

La necesidad histórica y la historia del arte

Gabriel Blanco

Introducción

¿Pudo un pintor romántico pintar como uno impresionista? Las respuestas en sentido afirmativo o negativo a esta cuestión, implicarán, correlativamente, que se admita o se rechace la necesidad de que tal artista pintara de ese modo. La pregunta equivale entonces, a esta otra: ¿Fue necesario que su pintura tuviese precisamente esos rasgos formales, iconográficos y expresivos, que le permitieron al historiador del arte caracterizarla más tarde como romántica? El presente trabajo tiene por objeto proponer un conjunto de consideraciones, de índole general, en torno a la cuestión de la naturaleza de los nexos en los que se sustenta la dimensión histórica de la historia del arte, del que se pueda inferir una respuesta a la pregunta antes formulada.

La figura típica con la que se presenta la historia del arte en los textos en que se la expone, es la de una sucesión de etapas, cada una de las cuales organiza o dispone bajo un denominador común, los resultados de la tarea creadora de un grupo de individuos pertenecientes a un mismo período. Es un hecho que se impone sin discusión, (siempre que haya consenso entre los historiadores en cuanto a la definición de los términos), que el Romanticismo precedió al Realismo, y éste al impresionismo. Y, en consecuencia, parece legítimo preguntarse si, y, en caso afirmativo, hasta qué punto, cada uno de estos movimientos pictóricos, (que aquí elegimos a

título de ilustración), estuvo condicionado o, incluso, determinado por el precedente; o, lo que es lo mismo, si y hasta qué punto cada uno de ellos tuvo que suceder inevitablemente al anterior (o los anteriores). Reformulamos, entonces, la pregunta inicial en estos términos: ¿Podemos representarnos a la historia del arte como un proceso determinado por un encadenamiento de condiciones tal que hizo que aquella siguiera un curso necesario?

Para saber si efectivamente fue así, el historiador, o mejor, el teórico de la historia del arte, sólo cuenta en su haber con la historia ya transcurrida, es decir, con el pasado. En realidad, se trata, en cierto modo, de hacer extensiva a toda la historia del arte una conclusión que solamente puede extraer de la historia pasada, la única que él es accesible. Pero para poder demostrar que la historia del arte, en su totalidad, está sujeta a un desarrollo necesario, sería preciso que el historiador pudiese predecir su futuro a partir del presente en el que vive y piensa, y, por supuesto, que acertara en su predicción. Sería preciso, en otras palabras, que estuviese gobernada por algo semejante a una ley natural.

A decir verdad, aun cuando el historiador sólo pueda tratar con el pasado, éste, consiste para él en un futuro que ya ha sido. Los fenómenos que estudia pertenecen al pasado si los contempla desde el presente en el que se encuentra, pero forman parte del futuro si los pone en relación con otros fenómenos de la misma naturaleza, anteriores a ellos y ubicados en la misma línea evolutiva. Para seguir con el ejemplo elegido, es tan cierto que el Romanticismo, el Realismo y el Impresionismo están en el pasado del historiador, (como en el de cualquiera de nosotros), como que el Realismo y el Impresionismo estuvieron en el futuro del Romanticismo. De esta comprobación cabe inferir que son posibles dos perspectivas distintas, aunque convergentes en cierta medida, desde las cuales considerar el proceso histórico-artístico, así como dos formas en que se plantea, correlativamente, el problema de la necesidad en la historia del arte. En una de ellas, nos representamos el proceso como una sucesión de momentos, en la que cada uno de sus términos, con excepción del último, condiciona o causa al que le sigue. En la otra, en cambio, la razón de que los momentos se sucedan en un orden determinado se encuentra en el término final de la

serie. Podríamos denominarlas, respectivamente, perspectiva causalista y perspectiva teleológica.

I. La perspectiva causalista

Es habitual que el historiador del arte trate de explicar el fenómeno que estudia por las causas o condiciones que lo produjeron. Puesto que la materia última de la que se ocupa la historia del arte son las obras de arte, es decir, objetos investidos de un valor característico, cuya presencia en ellos no resulta intersubjetivamente constatable, las condiciones antecedentes de las que el historiador deriva su existencia, son innumerables y de índole muy diversa. La heterogeneidad de estos factores, y, sobre todo, la de los modos en que intervienen en la creación de obras, hacen que su discernimiento por parte del historiador resulte especialmente difícil.

