

Descripción histórica y estética filosófica. La historia social del arte entre la reivindicación de los hechos y el anacronismo del sufrimiento

Historical description and philosophical aesthetics.
Social art history between the reclaiming of facts
and the anachronism of suffering

GABRIEL CABELLO PADIAL E IRENE VALLE CORPAS¹

Universidad de Granada

RESUMEN. El presente artículo pretende describir el *ethos*, es decir, el hábito y la morada del historiador del arte, a partir de los elementos que vertebraron a la Historia Social del Arte: la reivindicación de los hechos, la consideración de las obras como el depósito de un intercambio social y la voluntad de ceñirse a los límites de lo históricamente descriptible. Distinguiéndose tanto de las preocupaciones específicas de la estética filosófica como de la reivindicación del *pathos* anacrónico propia de los recientes programas de antropología de las imágenes, dicha historiografía, que en la generación de Haskell o Baxandall estuvo atravesada por un escepticismo general en relación con la teoría, se postulará, con la llegada de la *New Art History*, menos como un método que como el terreno sobre el que habría de lanzarse toda pregunta o todo concepto importado de la filosofía.

Palabras clave: Historiografía del arte; estética filosófica; Francis Haskell; Michael Baxandall; T.J. Clark; Georges Didi-Huberman; sufrimiento; anacronismo.

ABSTRACT. The aim of the present paper is to describe the *ethos*, which is to mean, the habitus and the home of the art historian, from the starting point of the elements that form the backbone of Social Art History: the reclaiming of facts, the consideration of the works of art as the deposit of social interaction, and the aim of remaining inside the terms of the historically describable. In differentiating itself from the specific preoccupations of philosophical aesthetics and from the reclaiming of the anachronic *pathos* of the recent programs of anthropology of images, such historiography, which during the generation of Haskell and Baxandall was generally skeptical about theory, later with the arrival of the *New Art History*, postulated itself less as a method than as the terrain in which every question and every concept imported from philosophy would be launched.

Key words: Art historiography; philosophical aesthetics; Francis Haskell; Michael Baxandall; T.J. Clark; Georges Didi-Huberman; suffering; anachronism

El ethos perdido del historiador del arte

A lo largo de los últimos cuarenta años, la práctica de la historia del arte se ha visto transformada de un modo radical. Tanto es así que hoy, cuando la diversidad de metodologías que informan la disciplina ha vuelto casi imposible el diagnóstico unitario, quizá el mejor modo de vislumbrar en qué consiste como práctica académica, cuál es su *ethos*, no sea sino intentar comprender aquello *contra* lo que estas transformaciones dijeron edificarse. Esta disciplina relativamente joven, cuya primera incorporación a los *curricula* universitarios tuvo lugar en la década de 1840 y que, reformada, vendría a encontrar sus fundamentos —por decirlo con Michael Ann Holly— en la obra de Erwin Panofsky,² ha visto en efecto cómo en las últimas décadas sus objetos y sus métodos se han ido desfigurando hasta volverla irreconocible. ¿Cuál puede, en efecto, ser el *ethos*, es decir, el hábito y, también, la morada del historiador del arte, en un horizonte donde la semiótica y el giro lingüístico, que informaron la renovación historiográfica iniciada en los años setenta, han erradicado todo rastro de la «actitud natural» ante el vestigio artístico, objeto central de la experiencia de quien practica la disciplina? ¿Cuál puede ser su objeto en un horizonte donde vuelve a escucharse el rumor acerca de la “muerte del arte”, entendida justamente como el final de la narrativa de que se ocupaba esta disciplina por cuyo final Hans Belting se pregunta?³ ¿Cuál su consistencia cuando el diálogo con la antropología y con la neurología ha puesto en el centro de la discu-

sión el problema de las imágenes agentes y del anacronismo, de manera que en los medios académicos más prestigiosos se puede hablar sin rubor de la posibilidad de disolver la historia del arte en una —aún difusa— antropología de las imágenes?⁴ Y, sin embargo, es también un hecho no sólo que la historia del arte continúa siendo practicada, sino que, aunque ciertamente se instale sobre «una amplia amalgama de campos complementarios» que «nunca ha adquirido una integración institucional fija o uniforme»,⁵ continúa sirviendo de operador que sostiene la idea misma del arte como fenómeno humano (y, cada vez más, patrimonial) universal.

Mejor comenzar, por tanto, asumiendo que “historia del arte” quiere decir esa “historia del arte tradicional” ante la que en 1974 decía rebelarse la que se definió a sí misma como *New Art History*.⁶ Una historiografía tradicional cuyos términos se habían establecido en el contexto germano. En primer lugar, por supuesto, en Panofsky, que desarrolló un método, el iconológico, con pretensiones de objetividad (los famosos tres niveles —significado fáctico, convencional e intrínseco) y capaz de articular arte y pensamiento mediante el recurso a las formas simbólicas de Cassirer. Panofsky defendía no obstante que el significado intrínseco (*Sinn*) de una obra era síntoma de algo más que se expresaba a sí mismo, de una esencia común (por ejemplo, la de la alta cultura del Alto Renacimiento). La iconología retenía así un esquema idealista basado en el desvelamiento de un espíritu de la época, al tiempo que tácitamente universalizaba el modelo humanista del Renacimiento italiano como paradigma de todo arte. Con

posterioridad, Ernst H. Gombrich, un exiliado del nazismo cuya oposición a cualquier sombra de totalización hegeliana le llevó a desarrollar una especie de “falsacionismo” estético donde los *schemata* visuales constituían algo así como las “hipótesis” del arte, fue entendido por los historiadores de la nueva generación como el último continuador del relato pliniano que, pasando por Vasari, terminaba finalmente por apelar al “sentido común”, a la constancia de una exterioridad de objetos y valores. La *New Art History* iba, evidentemente, a rebelarse contra estos modelos, que desde su perspectiva perpetuaban el idealismo de la copia esencial y desatendían la realidad del signo.⁷ Pero también iba a hacerlo, si bien de modo más ambiguo, contra los representados por una generación intermedia, la de Michael Baxandall y Francis Haskell, que con dos trabajos dedicados a investigar las relaciones entre arte y sociedad (*Patronos y pintores. Arte y sociedad en el barroco* —1963— de Haskell, y *Pintura y experiencia en la pintura italiana del siglo XV* —1972— de Baxandall) habían sin embargo abierto unos caminos que sólo una sobreexposición a la *theory* podía soslayar. Ambos trabajos compartían dos cosas: concebir las obras de arte menos como objetos misteriosos sobre los que especular que como fragmentos de historia que funcionaban en un contexto social concreto; y centrarse en los objetos históricamente descriptibles (a partir del trato con fuentes primarias) en lugar de en la discusión teórica. Esta historia social del arte preocupada por la racionalidad y la objetividad histórica, y cuya aportación fue minimizada en los debates subsi-

guientes (acaso también por la poca beligerancia polémica de sus mentores), iba a ser acusada, en nombre de una mayor reflexividad teórica, de no aceptar las implicaciones del punto de vista radical que de modo efectivo conllevaba. Unas implicaciones que suponían, a ojos de Svetlana Alpers, entender que el gran arte sería aquel que trabajara conscientemente sobre el reconocimiento de las circunstancias históricas particulares en cuyos términos era entendido y, por tanto, que era político en este sentido.⁸ Pero es precisamente la conjunción entre la voluntad de centrarse en lo históricamente descriptible, cuyo concurso no abandonará la mejor historia social del arte nacida de la *New Art History*, y la falta de reflexividad teórica, de la que será (legítimamente) acusada y por la que será minusvalorada a pesar de la enorme importancia de sus aportaciones, la que hace, nos parece, que este modelo historiográfico constituya no sólo el ejemplo más consistente del *ethos* del historiador del arte, sino también el mejor lugar desde el que valorar los efectos del abuso de importaciones teóricas y poder rechazar las reacciones neoconservadoras que a menudo pretenden contrarrestarlos.

