

La historiografía del arte hacia el futuro: abordajes posibles ante las prácticas contemporáneas

{Resumen}

Los fenómenos propuestos por el arte contemporáneo generan una multiplicidad de discursos desde las humanidades. Mientras la gran mayoría de reflexiones se ocupan de la actualidad de las prácticas artísticas, la historia del arte se concentra en el pasado; esta condición determina que la historiografía del arte ha de reformularse constantemente. Ante la proliferación de variadas posturas respecto al arte actual, la historiografía del

arte debe generar planteamientos distintos a los expuestos en otros campos. El artículo busca indagar acerca de algunas posibles condiciones conceptuales para abordar las expresiones artísticas recientes desde la historia del arte.

Palabras clave: historia del arte, historiografía del arte, arte contemporáneo.

**Oscar David Arbeláez
Ulloa, Mg.**

Corporación Universitaria Unitec
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
odarbelaez@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: 11.05.2017
Aceptado: 31.08.2017

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



Art historiography towards the future: possible approaches in the face of contemporary practices

{Abstract}

The phenomena proposed by contemporary art generate a multiplicity of discourses from the humanities. While the great majority of reflections deal with how current of artistic practices are, art history focuses on the past; this condition determines that art historiography must be constantly reformulated. Given the proliferation of varied positions about current art, art historiography must generate different approaches to those exposed in other fields. The paper seeks to inquire about some possible conceptual conditions to address recent artistic expressions from art history's perspective.

Keywords: art history, art historiography, contemporary art.

A historiografia da arte para o futuro: abordagens possíveis ante as práticas contemporâneas

{Resumo}

Os fenômenos propostos pela arte contemporânea geram uma multiplicidade de discursos a partir das humanidades. Enquanto a grande maioria das reflexões se ocupam da atualidade das práticas artísticas, a história da arte se concentra no passado; esta condição determina que a historiografia da arte deve ser reformulada constantemente. Ante a proliferação de variadas posturas com respeito a arte atual, a historiografia da arte necessita gerar explicações diferentes aos expostos em outros campos. O artigo busca indagar acerca de algumas possíveis condições conceituais para abordar as expressões artísticas recentes a partir da história da arte.

Palavras-chave: história da arte, historiografia da arte, arte contemporânea.



Una expresión común entre académicos e investigadores es: “ante un nuevo tiempo, una nueva teoría”. También es común escuchar: “ante nuevos fenómenos, nuevos conceptos”; afirmaciones estas pertinentes y aplicables a cualquier disciplina, principalmente a la historia del arte. Antes de entrar en materia, es necesario señalar que tanto la historia, como la historia del arte, son disciplinas autónomas e independientes la una de la otra. Aun así, existe un elemento en común: ambas estudian fenómenos ocurridos en el pasado.

El historiador del arte estadounidense Donald Preziosi, en su libro *Rethinking Art History* (1989), presenta la historia del arte como una disciplina en crisis, refiriéndose a las implicaciones que tiene —para cualquier área académica proveniente de la modernidad— sobrevivir a los cambios del pensamiento de cada época. Las metodologías y problemáticas que inicialmente se formularon desde el ejercicio práctico de la historia del arte han sido apropiadas por otros campos de las humanidades, situación que la pone en una aparente desventaja en relación con otras profesiones como la crítica, el periodismo, la curaduría, la estética y la semiótica, entre otras. De una u otra forma, cualquier ciencia puede desarrollar una teoría o discurso respecto a una manifestación artística; este hecho permite formular la siguiente pregunta: si el campo de acción en el que se desenvuelve la historia del arte es el pasado, ¿qué puede aportar esta frente a lo expresado por las disciplinas que se ocupan del arte en el presente?

Esta preocupación parte del deseo de establecer una condición teórica y metodológica para la historiografía (escritura de la historia) del arte; esto es, ofrecer, o por lo menos indagar, herramientas conceptuales acordes con las necesidades del quehacer artístico reciente. En otras palabras, parte del interés de evidenciar una cierta actitud evasiva y, a la vez, dominante, que cohibe a la historia del arte de inclinarse hacia nuevas posibilidades investigativas. ¿Cómo abordar historiográficamente las prácticas o lenguajes del arte contemporáneo? Es decir, manifestaciones como el arte conceptual, el *performance*, la instalación, el arte relacional, el arte transgénico y toda expresión relacionada con la posmodernidad; también se podría hacer alusión a aquellas obras cuyas búsquedas estéticas se desarrollan en circuitos y públicos diferentes al de los museos o las galerías.

