

Arte y producción ideológica (y su historicidad)

Art and ideology and their historical implications

Falero, Francisco J. *

Fecha de terminación del trabajo: 31 de octubre de 1999.

Fecha de aceptación por la revista: enero de 2000.

C.D.U.: 7.01

BIBLID [0210-962-X(2000); 31; 233-242]

RESUMEN

En el presente trabajo se trata de ofrecer una aproximación a las cuestiones del método historiográfico en relación al arte en la que se mantiene la necesidad de la historicidad de la teoría del arte, desde una postura que revisa el marxismo clásico. En un segundo momento, se trata de contrastar los resultados con otra aproximación a la teoría de la historiografía del arte y la crítica posmodernas.

Palabras clave: Estética; Teoría del arte; Crítica del arte; Historiografía del arte; Marxismo; Postmodernidad.

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

The aim of the present paper is to present an approach to aspects of the historiographical method and its relevance to art. We propose the need for a historical perspective on the theory of art, based on a revision of classic Marxism. We then contrast the results of such an analysis with another approach to the theory of the historiography of art and post-modern criticism.

Key words: Aesthetics; Theory of art; Art criticism; Art historiography; Marxism; Post-modernism.

Period: 20th century.

El tema central que vamos a plantear aquí es que si el arte puede ser considerado como una forma de la producción ideológica, lo es en cuanto discurso. Como se trata de una tesis básica (aunque reformulada) del marxismo clásico tendremos que afirmar desde el principio que nuestro planteamiento se aparta de éste tanto en su línea hegeliana a lo Lukács como en su línea mecanicista a lo Plejanov. La cuestión se centra entonces en torno a la noción de «discurso». Y aquí de nuevo otra prevención, pues como es sabido tal noción junto a la de «texto» son las que, con variantes, articulan las diferentes opciones semióticas o semiológicas, de forma que el concepto que nosotros pretendemos introducir de «discurso ideológico» se sustrae a la lógica de la semiosis panlingüística; es decir, no se trata de «discurso» como lo entiende, verbigracia, un historiador como Pierre Conard-Malerbe quien escribe a propó-

* Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes. Universidad de las Islas Baleares.

sito de la ideología: «Entendemos aquí por discurso su sentido lingüístico de conjunto delimitado de elementos de la lengua organizados para la manifestación de una significación en pensamiento»¹. Así pues, el concepto de «discurso ideológico» no admite conceptualmente un sentido lingüístico sino que lo ideológico califica y determina teóricamente el valor del sustantivo. En este sentido, la expresión discurso artístico denotaría que la obra de arte es un objeto *sígnico*; en cambio, la expresión «el arte es un discurso ideológico» denotaría que esas mismas obras responden a una determinada *lógica* que es ideológica. En suma, es un cambio de *lógica* que en el fondo constituye un replanteamiento teórico de la propia noción de arte.

Todo ello nos conduce a la ya aburrida —por inoperante— encuesta tolstiana sobre ¿qué es el arte? o, en su versión dependiente del formalismo, ¿qué es lo que hace que una pintura, escultura, etc. sean una obra de arte? En realidad se trata de un planteamiento cuya respuesta depende de una *lógica* previa, bien sea «esencialista» u «objetivista»: el idealismo universalista. Por tanto, una apuesta alternativa tiene necesariamente que partir de un rechazo de ese tipo de preguntas y, ante todo, de la *lógica* de la cual se derivan.