El problema que está en el centro de esa dificultad podría ser expuesto como el de la inconmensurabilidad de la obra de arte, como efecto o resultado, y el proceso creador, entendido, en sentido muy amplio, como la suma de los factores causales o condiciones de la más variada naturaleza y grado de especificidad. Parece imposible, en efecto, determinar el punto exacto en el que, de la convergencia de muchos y diversos factores, se sigue un resultado que está contenido por entero en un objeto cuyos límites quedan establecidos de una vez para siempre. Aun cuando el historiador practique un selección de los momentos casualmente operantes, en función de los aspectos valorizados del objeto, inevitablemente se le sustraerá la localización del nexo causal del que pueda asegurarse que está en el origen de la obra. Como bien había visto Hume, la relación causal es una relación externa, es decir, tal que “el efecto no está inscripto en la causa” (Danto, 1991:206). La experiencia de la conjunción constante de dos fenómenos, no nos autoriza a concluir que el que aparece en segundo término está contenido en el primero, y que hay entre ellos una conexión necesaria. Sólo podemos preguntar por la causa de un acontecimiento o de un objeto desde que y porque estos ya existen. La constatación de su realidad nos lleva a admitir que un conjunto de condiciones antecedentes ha de haberse

combinado de cierta manera para producir precisamente ese resultado. Cuando lo que nos interesa en él son sus rasgos singulares, como sucede en el caso de la obra de arte, el discernimiento de esas condiciones no puede apelar a ninguna ley o regla general, en el sentido estricto de la expresión. ¿De qué ley podríamos derivar la existencia de un cuadro, un poema o una ópera, justamente en lo que tienen de único e irrepetible? ¿Qué auténtica uniformidad nos garantizará, en el caso de los objetos del saber histórico, que hemos dado con su causa? La necesidad de que A sea causa de B, no es más que otra forma de expresar el hecho de que B sigue a A de una manera regular y previsible.

De lo expuesto hasta aquí, se infiere, a nuestro juicio, que el intento de circunscribir los factores causales que explican la realidad histórica de la obra de arte y, por extensión, la formación de tendencias, movimientos y estilos, sólo puede conducir a conjeturas más o menos bien fundadas, según los casos. El alcance explicativo que pueda tener ese intento, y, a la vez, la forma de necesidad que convenga reconocer en los nexos causales involucrados en el proceso histórico-artístico, depende, en buena medida, de la aplicación consecuente de un sucedáneo de las leyes generales que podríamos denominar, siguiendo a Max Weber, “reglas de experiencia” (Weber, 1973:160). Porque las explicaciones del historiador, aunque se refieran a un objeto individual, han de tener cierta dosis de generalidad. Si no, ¿cómo podrían constituir una explicación? El historiador del arte procede aproximadamente así: dada una obra, trata de encontrar las condiciones antecedentes de las que pueda conjeturar, con la mejor justificación que esté a su alcance, que la obra se deriva. Busca, entre las circunstancias que rodearon al proceso creador y que pudieron haberse incorporado a él, aquellas que son semejantes o afines, de un modo u otro, a los rasgos formales, iconográficos y expresivos que percibe en la obra. Por ejemplo, parece razonable, es decir, conforme a alguna regla de experiencia, que, si los cuadros de un artista representan escena que pueden ser interpretadas inequívocamente como expresión de la situación social de la época y el lugar en que fueron pintados, como es el caso con las obras de los pintores realistas franceses del siglo XIX (Courbet, en primer término), una de las causas y, con ella, una de las explicaciones posibles de esas

pinturas, habrá de ser buscada en aquellas circunstancias de la vida de su autor que estén más próximas al proceso de creación y que revelen su interés, o incluso su compromiso, con esa situación social. La regla que subyace a este razonamiento podría formularse suscintamente así: quien pinta y, además, se interesa y, eventualmente, se compromete con la situación social de su época y país, pintará cuadros que reflejen su interés y compromiso. Aunque esta regla (u otras semejantes) no exprese una auténtica necesidad, suministra al historiador una herramienta con la que abrirse paso en el vasto tejido de momentos singulares concurrentes a la producción de la obra. En realidad, lo que el historiador hace es buscar un conjunto de condiciones antecedentes tal, que permita considerar el caso en cuestión como un cumplimiento particular de una regla de experiencia. Que el efecto no esté inscrito en la causa, y que, por lo tanto, no se siga necesariamente de ella, encuentra su mejor confirmación en el dominio del conocimiento histórico. Sean cuales sean las opciones de método que se le presenten al historiador del arte, éste no va de la causa o las condiciones al efecto, sino que trata de encontrar, dentro de la situación en que tuvo lugar la creación de la obra o la constitución de un movimiento artístico o estilo, los componentes que más eficazmente desempeñen la función de causa o condición de esos fenómenos. De ahí el requerimiento de que le historiador reconstruya la situación de la manera más completa posible.