Para esto es preciso desarrollar la problemática en el siguiente orden: primero determinar el campo de acción de la historiografía del arte en relación a los alcances y límites que se presentan en las prácticas contemporáneas. Luego distinguir las categorías de análisis que se deben implementar ante estos fenómenos desde lo que es un abordaje teórico-crítico y metodológico. Finalmente, explorar las características propias del objeto de estudio (la

obra de arte) que se deben tener en cuenta para llegar a hacer una historia sobre dicho objeto.

Alcances y límites de la historiografía del arte

Toda su obra puede entenderse dentro de un cosmos al que se le conoce como cultura. Las humanidades se mueven dentro de este campo y, por tanto, el arte es un digno objeto de estudio. La razón es que en cualquiera de sus manifestaciones se evidencia una serie de indicios que tienen la capacidad de trascender en el tiempo. En la introducción de su libro *El significado de las artes visuales* el historiador del arte alemán Erwin Panofsky (2000), antes de proponer su famoso método iconológico, presenta a la historia del arte como una disciplina humanística. Lo que ahí expone parte de considerar al arte —en su sentido más amplio— como huellas imprescindibles y, tal vez, las más relevantes de la humanidad. Parafraseando al autor, el hombre es el único animal que deja testimonios tras sí. Su producción evoca a la mente, es decir, puede verse, analizarse o estudiarse. Ahora, lo que acá concierne es marcar la diferencia entre la historia del arte y cualquier otra disciplina humanística que tome al arte como

eje de investigación, e identificar el potencial que el discurso de la historiografía del arte puede proponer.

Las comparaciones entre los abordajes investigativos que devienen de las humanidades cobran pertinencia al relacionar a la historia con la historia del arte. Como se mencionó, ambas son ciencias que tienen como objetivo desglosar hechos y acontecimientos contextualizados en el pasado de la humanidad; pero como bien señala Jenkins (2009), “el pasado y la historia son cosas distintas” (p. 7). El pasado en sí es el contexto donde actúan las operaciones de la escritura de la historia; esto implica que sean múltiples las lecturas que se pueden hacer de este empleando dos categorías en especial: *espacio* y *tiempo*.

El objeto de estudio de la historia del arte corresponde a todo lo que respecta al arte: desde la obra en sí misma, su significado, la técnica empleada, sus aspectos formales y de estilo, hasta la vida de su creador, el lugar de conservación de la obra, entre otros elementos que reclamen ser tenidos en cuenta. En contraste, el ejercicio de la historia actúa bajo unas categorías de análisis diferentes, ya que su enfoque es más hacia la apropiación de los fenómenos del mundo; un panorama más amplio, pero no por ello menos concreto.

Retomando el texto de Jenkins, páginas más adelante expone las maneras de abordar interdisciplinariamente un mismo objeto de estudio, pero desde perspectivas disciplinares distintas; para ello pone como ejemplo un paisaje visto a través de una ventana desde los ojos de un sociólogo, un geógrafo y un historiador. Se evidencia cómo cada uno de ellos, sin modificar en lo absoluto el paisaje o inventarse algo diferente a lo que evidentemente ya está allí, concibe esta realidad desde su interés disciplinar. El objeto nunca cambia, pero sí las categorías con las que se lo estudia. Exactamente pasa lo mismo con una obra o fenómeno artístico: las lecturas que puede dar el crítico, el curador, el periodista cultural, el semiólogo, el esteta o el historiador del arte son múltiples y diversas. Cada punto de vista implica el desarrollo de una serie de categorías que permiten abordar metodológicamente los problemas investigativos que se deseen tratar. Todo esto, en teoría, porque en la práctica la historia del arte, conforme se van desarrollando los discursos de las otras disciplinas mencionadas, se ve envuelta en un campo de acción mucho más limitado. El motivo es que dichas profesiones se han apropiado en cierta forma de las metodologías que, en primera instancia, eran propias de la historiografía del arte.