Para tratar de abstraerse al *impasse* en que se sitúa la teoría artística contemporánea ante el ineficaz interrogante de ¿qué es el arte? cierta dirección metodológica (aunque fundamentalmente dentro de la teoría literaria, con autores tan representativos como Lotman, Gray, Corti o Lázaro Carreter) en el campo de la semiótica ha intentado sustituir la que se podría denominar como acercamiento ontológico por otro que podríamos registrar como epistemológico, llevando a cabo una restricción aproximativa de campo que propondría una sustitución del interrogante tipo ¿qué es la arquitectura? por ¿cómo puede ser definida y clasificada? Este cambio de perspectiva desde la semiótica no es sino en última instancia la del planteamiento del idealismo universalista; pues en el fondo dicho acercamiento epistemológico conserva en sí mismo la aproximación ontológica ya que la *lógica* que la sustenta es como sigue: la arquitectura es un arte, el arte es una esencia universal y como tal cómo puede ser diferenciada en tanto que discurso de los restantes discursos semióticos. Podría decirse que la *lógica* de «definir y clasificar» es lo mismo pero con otras palabras, pero mejor visto de lo que se trata es de una solución desde la impotencia que instaura una suspensión del juicio esencialista para insertarse en un eslabón inferior o subsiguiente respecto de éste que se propone como tareas la determinación de un campo (arquitectura, pintura, etc.) específico —«definir»— y establecer sus interrelaciones —«clasificar»—. En suma, esta opción tendría como aspiración última poder definir el arte en términos no necesariamente estéticos². Se puede rastrear esa fascinación por el objeto característica de la problemática del horizonte positivista, en la línea empirista, y de su categoría axial, el inductivismo, según la cual sólo se podría analizar un campo utilizando los mismos elementos que ese campo posee ya en sí pero habiendo ordenado previamente tales elementos; de ahí la aproximación epistemológica. Y, además, ese inductivismo nos instala en la línea cientifista del mito del descripticismo cognitivo según el cual conocer es describir; cumpliéndose así las prescripciones del método epistemológico impuestas: «definir» y «clasificar» Lo que se persigue es hallar las «leyes» del arte en un objeto determinado que puedan constituir una «ciencia del arte». Es por ello por lo que tratan de definir el arte en términos no necesariamente estéticos —lo que no implica desembarazarse de esa esencia—

sino en términos semióticos a través de códigos de signos de funcionamiento específico. Esta línea semiótica se insertaría como un eslabón más en la cadena teórica de la alternancia «formalismo»/«idealismo culturalista», esto es, el formalismo en su doble vertiente empirista y fenomenológica respectivamente³.

Entonces, ¿qué tipo de interrogante habría de proponerse? Pierre Macherey afirma que «...la ideología metafísica y la ciencia positiva no son respuestas diferentes a una misma pregunta; para pasar al estado positivo, hay que cambiar la propia pregunta... La verdadera pregunta crítica no es: ¿Qué es la literatura?... sino: ¿a qué tipo de necesidad remite una obra; de qué está hecha, qué le da su realidad?»⁴. La pregunta crítica debe versar, pues, sobre la materia trabajada y sobre los medios que la trabajan⁵. Creo que aquí si que encuentran las bases de una verdadera alternativa al idealismo universalista; y ello en dos sentidos:

- 1.º Nivel teórico; porque trata el arte desde la óptica de la producción —el arte como trabajo—. Así la pregunta podría quedar en ¿Cuáles son las condiciones de producción que hacen que algunos productos del trabajo funcionen o sean considerados como obras de arte?
- 2.º Nivel histórico; porque la pregunta anterior se complementaría con ¿Han existido siempre esas condiciones de producción?, es decir, ¿ha existido desde siempre o ha surgido bajo unas condiciones históricas determinadas esa realidad que constituye lo que hoy denominamos arte?

De aquí se derivaría la imposibilidad de discernir lo teórico de lo histórico, en palabras de Juan C. Rodríguez: «No creo que haya posibilidad de delimitar esos dos momentos (teoría e historia) sino que habrá que partir siempre de su fusión efectiva para lograr el análisis concreto de cada situación»⁶. Algo que, si bien desde otra perspectiva, había afirmado Erwin Panofsky en su ensayo «The meaning of the humanities»⁷.

Así pues, respecto del primer nivel, una teoría del arte desde una perspectiva alternativa debería proceder a elaborar unos conceptos adecuados para el establecimiento del objeto y campo de saber sobre el arte que no obedezcan a la espontaneidad ideológica de la estética idealista. En este sentido, parece pertinente traer a colación la crítica que M. Revilla Uceda hizo a la estética del realismo marxista de la desestalinización contemplada como del «humanismo real», cuyo error principal «ha consistido en que apenas ha tenido en cuenta, o no ha profundizado suficientemente, en el hecho de que el fenómeno del arte responde a un tipo específico de práctica social; es, él mismo, una práctica ideológica y, por tanto, estará siempre enmarcado por las huellas de una clase»⁸. Considerar el arte como un tipo específico de práctica social, como práctica ideológica, viene a romper con esa engañosa concepción, por parte de la estética idealista, de que los fenómenos artísticos pueden tratarse en abstracto, concibiendo una categoría absoluta —Arte— estable en su funcionamiento y eterna, como si tuviera vida independiente; olvidándose —u ocultando— que una pintura, por ejemplo, es un objeto físico y en este sentido posee una existencia independiente, pero es obra de arte solamente en la medida en que constituye un elemento en un sistema concreto de relaciones sociales de producción. Dentro de este sistema ese elemento, en cuanto que «obra de arte», se inscribe en el nivel de las representaciones ideológicas, como