Entre el escepticismo y el auge de la theory

El progresivo desembarco de la conocida como *french theory* en los medios académicos no pudo sino agrandar la fisura que se iba estableciendo en el mundo de la historia del arte. Así, después de mostrar la conveniencia de utilizar la relación entre el Grupo de Klein y el Esquema L de Lacan con el fin de dar cuenta de cómo el

modernism procuraba reprimir aquella dimensión opaca que lo socavaba (y que pasaba por Max Ernst, Duchamp o Giacometti), Rosalind E. Krauss podía sin empacho escribir en *El inconsciente óptico*:

El historiador del arte piensa de un modo escolástico. Tipologías. Recensiones. El mundo visto con los ojos de los antiguos, con esa mirada vuelta hacia atrás que pretende hallar los peldaños de lo pretérito, peldaños por donde escalar, lenta y penosamente, hasta la experiencia del presente. De un presente que será estable desde el momento en que ya ha sido predicho.⁹

Tal denuncia sarcástica del historicismo —y del modo de trabajar del historiador— como legitimación del presente tuvo lugar en 1993. Es decir, el mismo año en que se publicó el que probablemente sea el último libro relevante sobre historiografía del arte al que un ataque así pudiera concernir. Ciertamente, *La historia y sus imágenes* de Haskell, que narraba la historia de las relaciones entre el arte y la investigación histórica de un modo refractario a la discusión teórica y haciendo de la narración de hechos, de las “historias de caso”, el eje de la investigación, no podía, sean cuales fueren sus hallazgos empíricos, sino resultar un libro extemporáneo. Tanto, quizá, como lo hubieran sido en el siglo XIX —siglo durante el que se extendió ese compromiso, las más de las veces bien vago, de los historiadores con la idea de que una obra “expresa” la esencia de una época— las posiciones del historiador escocés John Gillies, una de esas

numerosas “historias de caso” que pueblan el texto. Gillies, cuyo verdadero interés se orientaba a la historia política, había leído la *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, el primer libro cuyo título incluyera la expresión “historia del arte” y donde se especulaba con la idea no sólo de que las artes no se desarrollaban en un vacío espiritual y de acuerdo exclusivamente a sus leyes internas, sino de que libertad política y calidad artística iban unidas. En 1786 Gillies se preguntará, y será la primera vez en la historia que se haga, si, de haberse perdido los monumentos de la literatura griega, la impresión producida por las obras de arte que nos han llegado desde la antigüedad sería similar a la que se extrae de la lectura de los poetas, oradores e historiadores antiguos. La impresión producida, pensaba, sería la de que eran un pueblo muy superior, toda vez que poesía y pintura no representaban a los hombres como eran, sino buscando el placer y la instrucción del lector y el espectador, y de modos diferentes. Cincuenta años después, en 1835, se publicarían las lecciones de estética de Hegel, donde la postulación de tal similitud era clave. Haskell escribe:

Afirmar [como hace Hegel] que no podemos entender ni a Pericles ni a Platón, ni a Sófocles ni a Tucídides si no «captamos los ideales de la escultura», es algo que ni historiador ni filósofo alguno, ni tampoco artistas o anticuarios en su actitud más misionera se hubieran atrevido a sugerir, por lo que no es sorprendente que Walter Pater se apoderara de este pasaje con entusiasmo. Pero a John Gillies, de ochenta y ocho

años y excelente salud, todavía le quedaba un año de vida cuando se publicaron las lecciones de Hegel; y, aunque es difícilmente concebible que se tropezara con ellas en Clapham, resulta tentador imaginárselo haciéndolo y recordando que, medio siglo antes, había jugado con la idea de que lo que él consideraba estatuas griegas pudiera servir para iluminar de algún modo a Pericles y sus contemporáneos; y cómo rechazó la idea basándose en que la historia y las artes no estaban lo bastante cerca para que mereciese la pena seguir adelante.¹⁰

Sarcasmo, casi simétrico al de Krauss, de un empirista que sostenía que, aunque la historia del arte sólo podía tener valor si se apoyaba en ideas, «de que sean necesarias teorías exhaustivas estoy mucho menos convencido». Y que decía de su libro que su tenor, «como el de todos los que he escrito, es que debemos ser muy escépticos con respecto a la permanencia de cualquier cambio en el clima intelectual».¹¹ Con seguridad Rosalind Krauss hubiese estado de acuerdo con Gillies en rechazar que los vestigios culturales contemporáneos entre sí expresan una misma esencia, pero el recurso a la causalidad estructural que impregna la obra de Krauss no podía estar más lejos del valor de la causalidad local de la que *La Historia y sus imágenes* era, más que la justificación teórica, un ejemplo más. Como era de esperar, un libro así —que por lo demás se va desplazando desde el uso de las imágenes como prueba del pasado a la representación del mismo en la pintura de historia o la ilustración de libros para describir, finalmente, la ascendencia de lo vi-

sual en la representación mental del pasado— no podía sino recibir críticas paradójicas, que al tiempo que lamentaban su debilidad teórica reconocían la cantidad de información que proporcionaba. Jean-Claude Schmitt, por ejemplo, escribió: «Esta obra no teoriza apenas su objeto e ignora, por otro lado, todos los desarrollos recientes de la investigación histórica». Si bien añadía: «Pero es de una extrema riqueza y muestra bien las dudas de los historiadores, a lo largo de la historia de su disciplina, entre tres actitudes posibles». Por su parte, Antoine Compagnon afirmaba: «Haskell no es ni un teórico de la imagen ni un filósofo del arte. Rechazando especular sobre el poder de las imágenes, escribe no obstante historia. Concedamos que falta a su libro la epistemología que permitiría extraer un método de la imagen». Sin embargo, añadía también a renglón seguido, y en referencia a la obra más teórica de Michel Vovelle, que «hay que reparar en su insuficiencia frente a los propósitos ricos y complejos de Haskell, que conoce todas las travesías de la explotación historiadora de lo visible y sabe hablar en detalle». Del mismo modo, Stephen Bann criticaba la ausencia de reflexión teórica (sobre el poder de las imágenes —Freedberg o Luis Marin— o sobre la retórica de la narración histórica —Hayden White), anotando no obstante que «la riqueza de su trabajo está en los matices locales, las coyunturas específicas y las ‘historias de caso’ que ha acumulado».¹²