Que las obras de arte se derivan de su historia precedente parece innegable. Negarlo equivaldría a sostener que carecen de causas. Pero afirmar que esa historia no pudo haber sido diferente, resulta, en cambio difícil de aceptar. En sentido absoluto, la historia del arte podría haber seguido un curso del todo diferente del que siguió. ¿Qué objeción concluyente podríamos oponer a la posibilidad de que la pintura se hubiese desarrollado de modo tal que hoy asistiésemos a la invención de la perspectiva central, y mañana al surgimiento del arte rupestre? No fue necesario que el Impresionismo sucediera al Realismo y éste al Romanticismo. Pero puesto que el Romanticismo llegó a plasmarse como el resultado de la acción concertada de un conjunto de factores causales, tuvo que pesar sobre el futuro de la historia del arte como posibilidad cumplida de una vez para siempre. El Realismo vino después del

Romanticismo y el Impresionismo después de aquél, simplemente porque antes del Realismo existió el Romanticismo, y porque lo cierto es que cada uno de ellos adquirió su propia figura por su relación con el que le precedió. Es correcto decir que, en cierto sentido, el Impresionismo estaba contenido en el Realismo; pero sólo pudimos saberlo recién cuando tanto el uno como el otro, -y, detrás de ellos, la historia del arte toda- quedaron inmovilizados en el pasado.

II. La perspectiva teleológica

La obligación en que se encuentra el historiador de escoger, de entre la infinidad de factores causales, justamente aquellos que den razón de la obra en su singularidad concreta, muestra que la cadena causal está dirigida a este resultado como a su fin o “telos”. Desde este punto de vista, la obra es el término hacia el que se encamina la serie de momentos antecedentes y en el que encuentra su justificación.

La justificación de una serie por su término final resulta especialmente clara cuando sus componentes son obras de arte que el historiador trata de ordenar secuencialmente, en razón de su distancia relativa con respecto a un ideal de perfección estilística. Se puede hablar aquí, dentro de los límites fijados por la serie misma, de progreso, en el sentido de la adquisición paulatina y creciente de las propiedades que definen a modelo o tipo. Ello supone que la obra o conjunto de obras en que el estilo se presenta en su forma más evolucionada, ya han sido creados y están frente al historiador como una realidad indiscutible. La línea que une el punto inicial del proceso con el último, sólo puede trazarse cuando el historiador considera que no es posible un nuevo desarrollo. Sin duda que no se puede ignorar que “(la) selección de obras de arte para su inclusión en narrativas y, de ahí, para la adscripción del valor histórico-artístico, depende principalmente de los intereses y gustos del historiador” (Goldman, 1993:20). Pero esto sólo demuestra que tales series de progresión estilística pueden ser muchas y diferentes, con arreglo a la diversidad de valores y rasgos constitutivos que el historiador se propone destacar, y que pueden superponerse parcialmente (aunque también contradecirse). Una vez