una forma más de la ideología. El arte debe ser considerado como un proceso de trabajo que opera sobre unos medios de producción y cuyo resultado son productos ideológicos. El arte se conforma, así, como una forma específica de la producción ideológica.

Primera cuestión que se nos impone: ¿Por qué «productos ideológicos»? En realidad todos los productos son ideológicos en cuanto que la relaciones puramente técnicas de producción son una falacia, ya que la división del trabajo es social e ideológica y las relaciones de producción por ende también. Así pues, la ideología no reside en los propios productos en sí mismos, sino que el arte —sus nociones y categorías— se materializa en una serie de productos que constituyen las «obras de arte» que por obedecer a esa lógica de la producción —la ideología del arte— son los productos que conforman y desarrollan el discurso ideológico del arte. La ideología hay que producirla para reproducir las condiciones de producción. Es, en consecuencia, en las condiciones de producción donde se genera la ideología. Lo contrario, es decir, que los productos materiales produzcan por sí mismos la ideología sería reincidir en la sociología institucionalista donde el museo, por ejemplo, sería el creador del arte en vez de ser el arte el que, entre otras instituciones, se desarrolla en el museo.

Segunda cuestión: ¿Por qué una «forma específica de la producción ideológica»? Las ideologías dominantes de cada período histórico no tienen siempre los mismos instrumentos de dominación; incluso una misma ideología dominante va mutando sus manifestaciones a lo largo de su período de dominación como consecuencia de la correlación de fuerzas y de los procesos de asimilación de otras ideologías dominadas así como de los avances científicos que ponen en peligro su hegemonía. Según la teoría marxista clásica cada modo de producción se basa en la dominación efectiva de una clase sobre otra dominada y ésta se realiza en tres niveles: económico, político e ideológico. Pero lo cierto es que históricamente las relaciones de producción no se han realizado bajo un modo de producción definido sino en articulaciones variadas. De ahí que sea conveniente introducir el concepto de «matriz ideológica» para designar al conjunto de nociones-clave, que en el nivel ideológico expresan su lógica ideológica por encima de dichas articulaciones. De ello se derivan dos consecuencias: por un lado, cada «matriz ideológica» tendrá sus propias nociones y las desarrollará en las instituciones y prácticas sociales que le sean pertinentes; por otro lado, cada «matriz ideológica» adoptará determinadas variantes en función de las formaciones sociales en las que se desarrolla pero quedando inalterados ese conjunto de nociones-clave. De todo esto debemos extraer la conclusión de que el hecho de que el arte sea una forma específica de la ideología significa que los efectos estéticos (efectos artísticos) son eficaces ideológicamente. Ninguna práctica ideológica es gratuita sino que es la forma singular —la forma en que es eficaz— para materializar y mantener la pervivencia de una ideología dominante. Se debe inferir por tanto que la existencia del arte no es ornamental o secundaria sino que es una práctica ideológica eficaz y por lo mismo no puede ser sustituida por otra práctica so pena de perder su eficacia. Los efectos estéticos (artísticos) no son reducibles a un estatuto de la ideología en general ni siquiera a otras formas de la ideología (política, religiosa...) sino que se articulan con los restantes diferenciándose y dependiendo de ellos a la vez. En suma, lo que el arte formula en su discurso ideológico no puede ser formulado más que en la forma material de dicho discurso.

Los efectos artísticos producidos a los que hemos hecho referencia deben ser entendidos en una doble vertiente: por una parte, la propia materialidad de las obras de arte en tanto que producidas como tales; y por otra parte, e indisolublemente, el reconocimiento de su artisticidad. Vemos, entonces, las razones de por qué la verdadera pregunta teórica versa sobre las condiciones de producción y en qué sentido. Ello nos conduce directamente al segundo nivel (histórico) porque contestar a este nuevo planteamiento, establecer concretamente las condiciones de producción del arte supone delimitar las nociones de la matriz ideológica que segrega la ideología del arte y, por consiguiente, su nacimiento y trayectoria en la historia de las diferentes formaciones sociales. Esto es, la indiscernibilidad teoría/historia.