La cantidad y riqueza de la información ofrecida eran, en suma, desproporcionadas en relación con el escaso equipamiento teórico. Haskell parecía militar en la “filosofía espontánea de los sabios”,

esa especie de entrega al sentido común que, decía Althusser, permitía al científico rechazar como lenguaje extranjero a aquel que resultaba indiferente a su propia experiencia, al espontáneo presentársele de las cosas.¹³ Una crítica de las implicaciones de esa militancia, que podía no alejarse de la crítica a la legitimación del presente que para Krauss —quien quizá estaba pensando en Benjamin— el historicista apuntalaba, resulta aquí sin duda pertinente. Pero lo importante para nosotros no es tanto la necesidad de esa crítica, sino el hecho de que la misma actitud metodológica de quien se solía presentar, cuenta Nicholas Penny, como «un estrecho empirista»,¹⁴ no impide sin embargo celebrar aquellas obras de Haskell que abrieron campos de investigación hoy imprescindibles al tiempo que ofrecieron explicaciones históricas a problemas concretos, y de las que Svetlana Alpers consideraba que incluso incorporaban un punto de vista radical, sólo que sin aceptar “reflexivamente” sus implicaciones. Pues lo cierto es que la posición teórica de Haskell apenas se había desplazado un milímetro en 1993 con respecto a su afirmación de 1976: «¡qué fácil es proclamar principios generales, qué difícil enfrentar realidades concretas!».¹⁵ Sin duda que el “caso” Haskell permite una digresión acerca de la necesidad de articular teoría e investigación empírica en historia del arte, acerca de en qué momento ésta necesita de aquella para no volverse improductiva. Pero, *a contrario*, ello también significa que, en tanto que no se alcanza ese momento, que en el caso de Haskell parece tener lugar cuando la historia del arte intenta pensarse a sí misma y no cuando

emprende trabajos empíricos en torno a lo históricamente descriptible, dicha investigación empírica es productiva. Nuestra hipótesis es que en ese espacio de productividad es donde se puede captar lo específico de la tarea del historiador del arte, su morada, su *ethos*. Y que, cuando el historiador incorpore conceptos filosóficos de modo productivo, ello ha de tener lugar sin que abandone ese modo de hacer ligado a la *empíria* y al vestigio, de manera que ninguna teoría impida la descripción y explicación históricas, sino que sirva, (casi) parafraseando a Habermas, no como juez, sino como instrumento.

La descripción histórica y los estetas

Las condiciones históricas del arte barroco italiano, es decir, no los grandes artistas individuales y las grandes obras que produjeron, sino las circunstancias en que se hicieron y las motivaciones de quienes las encargaron o pagaron por ellas, fueron el objeto de *Patronos y Pintores*. Obra seminal y, aún hoy, de referencia en los estudios sobre el patronazgo, *Patronos y pintores* descansaba sobre una inmersión en las fuentes primarias que buscaba ante todo mostrar esa maraña de factores de causalidad local que fueron la relaciones de patronazgo. El resultado no pudo sino conllevar un efecto desmitificador, un cierto extrañamiento. En primer lugar, en términos sociales. Hoy, acostumbrados a leer cosas como que, gracias a un pleito, sabemos que Leonardo da Vinci cobró por pintar una de las obras maestras de la historia de la pintura, *La Virgen de las Rocas*, menos de lo que cobró quien hizo el marco, Giacomo del Maino,¹⁶ quizá no

valoremos lo suficiente cómo en 1963 párrafos como éste debieron sacudir más de un prejuicio en sus lectores:

En la mayoría de los casos, dentro del séquito del príncipe había una escala móvil de remuneraciones y posiciones por la que el artista podía ascender. Así, de 1637 a 1640, Andrea Sachi [pintor que gozaba del régimen más estrecho posible con su patrón, el de la *servitù particolare*] estuvo situado en la casa del cardenal Antonio Barberini entre tres esclavos, un jardinero, un enano y una vieja nodriza; en este último año, ascendió a la categoría más alta de pensionados, junto con los escritores, poetas y secretarios. [...] Una posición así era sumamente deseable para el artista, y todos los escritores coinciden en sus enormes y a veces indispensables ventajas.¹⁷

Pero tal efecto desmitificador operaba también, más allá de la condición social del artista, en relación con la obra misma, la cual se mostraba no como la manifestación de un estilo (que no dejaba de ser algo asociado al “espíritu”), sino como un objeto que funciona en un contexto determinado en el que puede incidir sólo si se ajusta a unas reglas del juego dadas. Esos patronos en pugna por el prestigio tenían un completo control sobre las medidas, emplazamiento y temas a desarrollar por una obra, e incluso, dado que los precios dependían de las figuras de cuerpo entero que se contuvieran, decidían el número de figuras que debían acompañar a un tema (Haskell citaba las versiones, verdaderamente reducidas, que Poussin y Reni realizaron de *La matanza de los inocen-*

*tes*¹⁸). La sacrosanta noción de estilo perdía así su consistencia, tanto más cuanto que el primer objetivo de la investigación, comprobar si existía un estilo jesuita, se había saldado con una respuesta negativa por la prosaica razón de que la pobreza de los jesuitas durante los primeros años les hizo depender de patronos que, a menudo, no coincidían con sus propias preferencias. Una investigación centrada en torno a hechos sociales resolvía así un problema histórico-artístico específico. Y, si bien no hay aquí un marxismo determinista ni una orientación ideológica como la que animaba la obra de Arnold Hauser y Frederick Antal (el subtítulo “Arte y sociedad en la Italia barroca” era seguramente una alusión polémica a esa posible genealogía), seguramente jamás se había escrito un libro sobre arte con más capacidad de escapar a la crítica que Marx realizó sobre Stirner, incapaz de comprender que “el que un individuo como Rafael desarrolle su talento depende enteramente de la demanda, la que, a su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de cultura de los hombres, que de ello se derivan”.¹⁹ No es de extrañar que el propio Haskell llegara a referirse a *Patronos y pintores* como a «un intento de escribir historia marxista sin el marxismo»,²⁰ afirmación con la cual no dejaba al mismo tiempo de poner distancia con respecto a los *armchair marxists* —a la especulación teórica sin descripción de hechos— y de proteger la especificidad del historiador, que trabaja con contextos no necesariamente comparables. Si bien las relaciones entre arte y sociedad en la Italia barroca mostraban regularidades ancladas en los “cimientos” de una “sociedad particular”

a cuyo hundimiento no sobrevivirían, Haskell desechaba no obstante que tales regularidades implicaran la existencia de leyes subyacentes válidas en toda circunstancia. Una conclusión que Jean-Claude Passeron podría perfectamente haber copiado para su descripción del oficio de historiador: «...el sentido relacional que la interpretación reglada confiere de este modo a las prácticas sociales y a las configuraciones históricas por sus conceptualizaciones no puede jamás erigirse en una teoría universal que articule estos sentidos diferenciales en definiciones lógico-experimentales»²¹.