establecida la serie, parece quedar revestida de cierta necesidad, hasta el punto de que se hace muy difícil modificar la configuración que ha adoptado. Cada momento de la sucesión ocupa en ella un lugar fijo, y es este hecho el que lo hace necesario. Parece imposible, por ejemplo, que la pintura de Cézanne no haya precedido a la cubista, o que ésta no haya seguido a aquella, porque el Cubismo hace explícitos, en el contexto de la narrativa elegida por el historiador, rasgos que están virtualmente presentes en los cuadros de Cézanne. El sentido de la serie y de cada uno de sus momentos queda establecido por su resultado final, es decir, por aquel término que está en el futuro con respecto a los demás. Pero tampoco aquí puede hablarse de una auténtica necesidad, porque sólo cuando la sucesión ha tenido lugar, conoce el historiador la norma con arreglo a la cual la juzga como la actualización progresiva de las posibilidades contenidas en un ideal estilístico. Esto muestra además que los esquemas de progresión resultan de la interacción de los puntos de vista retrospectivo y prospectivo. Entonces, aquí también, y quizás más que en el caso de la consideración causalista de la historia del arte, todo podría haber sido diferente. Cézanne, suponiendo que hubiese existido y pintado, podría haberlo hecho después de Picasso y Braque. Pero, si es efectivamente así, ¿tiene algún sentido hablar de historia del arte, es decir, hacer a la obra de arte objeto de una reflexión histórica? Si lo que importa es la disposición de obras y tendencias de modo tal que aparezcan como los momentos históricos de un proceso que avanza ordenadamente, en un tiempo quizás construido por el propio historiador, hacia un extremo de perfección, ¿qué puede añadir el hecho de que la historia haya transcurrido así y no de otra manera? A esta dificultad hay que responder señalando que no es lo mismo confrontar dos obras, cuya ubicación cronológica ignoramos, que hacerlo conociéndola con anticipación. (Así como la situación del experto o del espectador ilustrado, que son capaces de percibir las diferencias que hay entre un cuadro auténtico y una excelente falsificación suya, porque saben que uno es auténtico y el otro falso, es distinta de la del espectador común, que es incapaz de hacer lo mismo, porque carece del saber de aquellos). El hecho de que el historiador sepa que obras y estilos se han sucedido en un cierto orden cronológico, le provee de un marco de comprensión orientado, en el

que lo real decide acerca de lo posible. Gracias a ese saber previo, sus objetos de estudio se le presentan como si estuviesen intrínsecamente animados por la dirección del tiempo y como un inextricable tejido de posibilidades cumplidas y por cumplir. Es quizás algo semejante a esto en lo que pensó Wölfflin cuando afirmó que “la obra de arte aislada tiene para el historiador siempre algo de inquietante” (Wölfflin, 1946:167). A decir verdad, para el historiador del arte no hay obras aisladas. Si las hubiese, no se comportaría como historiador. La realidad histórica del arte se impone hasta tal punto sobre la percepción de las relaciones entre obras y entre estilos, que se requiere un gran esfuerzo por parte del observador para invertirla o modificarla imaginariamente de alguna manera. Cualquiera que intente ver en un cuadro de Cézanne la materialización de posibilidades latentes en la obra de sus sucesores, los cubistas, podrá comprobarlo por su propia cuenta. Es que la historia procede por adición y no por sustracción.

Aunque la elaboración de series de progresión estilística no precise abocarse a la búsqueda de las causas reales del proceso histórico artístico, y la necesidad que se atribuye a una obra o estilo resulte justificable en los planos intra e interestilísticos, el historiador no puede borrar por decreto el peso incalculable de los individuos e instituciones que estuvieron detrás de la obra o el estilo durante el tiempo de su formación. Es evidente que no hay una historia del arte sin nombres y sin comunidades históricamente condicionadas. El pasado se ha acumulado en ese punto más o menos fijo que llamamos obra de arte, y en esa síntesis que llamamos estilo. La libertad de que dispone el historiador de elegir una determinada narrativa, e iluminar así un contorno de la historia del arte, dejando a la vez en la sombra muchos otros, no puede permitirle olvidar que la materia sobre la que trabaja es la historia que ya ha ocurrido, y que el futuro que decide sobre el sentido y la necesidad de la serie es un futuro que pertenece al pasado.

Referencias bibliográficas

- Danto, Arthur: “Narrative and Style”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, N°3, Summer 1991, The University of Wisconsin Press, 201-209.

- Goldman, Alan H.: "Art Historical Value". The British Journal of Aesthetics, Vol. 33, N°1, January 1993, Oxford University Press, 17-28.
- Weber, Max: "Estudios críticos sobre la lógica de las ciencias de la cultura". (En: *Ensayos sobre la teoría sociológica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973, 102-174. Es imposible sobreestimar la importancia de este ensayo para la teoría y la metodología de la historia del arte.
- Wolfflin, Heinrich: "Das Erklären von Kunstwerken". (En: *Kleine Schriften*, Basel, 1946, 165 y ss.). Se cita según Pacht, Otto: *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1986, 46.