Así pues, respecto del segundo nivel, lo que hoy denominamos arte son unos determinados productos que se caracterizan por ser ante todo obras concebidas y/o producidas por un autor. Lo que diferenciaría a las obras de arte del resto de productos radicaría en que en tales obras se expresaría, en su mayor pureza, la esencia más genuina del sujeto. En la relación obra/autor se hallaría la suprema «subjetividad». Por tanto, la existencia real del arte sólo puede surgir con la aparición de la noción de «sujeto» —su lógica—, es decir, la ideología de un individuo libre, autónomo, origen y fin de sí mismo⁹. Entonces se nos impone una cuestión primordial: ¿ha existido siempre el sujeto? Ello nos lleva a plantear el mecanismo de funcionamiento de una ideología dominante. Pues bien, siguiendo a France Vernier¹⁰ podríamos afirmar que dicha ideología se orienta en dos direcciones: por un lado, debe presentarse como integradora de toda la sociedad, valedora de los intereses del conjunto de la sociedad, debe constantemente integrar y asimilar en su seno todo elemento extraño que la desarticule de modo que convierte en informulable lo que no le es posible explicar o la contraviene; por otro lado, y como consecuencia de su omnicomprensión, traslada sus «verdades» a todo tiempo histórico, es decir se hace universal: para todos y para/desde siempre —eterna—. La noción de sujeto se constituye como la idea-eje segregada desde la matriz ideológica burguesa. Ésta necesita de esa noción central para que pueda desarrollarse el sistema capitalista desde su fundación misma, constituye su condición *sine qua non*. La matriz ideológica burguesa presentará al «sujeto» frente al «siervo», imagen-eje de la matriz feudal, en última instancia al Hombre frente a Dios. Es, por tanto, el momento del ascenso de la burguesía, el nacimiento de ella misma, el origen de la noción de «sujeto» en su vertiente económica como núcleo del sistema de mercado y moral como portador de una esencia universal¹¹.

En consecuencia, el arte en sentido estricto debe surgir en ese preciso momento en que se constituye la matriz ideológica burguesa, en la etapa que ha sido denominada por la historiografía social como del capitalismo comercial en los umbrales de la Edad Moderna. Y por ese mecanismo de funcionamiento de la ideología la producción artística es trasladada no sólo al período feudal o del esclavismo antiguo sino hasta las primeras manifestaciones icónicas del cuaternario donde el hombre se hallaba «alienado». «¿En nombre de qué —se pregunta Régis Debray— se pueden poner entidades tan heterogéneas como las Venus esteatopigias de la Prehistoria, Atenea Parthenos, la Virgen del donante, la dama de Auxerre y las Señoritas de Aviñón bajo un factor común?»¹². Sin duda, en virtud de esa ideología que establece un concepto único de arte a lo largo de las civilizaciones y de las

épocas y que por consiguiente funda un saber histórico (de Vasari a Winckelmann) único y continuo de esa entidad. Inmediatamente después, el mencionado autor, deshace el equívoco al que conduce una solución a lo Gombrich, para el cual y según reza en el *incipit* de su *Historia del Arte*¹³ no hay arte sino artistas, y así señala con una argumentación que sigue la lógica que hemos seguido hasta aquí: «No es el artista el que ha hecho el arte, es la noción de arte la que ha hecho del artesano un artista, y esa noción no emerge majestuosamente sino con el Quattrocento florentino, en ese período que va de la conquista por los pintores de su autonomía corporativa (1378) hasta la apoteosis funeraria de Miguel Ángel, escenificada por Vasari (1564)»¹⁴. Y ello porque como dijo Althusser, «La obra es solamente fenómeno de la subjetividad del artista, ya sea ésta subjetividad psicológica o estético-trascendental»¹⁵; en otras palabras, tecnicismo empirista o idealismo fenomenológico.