La anterior afirmación solo se puede entender haciendo alusión a la historia de la historia del arte. Su génesis se dio en el siglo XVIII, al igual que la gran mayoría de las humanidades, como resultado de las nuevas corrientes de pensamiento moderno. Varios de las metodologías y postulados usados en sus inicios fueron apropiados por la crítica del arte, el periodismo cultural y por los teóricos formalistas para construir discursos que, en la actualidad, no son propiamente historiográficos.

A continuación, se repasarán algunos autores que han hecho aportes importantes en diferentes etapas de la historia del arte, así como sus teorías o metodologías, ejemplificando cómo dichas posturas y prácticas son usadas y aplicadas en otros discursos sobre las artes.

En el siglo XVI, Vasari (2007) —uno de los primeros historiadores del arte— trabajó implementando el método de la biografía para dar a conocer la vida de los principales autores del Renacimiento. Hoy en día la biografía es muy común e incluso hay quienes se dedican a ella como profesión: comunicadores o periodistas que desarrollan narraciones sobre célebres experiencias de vida. Inclusive hay casos de artistas y literatos (como Hirst, Twain, Hemingway y Stephen King) que han optado por hacer su autobiografía.

En el siglo XVIII, el alemán Winckelmann (2009) —considerado el fundador de la historia del arte— quería recuperar y revalorar el arte griego y romano. Para él lo clásico ejemplificaba la perfección y, asimismo, un canon. Sus valoraciones apuntaron a dar un carácter orgánico a la obra de arte que también debía aplicarse al de su época. Consideraba que era preciso destacar principalmente la figura del creador al ser quien, de manera magistral, llegaba a entender y a plasmar parámetros clásicos de belleza. Sorprende encontrar posturas similares a la anterior respecto a la concepción dominante sobre los procesos de realización en un arte resultante de la modernidad como el cine. Teóricos del guión entienden y validan la manera de funcionar y desarrollar la narrativa de un film basados en presupuestos ligados a la poética aristotélica. Bajo un modelo de producción industrial, pensado para las masas, validan teorías clásicas sobre lo que debe ser el ideal de hacer y entender una obra. Condicionando también lo que la crítica y el público deben validar sobre una película

Otra metodología es el análisis formal, trabajado en el siglo XIX por Wölfflin (2007) y en el siglo XX por Focillon (1943). Este permite valorar el estilo a partir de la composición de una imagen, reconociendo aspectos que desde

la técnica o la implementación del lenguaje pictórico consolidan las formas. De este interés parten otro tipo de estudios como los de la percepción y la psicología de la forma de Arnheim (1998, 2001); la fenomenología de Husserl (1913/1986); las preocupaciones sobre temporalidad y memoria de Bergson (2013), y las ocupaciones cinéticas acerca de la creación y la manipulación con Kulechov (1956).

Un último ejemplo es el de la iconología, aplicable a varios tipos de estudios sobre la simbología, validando o reformulando significaciones que se creían implícitas en la obra. Son varios los autores que proponen teorías y aproximaciones metodológicas a este tipo de estudios: Warburg (2004),¹ Panofsky (2000), Gombrich (1994) y recientemente Didi-Huberman (2005). Sus propuestas son aplicadas en campos diferentes a la historia del arte como la semiótica, museología y curaduría, entre otras. También se acude metodológicamente a estos postulados en la reconocida *Sociología del arte* de Francastel (1998). Los casos anteriores permiten pensar los retos que implica el ejercicio de la historia del arte.

1 Se recomienda ver Burucúa (2007), quien explica muy bien las posturas de este autor.

Retomando la preocupación del presente artículo (los posibles abordajes metodológicos que la historia del arte debe contemplar ante las prácticas artísticas contemporáneas), existe un factor adicional igual de problemático: la notoria tendencia en la historia del arte a privilegiar discursos sobre lenguajes que implican una plasticidad. Tanto *espacio* como *tiempo* son categorías que rigen el ejercicio de la historia y, por ende, de la historia del arte. Dichas categorías también determinan los diferentes lenguajes del arte. Sin embargo, la arquitectura, la escultura y la pintura (quehaceres regidos por el espacio) han sido temas privilegiados en los discursos de la profesión. Resultaría muy atrevido pensar que autores con un amplio bagaje intelectual y cultural —como Wilckenman, Wölfn, Warburg, Panofsky, Francastel y Gombrich— negasen la condición artística de lenguajes como la música, la danza y la poesía, búsquedas estéticas regidas por la duración (el tiempo de la obra). Ahora, es preciso pensar qué tan viable era en la época en que trabajaron estos historiadores del arte (e incluso hoy en día) el acceso a fuentes que permitiesen la contemplación directa de obras basadas en el tiempo antes del siglo XX. ¿Cómo hacer historia del arte sobre disciplinas cuyas obras reclamaban de un tipo de registro inexistente (o que se estaba desarrollando) durante la época en la