Un parecido efecto de extrañamiento producía el lugar que los objetos artísticos ocupaban en *Pintura y experiencia en la Italia del siglo XV* de Michael Baxandall. El libro que hizo famosa la expresión “ojo de la época” concebía igualmente a la obra de arte como un artefacto en el seno del intercambio social. Pero lo verdaderamente importante no era que el libro afirmase que «una pintura es el depósito de una relación social», lo que podría no ser sino una abstracción teórica sin declinar, sino el hecho de que el “estilo cognitivo” que hacía del ojo renacentista un ojo diferente al nuestro (y Baxandall muestra cómo de distinto era obligando al lector a realizar verdaderos ejercicios prácticos) era el resultado de la mezcla de los “hábitos de inferencia y analogía del espectador” con los complejos procesos de la percepción, y que, sobre todo, esos hábitos no se referían a realidades espirituales (como la enseñanza escolástica de las matemáticas que Panofsky encontraba homólogas a la configuración de las catedrales góticas), sino a otras bastante prosaicas y alejadas de la

definición de estilos: el entrenamiento del comerciante en la medición de barriles o el hábito de reconocer el lenguaje corporal de los sermones o la danza. Incluso el humanista cívico, el héroe por definición del Renacimiento, era aquí menos importante que «el hombre de negocios danzarín que iba a la iglesia».²²

Finalmente, tanto *Rediscoveries in art* —1976— como los artículos recogidos en *Pasado y presente en el arte y en el gusto* —1987— hicieron también de Haskell el introductor de la historia de la recepción en la historia del arte. En lugar de explicar los “redescubrimientos” de artistas olvidados únicamente por los avances en el conocimiento del pasado o por los cambios en el gusto contemporáneo, Haskell investigó y añadió causas provenientes de la “exterioridad” de la vida social. Era el caso, por ejemplo, de la aparición de colecciones disponibles en el mercado —como la del cardenal Fesch, el tío de Napoleón, que entre 1841 y 1845 constituyó la mayor venta de arte hasta el momento y contribuyó a dispersar la obra de artistas inexistentes en el panteón mural del arte que Delaroche concluyó en Hemiciclo del “Palais des Beaux-Arts” ese mismo año de 1841.²³ O era el caso del “redescubrimiento” de Vermeer por parte de Théophile Thoré, que se hizo, contra lo que sostenía el lugar común, en virtud de un interés (estético) radicalmente distinto de lo que ofrecía el arte contemporáneo.²⁴ Las variaciones del gusto obedecían, en suma, a factores muy diversos, y era necesario concederles un alto grado de relativismo. La historia y los juicios de valor, inevitablemente asociados al propio gusto, encajaban mal:

Este libro pretende ser una nota al pie de la historia y no de la teoría estética, pero sería absurdo reclamar que ambas pueden ser compartimentalizadas tan fácilmente. Es seguramente el caso que la historia misma puede —en ciertos momentos— ser entendida solamente al precio de una cierta abdicación de esos juicios de valor que los amantes del arte (correctamente) estiman tanto²⁵

Haskell escribía incluso que *Rediscoveries in art* podía generar cierta ansiedad en el amante del arte, en términos muy parecidos a como Bourdieu y Darbel aceptaron el papel desencantador de la sociología del gusto.²⁶ La recepción formaba también parte de las relaciones sociales, y explicarlo podía aguar la fiesta. Sin embargo, lo que aquí se dejaba sin plantear era cómo las relaciones sociales podían pasar de ser el *telón de fondo* de las elecciones de gusto a inscribirse, a dejarse ver en el juicio mismo, en la recepción, que a la postre no pasaba de ser concebida por Haskell más que como disfrute “estético”. Del mismo modo, a pesar de que los patronos pudieran propiciar la llegada de un estilo (como el neo-veneciano de Cortona a causa de Sacchetti) o incluso de que, en el caso de Tiépolo, sus dotes «crearon la necesidad de su arte tanto como la satisficieron», Haskell declaraba que había «evitado deliberadamente todo intento de ‘explicar’ el arte por referencia al patronazgo». ²⁷ En el caso de Baxandall, quien sí que encontraba prácticas cotidianas inscritas en los modos de percepción, quedaban sin embargo eludidas las estructuras históricas más profundas, y las clases sociales y la ideología no eran tematizadas. Para que la

historia dejara de ser mero *telón de fondo* era necesario dar un paso más y alcanzar la reflexividad que Alpers echaba de menos en esta historia social del arte. De lo contrario, el imperativo de ceñirse a lo históricamente describable no podía sino acabar en el tipo de circularidad que, en el libro que fundó la *New Art History*, T.J. Clark denunciaba:

La cuestión es ésta: una vez descartadas estas cómodas estructuras [las obras de arte como reflejo, la historia como telón de fondo y la idea de que el punto de referencia del artista como ser social es, a priori, la comunidad artística], ¿qué puede estudiarse en este tema? ¿Debemos tal vez, replegarnos inmediatamente tras un concepto radicalmente restringido y empírico de la historia social del arte y concentrarnos en las condiciones que en su momento determinaron directamente la producción y el éxito de la obra artística, es decir, el mecenazgo, las ventas, la crítica, la opinión pública? No cabe duda de que estos son los campos más importantes de la investigación, de que son los medios concretos para abrirnos el camino que nos conducirá al tema central; de que son y serán siempre nuestro punto de partida. No obstante, por decirlo en pocas palabras, la investigación de cualquiera de estos factores de la producción artística nos devuelve en seguida a los problemas de tipo general que habíamos querido eludir²⁸

Para salir de esa circularidad era necesario importar conceptos. Pero la filosofía no siempre está en condiciones de (o

está dispuesta a) proporcionar ayuda al historiador del arte. La lengua de los filósofos casa a veces mal con los términos de lo históricamente descriptible, que no se refieren a argumentos (que hubiera que reconstruir en su mejor versión posible para refutar), sino a agentes y prácticas, de modo que si no estuviésemos hablando del pasado andaríamos siempre al límite de ser acusados de incurrir en la falacia *ad hominem* —cuando no en la mera superficialidad. Pues ocurre que, a veces, el lenguaje filosófico, y tanto más en relación con la estética, no asume otro interlocutor que él mismo. La famosa polémica del historiador del arte Meyer Schapiro con Heidegger, a quien reprochaba proyectar arbitrariamente su propia concepción de la sociedad a partir de una confusión acerca de un “célebre cuadro” de Van Gogh que representaba unos zapatos, puede servir aquí de ejemplo. Poco importa en realidad que, como muestra Derrida, la crítica de Schapiro a Heidegger no fuese justa. Lo que importa es que, si Schapiro se equivocaba, no lo hacía en relación con Van Gogh, sino por no conocer suficientemente bien la filosofía de Heidegger (de hecho, Derrida dirá: «Schapiro tiene razón, no tiene sino demasiada razón. Heidegger no busca precisar de qué cuadro se trata»²⁹). El problema es que Schapiro ignoraba que, en definitiva, a Heidegger no le interesaba *ese* cuadro, sino el hecho de que la obra de arte, toda obra de arte, saca a la luz la estructura formal del mundo. La corrección de Schapiro con respecto a si los zapatos son de campesino, de campesina, o de un urbanita, es en este sentido irrelevante:

La «misma verdad» podría ser «presentada» por cualquier cuadro de zapatos, o sea por toda experiencia de zapatos o por todo «producto» en general: es aquella de un ser-producto que vuelve de «más lejos» que la pareja materia-forma, es decir que una «distinción entre las dos». (...) La pertenencia del producto «zapatos» no remite a tal o cual sujeto, si siquiera a tal o cual mundo. Lo que se dice de la pertenencia al mundo y a la tierra vale para la ciudad y los campos. No de manera indiferente sino igual³⁰

Heidegger, en suma, no pretende ofrecer información sobre ningún ente. Pero Schapiro, que es historiador, trabaja de modo inverso: debe primero contar con hechos estables, exteriores, a los que hacer preguntas no para penetrar en su ser, sino para ubicarlos en la exterioridad de la historia.