Esta es la relación básica del idealismo estético burgués asentado en las categorías de «artista» y «obra» o de «sujeto» y «creación». A partir de estas categorías se rigen la estética del consumo y la de la creación: por un lado, sujeto que crea una obra o pronuncia un juicio sobre ésta —la crítica, la otra cara de la moneda— desde su subjetividad más íntima; y por otro lado, la obra y el juicio como reflejos de esa subjetividad. He aquí el circuito de esa estética. Así pues, la noción de sujeto lleva inscrita en sí misma la ficción del idealismo estético de la universalidad del público del arte. Desde el punto de vista estrictamente subjetivo el arte no distingue entre sus consumidores ya que todos gozamos de nuestra naturaleza sensible, tan sólo cabe la variedad del gusto (Kant) porque el sujeto es libre. Por su parte, todo sujeto podría crear arte pero depende de la capacidad de expresión de su verdad más íntima, que es la esencia humana. La categoría de «genio» viene a ocupar entonces el lugar central ya que expresaría la «lucha a muerte» —que diría Hegel— llevada a cabo por la ideología burguesa frente a la feudal. La estética desplaza a la religión y los artistas —los genios, por antonomasia— aparecen como una suerte de santos laicos, seres privilegiados por la naturaleza. Sin embargo las contradicciones son reales y mientras para lo que las clases dominantes de la sociedad significa reconocerse en el arte, adquisición de libertad cultural, refinamiento de la sensibilidad, exquisitez en el gusto, para las clases dominadas significa sumisión, represión y reconocerse en la inferioridad¹⁶; mediante categorías como «belleza» o «sublime» y «kitsch» se desplazan u oculta esa realidad que manifiestan las contradicciones que surgen en los mecanismos del circuito del consumo artístico y cultural como consecuencia de las desigualdades económicas y sociales, pero que asimismo están ya segregadas por la noción misma de arte. Dicho en justas palabras del hoy denostado Althusser: «la obra de arte no puede dejar de ejercer un efecto directamente ideológico, mantiene por consiguiente con la ideología relaciones tan estrechas como cualquier otro objeto y no es posible pensar la obra de arte, en su existencia específicamente estética, sin tener en cuenta esa relación privilegiada con la ideología. Es decir, sin tener en cuenta su efecto ideológico directo e inevitable»¹⁷. Así pues, el efecto artístico, estético en general, es central en la matriz ideológica burguesa puesto que mantiene eficazmente la noción de sujeto, clave para el funcionamiento del sistema de relaciones sociales y económicas del capitalismo. En otras palabras, el arte, la estética en general, es la forma específica ideada por la matriz ideológica burguesa para producir y reproducir su noción axil: el «sujeto burgués»¹⁸. Se pueden delimitar efectos artísticos, literarios,

musicales..., estéticos en general, los cuales irán tomando su especificidad a lo largo del desarrollo de la matriz ideológica en su devenir histórico de las formaciones sociales en función de la eficacia que sea precisa para mantener la hegemonía según el propio desarrollo de las relaciones sociales concretas.

Evidentemente, ello constituye el marco genérico de la investigación del discurso ideológico en su dimensión histórica concreta, que como hemos mantenido nunca puede obviar el aspecto teórico: la historia construye teoría y la teoría se constituye históricamente.