que se desempeñaron estos historiadores? Una pieza teatral, un recital de poesía o un concierto musical son obras efímeras y solo se pueden repetir a través de algún tipo de registro sobre ellas.²

De tal manera, durante el todo el siglo XIX se efectuó una búsqueda incansable de mecanismos de registro de la imagen y el sonido, trayendo como resultado el nacimiento de inventos científicos como la fotografía, el fonógrafo y el cinematógrafo. Solo hasta el siglo XX estos se perfeccionaron y, gracias a ello, se les dio una aplicación en campos de investigación. Ahora, el motivo por el cual (durante los años en los que se desarrolló la historia del arte) se tomaba como base la plasticidad de la pintura, la escultura y la arquitectura es que en dichos lenguajes la obra es tangible. Pese al paso de los años, algo se conserva, dura. No está limitado por el tiempo de la interpretación como es el caso de la música, la danza y la poesía. Dichas expresiones solo se pueden analizar por medio de mecanismos técnicos de reproducción como la fotografía o las grabaciones de audio y video, por lo

2 Es claro que los textos, partituras o cualquier otro tipo de archivo aún pueden existir, pero como tal un registro de la obra era imposible hasta la invención de la fotografía, el cine y el video.

que es preciso destacar que estos dispositivos se fueron desarrollando décadas después de cuando empezaron a trabajar los primeros historiadores del arte. Adicionalmente, estos recursos fueron de gran ayuda para los autores del siglo XX; por ejemplo, Warburg logró elaborar su obra *Atlas mnemosyne*³ gracias a la fotografía.

En esta instancia se evidencian los límites y alcances que tiene la práctica de la historiografía del arte conforme a la época en que se iba desarrollando. Las metodologías historiográficas que en algún momento eran pertinentes para abordar ciertos problemas e investigaciones sobre el arte, fueron apropiadas e implementadas en otras profesiones y áreas del conocimiento. Lo anterior se dio en cierta medida porque la historia del arte, como resultado de la modernidad, no contempló que las disciplinas que surgieron relativamente al mismo tiempo se iban a desarrollar a un ritmo tal que esta se vería en

3 Se trata de un proyecto que Warburg realizó en los últimos años de su vida con la intención de resumir su obra, aunque murió sin haberlo terminado. Consistió en la recopilación de miles de imágenes, a la manera de un atlas, y con conexiones entre ellas. Tras su deceso la obra se dio a conocer gracias al trabajo de historiadores del arte como Akademie Verlag y Martin Warnke.

la necesidad de reformularse. Preziosi (1989) lo expone de la siguiente manera:

In no small measure, discourse on the disciplinary crisis in art history has been characterized by equivalent and similar rhetorical co-options and alienating lapses. To some powerful orthodoxy in traditional practice tends to be opposed to some radical or less repressive or heterodox alternative, some utopic (or dystopic) vision scenario for the future. (p. 5)⁴

Entonces, ¿cuál sería el aporte que se puede hacer desde la historia del arte a lo ya dicho en los discursos contemporáneos que se efectúan —casi simultáneamente— al momento de realización de la obra? Aparentemente la historia del arte estaría en desventaja, pero dentro de las posibilidades que ofrece la historiografía están expuestas las herramientas para superar esta situación. De nuevo, las palabras de Preziosi (1941) son esclarecedoras:

4 “No en pequeña medida el discurso sobre la crisis disciplinar de la historia del arte ha sido caracterizado por co-opciones retóricas equivalentes y similares y por lapsos alienantes. Frente a una poderosa ortodoxia en la práctica tradicional tiende a oponerse una alternativa algo radical o menos represiva o heterodoxa, algún escenario de visión utópico (o distópico) para el futuro”.