Del mismo modo, el principal vestigio que preocupa al historiador, la obra de arte, puede esperar poco de la arquitectura kantiana del gusto. Esos vestigios son para Kant apenas *ocasiones* para la placentera armonía entre sensibilidad y entendimiento que tiene lugar en el juicio de gusto. Y ocasiones que consisten en productos humanos e intencionales, mediados por el concepto, y que, siendo por tanto imperfectas, caerían, cuando menos, bajo el concepto de belleza adherente y, cuando más, en el espejo de una metafísica de la naturaleza como proveedora de reglas al genio. Los vestigios con que el historiador trabaja, que se insertan en (y a veces luchan contra) una tradición y unas relaciones sociales, y que resultan de la aplica-

ción de una técnica a unos materiales, no pueden en realidad ser, vistos desde la altura del juicio puro de gusto, sino trampas, cuando no errores. Tanto, quizá, como lo era el hecho de que el cuadro de Van Gogh catalogado por De la Faille con el número 225 sea un objeto efectivo con el que uno se puede tropezar en cierto museo de Amsterdam —haciendo así saltar la alarma de seguridad.

Desplegada en la diacronía, esta segregación de errores que parece ser la concatenación de vestigios puede informar el que para Clement Greenberg la pintura académica o el surrealismo cayesen, por decirlo con la expresión de Hegel que retoma Arthur Danto, “fuera del linde de la historia”. De una historia que, claro, no era sino la de una progresiva depuración de la ilusión pictórica en su cada vez más afinado cortejo de la superficie bidimensional. Quizá Greenberg no necesitaba del concurso de Hegel para excluir todo aquello que no encajase en su narrativa lineal del arte moderno, pero a Danto su larga sombra le permite argumentar que las *brillo boxes* de Andy Warhol, sensorialmente indiscernibles como son de un producto que se apila en los supermercados, permitieron liberar a la filosofía del arte de su “secuestro” por la historia del arte, haciendo posible la pregunta filosófica sobre el arte, que para Danto ha de tener la forma de la que él considera es la de toda cuestión filosófica, es decir, la que parte de que: «dos cosas indiscernibles en su apariencia externa [*outwardly indiscernible things*] pueden pertenecer a diferentes, incluso trascendentalmente diferentes, categorías filosóficas». ³¹ De este modo, lo que ocu-

rrió entre 1828, fecha en que Hegel enunció la muerte del arte, y 1964, cuando finalmente se hizo posible la pregunta filosófica sobre el arte, no es más que una era, la de “los manifiestos”, donde el arte se desentendió de proporcionar un “goce inmediato” y quiso apelar a las creencias filosóficas acerca de qué es el arte, de tal modo, dice Danto, «que resulta casi como si la estructura del mundo del arte consistiera exactamente no en “crear arte de nuevo” sino en *crear arte explícitamente para el propósito de conocer filosóficamente qué es el arte*». ³² Está claro que todos los agentes históricamente involucrados (marchantes, obras, público) en realidad no hacían sino colaborar en el desvelamiento (o el desenvolvimiento) de esa pregunta filosófica.

Poco de todo esto, que en definitiva considera a la historia como una secuestradora de la razón o directamente como un error, puede ser útil al historiador. Gillies se revolvería sin duda en su tumba. Y Krauss, viendo un uso del pasado destinado a legitimar el presente que, sencillamente, excluye de su curso a los pasados que caen “fuera del linde de la historia” (aunque, como la pintura de Gérôme en relación con el espectáculo hollywoodiense o como el surrealismo en relación con nuestra iconosfera, no carezcan precisamente de ascendencia sobre nuestro mundo, siempre que lo entendamos como algo un poco más amplio que el “mundo el arte”) lo hará en su despacho. El historiador no puede apenas servirse de una filosofía que se atribuye, a costa de los vestigios, las prácticas sociales o las estructuras de larga duración de la historia, el rol de juez en relación con la cultura. ³³

*Qué preguntar a los hechos:
la teoría como instrumento
de la historia social del arte*

La importación de conceptos filosóficos a la historia del arte más reciente ha sido, como esa de esperar, más fructífera en relación con los filósofos que no se han limitado a considerar a la historia como una especie de materia inerte a través de (o a pesar de la cual) el pensamiento ha ido desarrollándose, sino que se han tomado el trabajo de pensar, como decía Foucault, «el espacio en el que se despliega el pensamiento, así como las condiciones de este pensamiento, su modo de constitución».³⁴ La importación de este tipo de pensamiento ha permitido un diálogo para el que la vieja historiográfica marxista se había mostrado incapaz —como dice Donald Preziosi, *Historia del Arte y Lucha de clases* de Nicos Hadjinicolaou «se publicó en París en 1973, pero podría perfectamente haberse escrito en un monasterio», dada su omisión de los debates críticos contemporáneos³⁵— y, gracias a él, una serie de historias parciales han podido servir con provecho del utillaje proporcionado por los filósofos. Puede pensarse en la noción de *acknowledgement* (“aceptación” o “reconocimiento”) que Michael Fried tomó de Stanley Cavell para su investigación en torno a cómo, desde la época de Diderot, la pintura se ido ajustando de modo reflexivo a cada nueva torsión de la relación, en origen teatral, de la pintura con sus espectadores: a las complejas articulaciones del par absorción/teatralidad.³⁶ Puede pensarse también en cómo Jonathan Crary ha incorporado categorías tomadas de Foucault para su re-

construcción de la genealogía de la atención y el espectáculo modernos desde el primer tercio del siglo XIX.³⁷ O, finalmente, en qué lugar ocupa la imagen dialéctica de Walter Benjamin, asociada a la noción de *Nachleben* (“vida póstuma”) de Aby Warburg y a la de «presente reminiscente» de Pierre Fédida en el proyecto de antropología de las imágenes que ha desarrollado Georges Didi-Huberman.³⁸

No obstante, también es cierto que la abundancia de préstamos en un contexto dominado por la *theory* ha llegado a obliterar el terreno propio del historiador. Conviene reparar en cómo Thomas Crow ha recordado que el prestigio que la historia del arte otorgó hace unas décadas a la historia social y económica ha ido desplazándose hacia complejas teorías del lenguaje llegadas del medio francés. Una última generación de celosos recién llegados ha olvidado cómo «aquellos que ayudaron a lanzar la nueva historia social del arte estuvieron igualmente motivados por los textos clave de Barthes, Lacan, Foucault y compañía —y respondieron mucho más rápido en términos de su originalidad como moneda intelectual en Francia». Y, sobre todo, ha olvidado que no por esa motivación se entregaron a escribir una historia del arte donde «las sofisticadas teorías del lenguaje y la significación desarrolladas por el entusiasta converso a la historia del arte no están sujetas a modificación en el curso de su trabajo —lo que es otro modo de decir que la obra de arte en sí misma carece de la posibilidad de una reivindicación ni una respuesta independiente frente al modelo de explicación que se le ha dado».³⁹ Crow, que defiende que el historiador debe construir a partir de

aquellos vestigios en que se muestre «una brecha, un punto cero o una sustitución perturbadora dentro de una obra de arte» para dar cuenta de las operaciones mediante las cuales un objeto inscribe en sí las «más profundas, irresolubles contradicciones de una sociedad», escribe en un horizonte en el que se ha invertido, hasta el punto de que resulta casi una extrañeza, la reivindicación de los hechos con la que también nació la *New art history*:

Necesitamos hechos —sobre el patronazgo, sobre el mercado del arte, sobre el estatus del artista, sobre la estructura de la producción artística— pero necesitamos saber qué cuestiones preguntar al material. Necesitamos importar una serie nueva de conceptos, y mantenerlos activos —convertirlos en un método de trabajo.⁴⁰

En efecto, en el programa de la *New Art History* nunca estuvo el abandonar los hechos y la investigación empírica, el foco en lo históricamente describable, sino solamente el asumir la obligación de hacerles preguntas. La “serie nueva de conceptos” que cita Clark debía convertirse en “un método de trabajo”, no ser juez, sino herramienta, y la historia social del arte en no otra cosa que «el espacio donde la cuestiones debían ser lanzadas», donde usar las herramientas conceptuales importadas. La pregunta que sigue es inevitable: ¿qué cuestiones formular? Ante todo, esas cuestiones habrán de ser las que permitan interrogar de qué modo los artistas, sus obras y los receptores son agentes activos en una práctica social, en qué la reproducen y en qué la modifican. Lo que implica, claro, tomarse en serio a los agen-

tes como realidad empírica. Clark, de hecho, no encontraba mejor modo de corregir las falsas analogías (a las que concedía el rol de estímulo) de quien se empeña en relacionar arte y sociedad que mediante la investigación empírica. Si Meyer Schapiro había imaginado al nuevo ciudadano burgués gozando de la “espontánea e informal sociabilidad” de los cuadros impresionistas que era invitado a disfrutar, en consonancia con su experiencia cotidiana, es el trabajo específico del historiador el que nos hace dudar de tal analogía, que empieza a desmoronarse al medirla con lo que sabemos acerca de los primeros compradores y entusiastas del impresionismo (no precisamente burgueses) y acerca de la dudosa informalidad y espontaneidad de la sociabilidad efectivamente existente.⁴¹ No había, en suma, atajos que permitieran colmar la fisura entre la exterioridad de la vida social y la interioridad de la obra de arte ante la que Haskell se detuvo; no hay teoría alguna que proporcione al historiador conocimiento *antes* del conocimiento. El campo de estudio de la historia social del arte debía desentenderse de la idea de que los artistas viven y formalizan su entorno de modo similar, y centrarse en «las transacciones concretas que se esconden tras la imagen mecánica del *reflejo*, ver *cómo* el trasfondo pasa a ocupar primer plano». En lugar de establecer analogías, se trataba de descubrir una red de relaciones reales y complejas: «descubrir los intermediarios que a su vez formó la historia y que la propia historia ha modificado; en el caso de cada artista, de cada obra de arte, tienen su propia especificación histórica»⁴².

Ello implicaba tomar en cuenta la especificidad de los tres agentes centrales en el proceso de significación de las obras.

En primer lugar, claro, el artista, que en tanto que ser social no se relaciona preferentemente y *a priori* con la comunidad artística, sino con las condiciones históricas. La bohemia (que no coincidía con la vanguardia que se la apropiaba mediante relatos como el de Murger) era de hecho un espacio en el que los agentes cambiaban de compromisos estéticos con bastante asiduidad en virtud de necesidades ajenas a ellos. Pero ello no implica dejar de reconocer que entre la actividad social y la actividad de representación del artista existiera una discontinuidad: las estructuras impuestas con que trabajaba el artista eran estéticas (y diferentes del mundo artístico y las ideologías estéticas), y eran ellas las que reproduciría e intentaría transformar o, incluso, destruir. Pues la obra, el segundo de los agentes, es también activa: “El material de una obra de arte puede ser la ideología (dicho en otras palabras, las ideas, imágenes y valores aceptados por todos, dominantes), pero el arte trabaja el material; le da una forma nueva, y en determinados momentos esta nueva forma es en sí misma subversiva de la ideología». ⁴³ Por eso, es sólo en cada caso particular donde puede verse cómo un contenido de experiencia, un acontecimiento, se convierte en forma. La ideología, que imaginaba todas las contradicciones dadas en una situación histórica como resueltas, era el “contenido de sueño”, pero no el “trabajo de sueño” que operaba la obra de arte. El “estilo” sería su forma, y el artefacto, los medios y materiales de la producción artística, estarían permeados por ella. Pero el trabajo material de la obra, que siempre tendrá lugar a través de una serie de procedimientos téc-

nicos y formas tradicionales, permite transcribir, representar, en otras palabras, *testar* la ideología, como hizo ejemplarmente Manet. Finalmente, el tercer agente, también activo, es el receptor de esos artefactos intermediarios, el público. Se trata de un agente difícil de captar. Presente ya en el estudio del artista, que lo imagina como espectador, que postula un enunciatario, no se puede confundir con los espectadores, que pueden ser estudiados empíricamente (cuanto más se sepa de ellos, de sus ocios, de su número de visitas, más sabremos acerca de cómo los artistas y los críticos los han modificado) ni con los críticos (cambiantes, como los bohemios, en virtud del mil casuísticas y lealtades diferentes). El público no era un *objeto* reconocible: era la representación privada que uno se hace de las obras, aquello que aparece, como el inconsciente, allí donde algo falla y se producen las repeticiones obsesivas, las irrelevancias. Allí donde, por ejemplo, la crítica (incluido Baudelaire) parecía obsesionada la carne mortecina de Olympia...

Reconocer que el encuentro con las estructuras del arte se realiza en un contexto específico supone, en suma, no abandonar, sino prestar la máxima atención al vestigio y a la investigación empírica. A los términos históricamente descriptibles. No, desde luego, por afán de destruir la «obra en sí», resultado de ese encuentro, sino para descubrirla en otros lugares del espacio social de la época, donde quizá su sentido sea irreversiblemente otro. Esos otros lugares del espacio social donde la obra es transformada recuerdan el otro elemento (anticipado por Baxandall) con que ha de contar el historiador, la extra-

ñeza diacrónica. Para Keith Moxey, ello tiene importancia tanto interpretativa como política, si no se quiere caricaturizar al mismo tiempo a presente y pasado:

Una interpretación histórica válida sería aquella que realizada el esfuerzo por lidiar con la extrañeza o la “otredad” del horizonte histórico que pretende interpretar. El impulso interpretativo debe incorporar un reconocimiento del “otro”. Solamente mediante la apreciación de la radical alteridad de las circunstancias políticas del pasado puede la interpretación histórica atender a los intereses políticos del presente.⁴⁴

Quizá al lector habituado a la filosofía de la cultura no le resulte extraño comprobar que en la segunda mitad del siglo XIX, contexto en que el término se consolida, la *modernidad*, expresión cuyo significado era en general indisoluble de los productos a que se asociaba, remitiese, con respecto a la pintura, a la planitud de la superficie, a la bidimensionalidad. Pero lo que seguramente sí le resultará extraño es que, de entre todos los significados posibles que la época daba a esa planitud, realmente el menos extendido era el que a nosotros nos resulta familiar, es decir, el de un refugio para el arte donde cualquier otro significado fuera excluido. La alusión a la planitud era, sobre todo y masivamente, un modo de decir algo sobre el mundo, y en este sentido podía: aludir simplemente a la modernidad en un sentido tecnológico (las meras dos dimensiones de las técnicas de reproducción modernas —posters, fotografía); usarse para afirmar la uniformidad de la visión misma,

lo que a menudo se interpretaba como una agresión al público, pues implicaba una barrera que no se podía traspasar para entrar en una pintura y soñar; o incluso referirse, irónicamente desde nuestra perspectiva, a lo “popular” en tanto que relacionada con lo propio del (modesto) trabajo manual.⁴⁵ En este sentido, nadie dudará de lo lejos que quedan de las discusiones de la estética académica frases como ésta que el poeta por excelencia del lenguaje puro deslizó en algún rincón de su texto sobre la “escuela” que se fundó a partir de esa especie de encarnación pictórica de Kant que tantas veces nos han dicho que era Manet: «la transición desde el viejo artista imaginativo y soñador al enérgico trabajador moderno tiene lugar en el Impresionismo».⁴⁶ Ése, claro, era Mallarmé, el poeta del silencio...