Es preciso, llegados a este punto, siquiera esbozar una breve aproximación sobre una cuestión básica planteada en las dos últimas décadas en torno a la teoría del arte. Nos referimos claro está a ese final de la de la Historia del Arte como *leitmotif* de toda una serie de bibliografía, de Fischer a McEvilly¹⁹, en conexión con las perplejidades de lo que viene denominándose por la crítica de arte desde los años 80 como «arte contemporáneo»²⁰, esto es, «arte posmoderno». Lejos de proceder a un análisis sistemático de la teoría del arte posmoderna, que excedería los límites de este trabajo, vamos a limitarnos un aspecto que ha tomado una relevancia extraordinaria en el seno de la historiografía artística y porque está en relación directa con las tesis que hemos propuesto más arriba. Nos interesa a este respecto centrarnos en los trabajos de dos autores que teóricamente muestran un cierto paralelismo, y que además son de los que más eco ha tenido por activa y por pasiva, digamos, a saber: los de Hans Belting y los Arthur C. Danto. Ante todo habría que partir de deshacer el equívoco de que el final (*Das Ende*) planteado por Belting no se refiere tanto al de la Historia del Arte como disciplina como al devenir del arte mismo, aunque evidentemente ello suponga, y asimismo él lo indica y haya dado lugar a posturas en ese sentido, una revisión de la primera. En síntesis, el problema para Belting viene de la constatación de que en el paradigma posmoderno el arte no responde a ningún desarrollo estilístico propio tal y como se había diseñado desde distintos parámetros de Vasari a Hegel, llegando hasta Clement Greenberg o incluso Ernst Gombrich, es decir, queda abolida su teleología intrínseca, ese tipo de «narrativas» carecen ya de sentido para dar cuenta del «arte contemporáneo»; en suma: la «era del arte» ha concluido. En otras palabras, queda abolido lo que Odo Marquard ha denominado como «arte estético», esto es, un arte que funda su autonomía en lo estético porque, siguiendo con las tesis del filósofo alemán, la posmodernidad habría estetizado la realidad toda²¹. El arte se resistiría así a una definición, a una determinación por parte de la crítica que la coloca en un verdadero *impasse*²². Pero si esto es cierto, se infiere que no siempre ha existido el arte, lo mismo que hay un «después» hay que considerar un «antes»; y a ello responde elocuentemente otro trabajo posterior de Belting que intitula: *Imagen y culto: una historia de las imágenes antes de la época del arte*²³. Son estas las premisas que en el fondo sostienen el libro de Debray al que hemos hecho referencia anteriormente, si bien éste orientado desde el ámbito crítico de los medios de comunicación audiovisuales en el marco de lo que Enrico Fulchignoni llamó «civilización de la imagen»²⁴. Y obviamente el sustrato filosófico de todo ello no es otro que la filosofía de la historia de Hegel. Y aquí habría que introducir la obra de Arthur C. Danto en cuanto se decanta muy explícitamente en este sentido, en la que el filósofo norteamericano hace especial hincapié en la coincidencia del punto de partida de sus tesis con respecto a las de Belting. Sin embargo, el interés de Danto no es de carácter plenamente

historiográfico sino más bien crítico. En efecto, mientras Belting es un historiador del arte especializado en la Edad Media, Danto es un filósofo que se ha introducido en ejercicio de la crítica de arte. Se trata de una apuesta desde este último ámbito en defensa del «arte contemporáneo», tratando de explicarlo y justificarlo sobre la base de una interpretación hegeliana de la historia y de la estética que toma como eje el tema de la «muerte del arte». *Grosso modo*, para Danto la absoluta libertad del arte contemporáneo con respecto al arte moderno (cuyo punto de inflexión lo sitúa en el *Pop art* de un Andy Warhol) ocurre como consecuencia lógica del fin del arte en tanto que teleológico; así pues la «muerte del arte» no significa su desaparición como práctica social sino su superación en la historia de la humanidad en cuanto momento histórico (teleológico) del desarrollo del espíritu: superada su finalidad (cumplidos sus fines) permanece dialécticamente en su absoluta libertad, es decir, ha entrado en el tiempo de la *Posthistoire*.

Está claro que existe una correspondencia entre la historicidad implicada en estas teorías y la que yo he propuesto. Quisiera ahora deshacer los posibles equívocos. En primer lugar, es cierto que el valor del arte en la modernidad es el de su autonomía en dos etapas, la de su implantación práctica en las artes particulares desde el Renacimiento y la de la implantación de los saberes que daban cuenta de éstas desde la Ilustración. Pensamos que éste es un valor irrenunciable, y desde este punto de vista, una teoría como la de Danto la mantiene, pues qué duda cabe que le otorga una historicidad (teleológica) propia al arte que es independiente del resto de historicidades; como hemos visto, una vez periclitada la era del arte éste no desaparece sino que pervive como una manifestación del espíritu autónoma ahora sin finalidad: de ahí la infinitud de estilos consentidos, el *fais n'importe quoi* duchampiano. En segundo lugar, esta autonomía de lo artístico se ha articulado en torno a la categoría estética e historiográfica de «estilo», caballo de batalla entre «formalistas» y «contendistas» en torno a su determinación. En su extremosidad (no exenta de manifestaciones concretas) la opción contenidista conduciría hacia la disolución de la autonomía de lo estético o, cuando menos, a la certificación de la impotencia del método para dar cuenta de ella. Como es sabido la matriz hegeliana ha sido la principal generadora de estas aproximaciones que haría depender el arte de otra instancia (heteronomía: recuérdese las severas críticas de Francastel no sólo a Hauser sino también a Panofsky; o la revisión de Gombrich). En una lógica apresuradamente expuesta podría afirmarse desde esta perspectiva que eliminada la causa se desvanecería el efecto; Danto se aleja de esta lógica cuando afirma la pervivencia del arte (efecto) una vez desaparecida la «era del arte» (causa).