Indeed, the art of art history may have a function in modern society similar to that of university as traditionally conceived —as a chance for the reflection, a place to see seeing; an apparent mirror of the world, a prism refracting the chaos of life into a measured and measurable system or code: a history”. (p. 11)⁵

La historia permite revalorar y validar los discursos ya expresados; lo mismo pasa con la historia del arte, pero para eso es indispensable indagar dentro de las teorías y las metodologías que permean las disciplinas.

Abordajes desde las teorías y metodologías de la historia del arte

En la práctica, el historiador del arte debe desempeñarse teniendo en cuenta aspectos que en principio y en el quehacer resultan

5 “De hecho, el arte de la historia del arte puede tener una función en la sociedad moderna similar a la de la universidad, como fuera tradicionalmente concebida: como una oportunidad para la reflexión, un lugar para ver el ver; un aparente espejo del mundo, un prisma que refleja el caos de la vida en un sistema o código medido y medible: una historia”.

fundamentales. Es evidente que no se puede hablar de una historia imparcial o desinteresada; siempre hay posturas que permean el discurso historiográfico. Es gracias a ello que se les da su toque diferenciador a las posturas que en él se desarrollen. En este sentido, teoría y metodología van ligadas dentro de un proceso de investigación; al respecto, la historiadora del arte Anne D'Alleva (2005) afirma lo siguiente: “theory is basis for action, but also an explanation of how phenomena work. In art history, we could say that theory helps us to develop precise and penetrating lines of questioning to guide our research” (p. 6).⁶

Las teorías son lo que permite entender un tema bajo alguna perspectiva distinta, así como también evidenciar las latencias o los puntos de vista que se han omitido. Bajo estos preceptos, la producción reciente de la historia del arte ha sido influenciada por concepciones como las marxistas, de género, feministas e, inclusive, por los estudios culturales. Hay que reconocer que un historiador del arte emprende su investigación a partir de preconceptos que favorecen el desarrollo

de su postura con respecto a una cuestión del pasado del arte. Su labor pretende llegar a un nuevo conocimiento; pero ante la imposibilidad de traer el pasado tal cual, sus ideas responden a necesidades más ontológicas que propiamente epistemológicas. Como complemento, las metodologías van de la mano de las teorías en tanto son procedimientos que permiten desarrollar las tesis. Permiten formular y responder cuestionamientos desde diversos puntos de vista e intereses.

En ese sentido, la formulación y el desarrollo de un problema de la historiografía del arte se constituye en un proceso creativo en el que se pretende, bajo una serie de posibilidades, reinterpretar lo dicho en cada época, generación y cultura con respecto a los significados y valoraciones de una obra. Lo que se busca es constituir un punto de vista diferente al que en su momento se le atribuyó a un fenómeno artístico.

D'Alleva (2005), en sus planteamientos sobre la historiografía del arte, propone evaluar con antelación las diferentes teorías y metodologías para poder abordar y desempeñarse en una investigación del campo. Es muy clara en descartar que en algún momento del proceso de investigación se tenga que acudir a métodos estándar que, aunque parezcan

6 “La teoría es base para la acción, pero también una explicación de cómo funcionan los fenómenos. En la historia del arte podríamos decir que la teoría nos ayuda a desarrollar líneas de cuestionamiento precisas y penetrantes para guiar nuestra investigación”.

ortodoxos, son necesarios e indispensables para el ejercicio de la historia del arte.

Dichos pasos imprescindibles consisten en un análisis formal de las obras; procesos de laboratorio para descubrir su edad y su estado de conservación (en el caso de las que son muy antiguas), y la búsqueda de documentos históricos relacionados con la obra como pueden ser cartas, contratos, entrevistas, catálogos, testimonios, etc. De tal manera, la mejor forma de validar o interpelar la labor de un historiador es contrastarla con la de otro historiador. Una fuente permite múltiples lecturas; por eso, aunque autores coinciden en dicha fuente, sus posturas e ideas han de variar.

La historia se diferencia de cualquier otra disciplina humanística porque siempre ha de acudir a un trabajo extenuante de búsqueda de archivos. Una labor prácticamente detectivesca que cada vez se facilita más gracias al desarrollo de las comunicaciones, la tecnología, la creación de archivos digitales y bases de datos.⁷ Hacer historia del arte implica una actitud paciente a la espera de que ocurran y

7 Un ejemplo de esto es la iniciativa liderada por el Museum of Fine Arts de Houston y su archivo digital de arte latinoamericano (ICAA, s. f.).

se desarrollen los discursos con respecto al presente de la obra, el artista y las prácticas estéticas. Esto permite retomarlos y posibilita la visualización de aspectos que en su momento pasaron desapercibidos.