El problema que el respeto a la diacronía deja abierto es, claro, es el de cómo articular con ella la vaga postulación de necesidades universales en la existencia humana que tácitamente asumimos. En este sentido, Georges Didi-Huberman ha intentado dar el paso, más allá de la articulación de las causalidades estructurales y locales, a concebir la historia como un haz de temporalidades diferentes que permita, como hubiera querido Benjamin, que, más allá del historicismo, un presente concreto pueda verse *requerido* por un pasado concreto. Lo que no está claro es que este trabajo siga en realidad siendo el del historiador, y de hecho la propuesta del propio Didi-Huberman es la de sustituir la historia del arte por una “antropología de las imágenes” que, no obstante, se parece más a las iluminaciones de Benjamin y a los goces y “*punctums*” del último

Roland Barthes que a la etnografía.⁴⁷ Una historia que, en cualquier caso, sólo operaría a contrapelo y tendría como motor, como en el gesto histórico, el sufrimiento acumulado en la memoria. Lo que esto pueda o no rozar el filisteísmo sobre la historia va más allá de nuestro actual propósito. Pero para el historiador, en cualquier caso, el respeto a la diacronía, y al cómo se teje la diferencia en la práctica social, es un a priori. Cuando escucha hablar de la belleza, el historiador no piensa solamente, como aún hoy se hace, en proporciones o simetrías. Piensa en una larguísima tradición cuya rastreable continuidad no puede sin embargo escapar a la necesidad histórica de la discontinuidad de las prácticas. Estudiando la pintura alegórica del barroco, Gombrich reparaba en cómo los críticos del siglo XIX solían referirse a las personificaciones representadas en los techos de

iglesias y salones como “pálidas”, como “anémicas”. ¿Y quién querría tener, se preguntaba Gombrich, un arte “anémico” sólo por decoración?: «¿En verdad no eran más que meras pictografías decorativas? ¿No es posible que fueran concebidas como representaciones auténticas de los cielos en las que las ideas platónicas moraban junto a los ángeles?». ⁴⁸ Gracias a ellas, confirmaba un sermón impreso en 1626 de Christophoro Giarda, el espíritu desterrado a la caverna del cuerpo podría contemplarlas, en su belleza y forma, «divorciadas de toda materia y sin embargo bosquejadas, bien que no perfectamente expresadas». La «representación auténtica» a que se refiere Gombrich no es, en realidad, representación, simétrica o no simétrica, proporcionada o no proporcionada, sino presencia. Y un tipo de presencia que para nosotros no tiene ya sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Alpers, Svetlana, «Is Art History?», *Daedalus*, Vol. I, Summer 1977, pp. 1-14
- Althusser, Louis, *Philosophie et philosophie spontanée des savants*. Maspero, Paris, 1974, pp.103-104
- Bann, Stephen, «The Road to Rosommon», *Oxford Art Journal*, Vol.17, N°1, 1994, pp. 98-102
- Baxandall, Michael, *Painting & experience in Fifteenth-Century Italy.*, Oxford UP, 1972
- Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?* Deutscher Kunstverlag, Munich, 1983
- Borzello, Francis, *The New Art History*, Camden Press, London, 1986
- Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Yale University Press, 1983
- Cabello, Gabriel, «Malestar en la historia del artes. Sobre la antropología de las Imágenes de Hans Belting y Georges Didi-Huberman», *Imago crítica*, n° 2, 2010, pp. 29-52.
- Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain, *L'amour de l'art*. Minuit, Paris, 1969
- Clark, T.J., “The Conditions of Artistic Creation” *Times Literary Supplement*, May 24, 1974, pp. 561-62
- Clark, T.J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981

- Clark, T.J., *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Thames & Hudson, London, 1984
- Clark, T.J., *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT, Cambridge, 1990
- Compagnon, Antonine, «Le mauvais œil de l'historien». *Critique*, 589-90, juin-juillet 1996, pp. 476-496
- Crow, Thomas, *The intelligence of art*. The University of North Carolina Press, 1999
- Danto, Arthur C., *After the end of art. Contemporary Art and the pale of history*. N.Jersey, Princeton UP, 1997
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*. Flammarion, Paris, 1978
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Minuit, Paris, 1990
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps Histoire de l'art et anachronisme des Images*. Minuit, Paris, 2000
- Foucault, M. «Qu'est-ce que un philosophe?» Dits et écrits I. 1954-1975. Paris, Gallimard, 2001
- Fried, Michael, *Absortion and Theatricality. Painting and Beholder in the age of Diderot*. University of California Press, 1980
- Fried, Michael, *Manet's modernism or; The face of Painting in the 1860*. The University of Chicago Press, 1996
- Habermas, J., «La filosofía como comodín e intérprete». Habermas, J., *Conciencia moral y acción comunicativa*. Trotta, Madrid, 2008
- Hadjinicolau, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid, Siglo XXI, 1976
- Harris, Jonathan, *The New Art History: A Critical Introduction*. Routledge, London, 2001
- Haskell, Francis, *Rediscoveries in art*. Phaidon, Londres, 1976
- Haskell, Francis, *La historia y sus imágenes*. Madrid: Alianza, 1994, p.220
- Haskell, Francis, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid, Cátedra, 1984
- Holly, M.A., *Panofsky and the foundations of art history*. Cornell UP, New York, 1984
- Jöekalda, Kristina, 'What has become of the New Art History?' *Journal of Art Historiography*, nº 9, 2013, pp.1-7
- Krauss, R.E., *The optical unconscious*. Cambridge, MIT Press, 1993, p.35
- Mallarmé, Stéphane, «The Impressionists and Édouard Manet». *The Art Monthly Review*, 1876. Reproducido en Florence, P., *Mallarme, Manet, Redon*. Cambridge UP, 1986, pp.11-18
- Moxey, K., «Semiotics and the Social History of Art». *New Literary History*, 1991, 22, pp. 985-999
- Passeron, Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique*. Paris, Albin Michel, 2006
- Penny, Nicholas, «Francis Haskell (1928-2000)». *The Burlington Magazine*, Vol. 142, No. 1166 (May, 2000), pp. 307-308
- Preziosi, Donald, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven, Yale UP, 1989
- Preziosi, Donald, *The Art of Art History. A critical Anthology*. Oxford UP, 2009
- Schmitt, Jean-Claude, *Le corps des images*. Gallimard, Paris, 2002
- Shiner, L., *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago UP, 2001

NOTAS

¹ Este trabajo ha contado con la ayuda del proyecto de investigación I+D HAR2012-31321 (Ministerio de Economía y Competitividad) y del Programa de Ayudas para la Iniciación a la Investigación de la UGR (beneficiaria: Irene Valle Corpas).