De aquí surgen dos tipos de problemáticas que nos interesa exponer en este trabajo con las que lo concluiremos:

1.^a problemática: La consideración de la «era del arte» tal como me he referido más arriba (en similitud con Belting o Debray) no implica que agote el valor de la autonomía de lo artístico. El análisis de sus fundamentos teóricos e históricos, tal como hemos señalado, nos aportan el conocimiento de las condiciones históricas de su nacimiento y gestación en el seno de una ideología que nos permiten «construir» o «edificar» ese valor al que antes me referí como irrenunciable de la modernidad como expresión de la subjetividad al margen de su operatividad en la ideología burguesa. En cuanto al arte antes de la «era del arte», ello supone la legitimidad de reconocer a la luz de este valor la producción de épocas anteriores

al rencimiento al margen de su falta de conciencia. La Historia del Arte no se circunscribe a la «era del arte» de la misma manera que se superó hace ya tiempo la visión análoga de una Historia de la Estética circunscrita a la «era de la estética» como en la concepción rigorista de un Croce, por ejemplo. Por ello desde el punto de vista del método historiográfico se necesita un modelo que trate de satisfacer la adecuada correlación de lo específico artístico (la categoría estilística) con la matriz ideológica (la categoría cultural) en el seno de las sociedades históricamente determinadas (la categoría político-social) cuya pertinencia depende del grado de coherencia con el que el historiador del arte sea capaz de argumentar en su investigación.

2.^a problemática: La «era después del fin del arte», no puede significar otra cosa que la renuncia al valor de la autonomía del arte. De la misma manera que hay arte antes de «la era del arte», seguirá habiendo arte después de su fin. La cuestión a plantear es si efectivamente la *Poshistoire* proclamada por la posmodernidad es a la manera de Danto (para decirlo rápidamente: neoliberal —de «derecha hegeliana»—) es el paraíso alcanzado en el ámbito arte, lo cual supone evidentemente la eliminación del arte del proyecto utópico o, si se quiere para que no retumbar en los tiempos que corren, al arte no le cabe ningún papel en el diseño de las sociedades futuras porque ya ha dado de sí lo suyo, sólo se le tiene que admitir de buen grado, en contra de esa histeria de la crítica, sobre todo francesa, de los detractores acérrimos del «arte contemporáneo»²⁵. El tema requiere de un tratamiento específico; sólo me cabe expresar mi convencimiento contrario, pero más que esa histeria de la crítica se debe atender a planteamientos que traten de comprender el giro que la posmodernidad opera sobre las artes (categoría estética y artística) dentro de la profunda transformación de las sociedades capitalistas (categoría político-social) y las ideologías que las soportan (categoría cultural), por ejemplo, al modo de Frederic Jameson²⁶.

NOTAS

1. CONARD-MALERBE, Pierre. *Guía para el estudio de la historia contemporánea en España*. Barcelona: Crítica, 1975, p. 18.

2. El hecho de que esta opción esté referida fundamentalmente a la literatura no altera la sustancia de la argumentación porque la problemática subyacente es la misma: la literatura es un arte, y preguntar por tanto qué es la literatura implica preguntarse qué es el arte. En este sentido cabría señalar lo absurdo e ineficaz o, en el mejor de los casos, superficial que resulta fundamentar la investigación teórica sobre la literatura según la adecuación de la diferente terminología al uso. Por ejemplo, si es adecuado el término mismo «literatura» por provenir etimológicamente de *litera* (escrito, impreso) que obviaría la «literatura oral». No es, ciertamente, que esto no se tenga que estudiar, pero desde luego lo que no puede es suplantar el contenido teórico de la investigación general sobre la literatura. La investigación debería ir más bien encaminada hacia esa pretendida realidad que designa el término «literatura». Decidir acerca de cuál término es más apropiado es dar por supuesto, *apriorísticamente*, una realidad que indica por parte de dicha investigación que se tiene un concepto previo de ella: el arte de la palabra; en cuyo caso ¿qué es el arte? Sobre estas consideraciones de la investigación semiótica en el campo literario referidas véase TALENS, J., COMPANY, J. M. & HERNÁNDEZ, V. «Lenguaje literario y producción de sentido». En: *Métodos de estudio de la obra literaria*. Ed. José M. DÍEZ BORQUE. Madrid: Taurus, 1985.