Si bien existe una apropiación por parte de otras disciplinas humanísticas de las metodologías historiográficas, el ejercicio de la historia y de la historia del arte tiene una particularidad respecto al abordaje que cualquier otra disciplina realiza: cuando las fuentes se consolidan a partir del trabajo y de la búsqueda de archivos, de cierta manera están haciendo historia. Ahora queda hablar del arte como objeto de estudio.

Las características del arte para posibilitar el discurso de la historia del arte

La aparente situación de desventaja en la que opera la historia del arte resulta ser en realidad una posición ventajosa, porque le ahorra tener que validar o no una obra como arte. Esa labor pertenece a los galeristas, curadores y críticos, o incluso resulta ser una construcción cultural. Sin embargo, respecto al arte contemporáneo, es necesario precisar

que se asocia con aspectos que tienen que ver con lo público y lo popular, ligándose a la noción de posmodernidad.

Los desarrollos tecnológicos de los siglos XIX y XX cambiaron la manera de producir arte y la relación de este con el público: la fotografía dio el paso no solo a la reproducción técnica de la imagen sino también a las vanguardias pictóricas; el registro sonoro generó la posibilidad de mezclar, mejorar y crear nuevos sonidos; el diseño —en todas sus vertientes— permitió nuevas formas de plasticidad, y el cine, desde su lenguaje, integró los elementos del espacio y del tiempo y, por tanto, sintetizó de alguna forma las otras prácticas. Los modelos de representación, que se iniciaron desde la pintura, implementaron búsquedas encaminadas hacia la abstracción y acabaron vaciando toda tendencia hacia el realismo. En el ámbito social los contextos de posguerra veían en el arte una herramienta de propaganda. Los museos poco a poco fueron adoptando y canonizando el arte moderno. La antigua figura del mecenas desapareció y esto obligó a los artistas a abrirse a la mercantilización de su obra. Poco a poco el arte se fue incorporando a la sociedad de consumo y desaparecieron los valores kantianos del genio creador, de un arte puro y desinteresado.

La estética y la filosofía del arte sentaron las bases para interpretar estos fenómenos. Postulados que pasaron por una disolución de la obra, incluso del arte en general, fuera de la vida cotidiana: la llamada “muerte del arte”, expresión que no se debe tomar en el sentido literal porque se siguió y se seguirá haciendo arte, en tanto que es una condición humana. Dicha expresión se refiere a una ruptura con todos los valores clásicos, una transformación de pensamiento que determina una posmodernidad e implica una hibridación que transformó de fondo las prácticas artísticas.

Por eso la historia del arte debe responder con nuevas categorías, proporcionales a los retos que van a devenir de la historiografía del arte contemporáneo. Preziosi (1989) hábilmente propone una solución a esta encrucijada expresando que, ante la multiplicidad manifestaciones estéticas, “the pertinent question (...) would not be ‘what’ is art, but perhaps as Nelson Goodman once said, ‘When’ is art” (p. 29),⁸ formulando, más que categorías, una serie de elementos característicos de toda expresión artística:

8 “La pregunta pertinente (...) no es ‘qué es arte’, si no quizás como Nelson Goodman dijo alguna vez, ‘cuando’ es arte.»

- “*That artwork say (express, reveal, articulate, project) something determinate*” (p. 29):⁹ no se trata de ver este punto en términos de significado, porque claramente hay obras que intencionalmente se alejan de todo tipo de interpretación o figuración. Sin embargo, siempre debe generarse algún tipo de conmoción en quien experimenta con la obra, consolidarse como objeto estético.
- “*That such determinacy be grounded ultimately in authorial or artistic intentions —what the maker meant to express or convey about a view of the world or about the truth of some internal or emotive state*” (p. 29):¹⁰ independientemente de cual sea el lenguaje, siempre debe existir un sello personal auténtico que determine la obra, que refleje el punto de vista de quien o quienes la produjeron. Siempre debe existir una búsqueda estrictamente estética —y, por ende, artística—, cuyo primer vínculo se entabla con quien la contempla; se juzga desde la

experiencia fenomenológica en la relación objeto (obra de arte)-sujeto (espectador), y cuyo análisis no se limita al contenido o significación del objeto sino al de las relaciones propuestas en cuanto al uso del lenguaje o lenguajes empleados para producir este tipo de experiencia.

