de arte sino que ella misma, en tanto que elemento que interviene en el dominio del campo del fenómeno artístico, será objeto de estudio. Los juicios estéticos, los criterios de valor, el gusto, en los términos definidos por Venturi, no serán más la condición desde la que se haga el estudio del arte sino un elemento más para estudiar en tanto que comprendido en el interior del fenómeno artístico. Con esto logramos dos objetivos:

- Primero, ampliar el concepto de campo a todos los elementos que en él intervienen, y por lo tanto, también, a todo tipo de actividad teórica que reflexione sobre la producción artística.
- Segundo, demostrar la imposibilidad de una definición esencialista del arte, al reducir, igualmente a su funcionamiento socio-histórico los discursos sobre el arte y las categorías en que se fundamentan.

Hemos establecido ya nuestro campo de estudio como el conjunto

del conjunto del fenómeno artístico en su funcionamiento histórico-social. Veamos ahora, seguidamente, cual es el objeto de dicho estudio. Para ello nos vamos a apoyar en una definición que a pesar de sus "límites" teóricos, en tanto que simple formulación del objeto de un estudio del arte contemporáneo, posee el valor de una propuesta teórica general. Me refiero a la nota de introducción de "el arte moderno" de Argan, donde aclara el objeto de su discurso: "...me he propuesto explicar en qué medida, y a través de qué procesos, las artes visuales han contribuido a formar las ideologías y el sistema cultural de la sociedad moderna, participando de modo directo y autónomo en las tensiones, las contradicciones y las crisis de la época"³. Es decir, el análisis del arte en el interior de un sistema cultural, mediante la explicación de las relaciones entre estructura, superestructura y obra artística, que se establecen a través de unos procesos específicos.

Lo importante de la definición dada estriba en el reconocimiento de la naturaleza histórica de las diversas mediaciones en las relaciones complejas que articulan el fenómeno artístico con los otros niveles e, igualmente, en que esa articulación se produce a partir de la especificidad del proceso artístico.

Al proponer como objeto del campo de estudio del arte el análisis de la naturaleza histórica de las mediaciones de las relaciones del arte con otros elementos de todos los niveles, se destruyen dos de los errores fundamentales que se dan al analizar los hechos artísticos: el contenidismo y el formalismo. Errores que atraviesan insistentemente la historiografía del arte.

Dicho análisis nos descubre cómo las mediaciones por las que pasan las relaciones son extremadamente complejas y específicas por lo que no se puede proceder a una reducción del arte a otras formas de expresión ideológica o a otras instancias (política o económica). Reducción que realiza la crítica contenidista, apoyada en el sociologismo de Plejanov, sustentada en una interpretación mecanicista de la teoría materialista del reflejo. (Caso ejemplar de Antal). E igual-

mente la reducción contenidista que de la forma significativa realiza cierta crítica iconológica.

Por otro lado, el reconocimiento de las relaciones entre arte, estructura y superestructura, aunque mediatizadas, variables históricamente, complejas, etc., pero siempre formando parte de la ideología y del sistema cultural de una sociedad dada, impide cualquier planteamiento formalista que se sustenta en lo pretendido extrañamiento del arte del desarrollo histórico-social, sustentado en la relación artística-percepción visual que reduce el saber sobre el arte a un histórico problema de la forma (Arnheim). Lo cual no quiere decir que no concedamos importancia a los procesos específicos de la obra de arte (de ahí el recabar apoyo de la definición de Argan) pero esto nos permite reconocer, no una autonomía absoluta sino una autonomía relativa; reconocida cuando señalamos el carácter mediatizado que mantiene el arte con los otros elementos o, para rehuir la ambigüedad que el término autonomía comporta, una especificidad del arte por la naturaleza de sus procedimientos (espacio y visualidad).

Dicho con palabras de Argan, la polémica participación, directa y autónoma a la vez, del arte en un sistema cultural. El objeto precisamente de un saber histórico del arte consiste en explicitar la polémica participación del arte en un sistema cultural. Polémica participación que es el fundamento de las condiciones de la producción artística. Dar cuenta de ello es la tarea de un saber histórico sobre el arte.

NOTAS

1. Barberis, Pierre: "Elementos para una lectura marxista del hecho literario: lecturas, legibilidades sucesivas y significación" en "Literatura e ideológica", Madrid, Comunicación, 1972, pág. 23.
2. Francastel, Pierre: "La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte". Buenos Aires. Emecé, 1970, pág. 11.
3. Argan, G.C.: "El arte moderno 1770-1970". Valencia, Fernando Torres, 1975, pág. 1.