3. No es mi intención hacer la historia crítica de la historiografía del arte, pero me ha parecido oportuno reseñar esta aproximación semiótica por su impacto en las modernas metodologías histórico-artísticas

y como punto de partida para intentar desarrollar una alternativa. Sobre el tema formalismo/idealismo culturalista véase RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *La norma literaria*. Granada: Diputación Provincial, 1984.

4. MACHEREY, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas: Universidad Central, 1974, p. 156.

5. De nuevo, el hecho de que se trate de la literatura no cambia el sentido de la argumentación sobre el arte en general.

6. RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal, 1974, p. 26.

7. Incluido en: PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1985, pp. 17-43.

8. REVILLA UCEDA, Mateo. *La estética del Humanismo Real*. Madrid: Edarcón, 1978, p. 116.

9. Cfr. RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Teoría...*, pp. 5-27.

10. VERNIER, France. *¿Es posible una ciencia de lo literario?* Madrid: Akal, 1975, pp. 26-31.

11. Aquí se inscribiría el concepto de *alienación* que denota la suspensión de existencia del sujeto-hombre en un momento histórico determinado como consecuencia del desajuste entre *hombre y sujeto libre*; el hombre se hallaría en esos momentos desajenado y su deber es restablecer su *verdadera* esencia: su libertad, su creatividad artística...

12. DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 129.

13. Varias ediciones, la última en Madrid: Debate-Círculo de Lectores, 1996.

14. *Ibidem*, p. 129.

15. ALTHUSSER, Louis. «El pintor de lo abstracto». En: *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975, p. 78.

16. Incluso esto es asumido en ciertas mentalidades subyacentes pero muy operativas socialmente como algo natural. En el fondo responden esa persistente ideología del naturalismo positivista decimonónica que estableció la «antropología criminal» sobre el fundamento de un código genético innato: la condición del criminal y del gusto lo son de nacimiento.

17. ALTHUSSER, Louis. «El pintor...», p. 86.

18. Sobre esta cuestión remito a la problemática planteada sobre todo en BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987 y a mi trabajo, en cierto modo basado en sus postulados, FALERO, Francisco J. «Esteticismo y autonomía del arte». *Academia. Boletín de la Real Academia de BB. AA. de San Fernando*, 84 (1996), pp. 360-369.

19. Señalemos las aportaciones quizá más destacados: FISCHER, Hervé. *L'histoire de l'art est terminée*. Paris: Éditions Balland, 1981. BELTING, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?*. München: Deutscher Kunstverlag, 1983. PREZIOSI, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. Yale: University Press, 1991. DANTO, Arthur C. *After the End of Art*. Princeton: University Press, 1997. McEVILLEY, Thomas. *Art and Discount; Theory at the Millennium*. New York: McPerson & Co. Publishers, 1999.

20. MILLET, Catherine. *L'art contemporaine*. Paris: Flammarion, 1997, especialmente pp. 6-9.

21. MARQUARD, Odo. *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Padernborn: Schöningh, 1989.

22. Es indicativo a este respecto que en la reedición reciente del texto del historiador del arte alemán haya eliminado la interrogante del título y además haya añadido un subtítulo que señalan la reafirmación indudable de su tesis en función de los derroteros que ha tomado el arte en los doce años que median entre una y otra edición y la constatación de su radical indeterminación o su libertad total: BELTING, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte; eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck, 1995.

23. BELTING, Hans. *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck, 1990.

24. FULCHINGONI, Enrico. *Civiltation de l'image*. Paris: Payot, 1969.

25. MICHAUD, Yves. *La crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie*. Paris: P.U.F., 1997.

26. JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.