- “*That the properly equipped analyst could mimetically approximate such determinate intentionality by producing a reading that, it must be assumed, was similarly trained and skilled experts might agree possesses some consensual objectivity*” (p. 29):¹¹ quien analiza la obra debe hacerlo desde una conciencia de lo que en la obra se expresa. Esto es posible para personas eruditas al hablar de arte, quienes a través de sus posturas pueden hacer evidentes estos elementos para el espectador común.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede abordar historiográficamente cualquier disciplina artística superando ciertas posturas academicistas. Otros aspectos que se mantienen constantes y que todo historiador del

9 “Que el trabajo artístico dice (expresa, revela, articula, proyecta) algo determinado”.

10 “Que esa determinación se base en última instancia en intenciones autoriales o artísticas: lo que el creador quiso expresar o transmitir sobre una visión del mundo o acerca de la verdad de algún estado interno o emotivo”.

11 “Que el analista adecuadamente equipado pudiera aproximar miméticamente tal intencionalidad determinada produciendo una lectura que, se debe suponer, fue entrenada de forma similar y los expertos calificados pueden estar de acuerdo en que posee cierta objetividad consensual”.

arte debe tener en cuenta son: el artista, el proceso de producción, la obra, el proceso de recepción y los espectadores (Preziosi, 1941, pp. 44-53).

A modo de conclusión, hacer historia del arte implica mantenerse expectante ante los acontecimientos del quehacer artístico reciente, pero al mismo tiempo paciente a su oportunidad para hablar de estos; hacerlo de forma prematura o cuando esos discursos siguen siendo parte de la actualidad de las problemáticas de alguna disciplina humanística concentrada en el arte, dejaría de hacer historia. Entonces, ¿cuánto tiempo ha de pasar para que la historia del arte actúe? La respuesta sería el suficiente como para que dicho tema sea considerado superado o se considere tema pasado.

La historia del arte permite romper fronteras temporales: hacer presente y traer a la actualidad eso que ya se había olvidado. Siempre habrá parámetros que regulen el ejercicio de investigación, dándole autenticidad e innovando el discurso que se desarrolle, ya que las posturas ideológicas y teóricas han de ser siempre un punto de partida invocado ante todo lo que se ha dejado de decir.

Ante el surgimiento diario de nuevas exploraciones artísticas es más que necesario que se empiecen a producir discursos al respecto, debido a que los recursos tecnológicos y el acceso a la información lo permiten. La historia del arte más que restringirse debe ampliarse, teniendo en cuenta que su principio y fundamento, si se quiere entender así, está en la mirada al pasado. Siendo atenta y suspicaz, pero al mismo tiempo maleable y, sobre todo, muy crítica.

Referencias

- Arnheim, R. (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (2001). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.
- Bergson, H. (2013). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Burucúa, J. (2007). *Historia, arte y cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- D'Alleva, A. (2005). *Methods & theories of art history*. Londres: Laurence King.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada: desnudez sueño y crueldad*. Buenos Aires: Losada.

- Francastel, P. (1998). *Sociología del arte*. España: Alianza.
- Focillon, H. (1943). *La vida de las formas y el elogio de la mano*. Madrid: Xarait.
- Gombrich, E. H (2001). *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del renacimiento*. Madrid: Debate.
- Husserl, E. (1913/1986). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jenkins, K. (2009). *Repensar la historia*. Madrid: Siglo XXI.
- Kulechov, L. (1956). *Tratado de la realización cinematográfica*. Buenos Aires: Futuro.
- Panofsky, E. (2000). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Preziosi, D. (1989). *Rethinking art history: meditations on a coy science*. New Haven: Yale University Press.
- Vasari, G. (2007). *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*: Madrid: Cátedra.
- Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. México: Sextopiso.
- Winckelmann, J. J. (2009). Reflection on the imitation of greek works in painting and sculpture. en D. Preziosi. (1998), *The art of art history: A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press.
- Wölfflin, H. (2007). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe.