² Holly, M.A., *Panofsky and the foundations of art history*. Cornell UP, New York, 1984. En rigor, la historia del arte llega al mundo académico algo antes, cuando en 1813 la Universidad de Göttingen incorpora a Johann Fiorillo a la plantilla en tanto que historiador del arte, si bien sólo en 1844 se creará —en Berlín— una cátedra, para Gustav Waagen.

³ Beling, H., *Das Ende der Kunstgeschichte?*. Deutscher Kunstverlag, Munich, 1983

⁴ Cabello, G., «Malestar en la historia del arte. Sobre la antropología de las imágenes de Hans Belting y Georges Didi-Huberman», *Imago crítica*, n.º 2, 2010, pp. 29-52.

⁵ Preziosi, D., *The Art of Art History. A critical Anthology*. Oxford UP, 2009, p. 11.

⁶ Sobre ella tomamos como referencia el artículo-manifiesto de T.J. Clark, “The Conditions of Artistic Creation” *Times Literary Supplement*, May 24, 1974, pp. 561-62. Aparte de las obras de investigación histórica de sus principales figuras (T.J. Clark, Griselda Pollock Svetlana Alpers o Norman Bryson), cabe citar: ALPERS, S.: «Is Art History?», *Daedalus*, Vol. I, Summer 1977, pp. 1-14; Rees, A.L. y Borzello, F., *The New Art History*, Camden Press, London, 1986; Harris, J. *The New Art History: A Critical Introduction*, Routledge, London, 2001. En el caso español, muy dependiente de la catalogación de patrimonio, cabe recordar que aún en 2013 Kristina Jøekalda, al reseñar unas jornadas sobre la “New Art History” señalaba que, si bien se hablaba de ella en pasado, «muchos representantes de regiones más “periféricas” (como España o Sudáfrica) admitieron, aunque titubeando, que la “New Art History” aún no había llegado a su entorno», Kristina Jøekalda, ‘What has become of the New Art History?’ *Journal of Art Historiography*, N.º9, 2013 p.6.

⁷ Seguramente las críticas más precisas a sendas posiciones sean las de Georges Didi-Huberman a Panofsky (*Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*. Minuit, Paris, 1990) y la de Norman Bryson a Gombrich (*Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Yale University Press, 1983). Los intereses historiográficos del primero, no obstante, son bien diferentes a los de Bryson y, en general, a los de los autores que aquí tratamos.

⁸ Alpers, S., *Op. cit.*, p. 2.

⁹ Krauss, R.E., *The optical unconscious*. Cambridge,

MIT Press, 1993, p.35

¹⁰ Haskell, F., *La historia y sus imágenes*. Madrid: Alianza, 1994, p.220

¹¹ Haskell, F., *op. cit.*, p.XII

¹² Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images*. Gallimard, Paris, 2002, p.36; Compagnon, A., «Le mauvais œil de l’historien». *Critique*, 589-90, juin-juillet 1996, 476-496, p.495 ; Bann, S., «The Road to Rosomon», *Oxford Art Journal*, Vol.17, N.º1, 1994, pp.98-102, p.100

¹³ Althusser, Louis, *Philosophie et philosophie spontanée des savants*. Maspero, Paris, 1974, pp.103-104.

¹⁴ Penny, N., «Francis Haskell (1928-2000)», *The Burlington Magazine*, Vol. 142, No. 1166 (May, 2000), pp. 307-308, p.308

¹⁵ Haskell, Francis, *Rediscoveries in art*. Phaidon, Londres, 1976, p.178

¹⁶ Shiner, L., *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago UP, 2001, p.35.

¹⁷ Haskell, F., *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid, Cátedra, pp.24-25

¹⁸ Haskell, F., *Patronos...*, *op.cit.*, pp.26-27.

¹⁹ Cit. en Hadjinicolau, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid, Siglo XXI, 1976, p.44

²⁰ Hope, Ch., «F.J.H.Haskell», *Proceedings of the British Academy*, 115, 2002, pp. 225-242, p.239.

²¹ Passeron, Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique*. Paris, Albin Michel, 2006, p.381

²² Baxandall, M., *Painting & experience in Fifteenth-Century Italy*., Oxford UP, 1972, p.109.

²³ Haskell, F., *Rediscoveries in art*. Londres: Phaidon, 1976, pp.140-141

²⁴ Haskell, F., *Rediscoveries...*, *op.cit.*, Londres: Phaidon, 1976, p.130

²⁵ Haskell, F., *Rediscoveries...*, *op.cit.*, Londres: Phaidon, 1976, p.180

²⁶ Bourdieu, P., Darbel, A., *L’amour de l’art*. Minuit, Paris, 1969, p.161

²⁷ Haskell, F., *Patronos...* *op.cit.*, p.252 y p. 14

²⁸ Clark, T.J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.11.

²⁹ Derrida, J., *La vérité en peinture*. Flammarion, Paris, 1978, p.352

³⁰ Derrida, J., *La vérité...*, *op.cit.*, p. 356

³¹ Danto, A., *After the end of art. Contemporary Art and the pale of history*. N.Jersey, Princeton UP, p.34

³² Danto, A., *After the end...*, *op.cit.*, p.31

³³ Habermas, J., «La filosofía como comodín e intérprete». Habermas, J., *Conciencia moral y acción co-*

municativa. Trotta, Madrid, 2008, pp.13-29

³⁴ Foucault, M. «Qu'est-ce que un philosophe?» *Dits et écrits I. 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001, pp.580-581.

³⁵ Preziosi, D. *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven, Yale UP, 1989.

³⁶ Las obras que abren y cierran el ciclo de investigación histórica de Fried serán *Absortion and Theatricality. Painting and Beholder in the age of Diderot*. (University of California Press, 1980) y *Manet's modernism or; The face of Painting in the 1860* (The University of Chicago Press, 1996).

³⁷ Crary, J., *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT, Cambridge, 1990, y *Suspensions of Perception*. MIT, Cambridge, 1999

³⁸ De entre la extensísima producción de Didi-Huberman, los textos que más claramente se sirven de (y estudian a) Benjamin, son *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Minuit, Paris, 1992) y *Devant le temps Histoire de l'art et anachronisme des images* (Minuit, Paris, 2000).

³⁹ *The intelligence of art* (The University of North Carolina Press, 1999), p.5

⁴⁰ Clark, T.J., "The Conditions of Artistic Creation," *Times Literary Supplement* (May 24, 1974): 561-62

⁴¹ Clark, T.J., *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Thames & Hudson, London, 1984, p.5

⁴² Clark, T.J., *Imagen del pueblo... op.cit.*, p.13

⁴³ Clark, T.J., *Imagen del pueblo... op.cit.*, p.13

⁴⁴ Moxey, K., «Semiotics and the Social History of Art». *New Literary History*, 1991, 22: 985-999, p. 991.

⁴⁵ Clark, T.J., *The painting..., op.cit.*, p.13

⁴⁶ Mallarmé, «The Impressionists and Édouard Manet». *The Art Monthly Review*, 1876. Reproducido en Florence, P., *Mallarme, Manet, Redon*. Cambridge UP, 1986, pp.11-18, p.18.

⁴⁷ Cabello, G. «Malestar...», *op.cit.*

⁴⁸ Gombrich, E.H., «Icones symbolicae. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte». *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Aliana, Madrid, 1994, pp.123-193, pp.123-124.