

¿Qué es el arte? ¿Por qué es importante conocer su historia? ¿Cuál es la función social del crítico y del historiador del arte? ¿Cuál es la mejor manera de aproximarse a un cuadro o a una escultura? ¿Qué determina su valor? El trabajo de Dana Arnold constituye un acercamiento conciso, informado y accesible al fenómeno artístico, al enfocarse, sobre todo, en las formas que, a lo largo del tiempo, ha adoptado la reflexión en torno a dicho fenómeno. Además, con su texto busca alentar el disfrute y la comprensión de las propias obras mediante un amplio recorrido histórico y geográfico, el cual incluye numerosos ejemplos pertenecientes a las más diversas épocas, países, escuelas y tendencias.

Dana Arnold

978-970-777-248-9



9 789701 772480

HISTORIA DEL ARTE

UNA BREVÍSIMA
INTRODUCCIÓN A LA

OCEANO

UNA BREVÍSIMA
INTRODUCCIÓN A LA
HISTORIA DEL ARTE

Dana Arnold

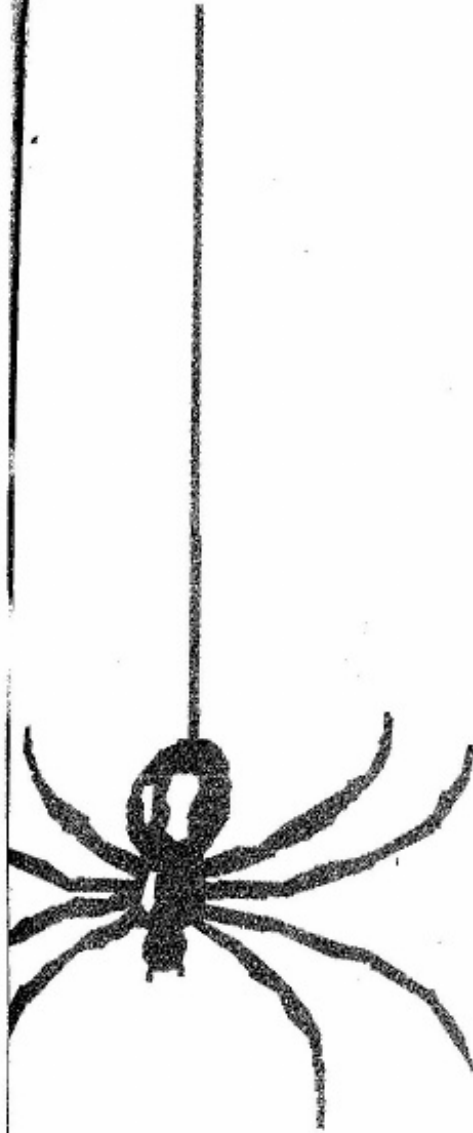
709
A766
Ej. 1

16



DANA ARNOLD

UNA BREVÍSIMA
INTRODUCCIÓN
A LA HISTORIA DEL ARTE



OCEANO

NUMANIDADES



709
A766
5.1

Para P.H.A.

UNA BREVÍSIMA INTRODUCCIÓN
A LA HISTORIA DEL ARTE

Título original: ART HISTORY.
A VERY SHORT INTRODUCTION

Tradujo JOSÉ MARÍA FÁBREGAS PUIG de la edición original en inglés
de Oxford University Press

© 2004, Dana Arnold

Publicado originalmente en inglés en 2004
Publicado según acuerdo con Oxford University Press

D. R. © 2007, EDITORIAL OCÉANO DE MÉXICO, S.A. DE C.V.
Boulevard Manuel Ávila Camacho 76, 10º piso,
Colonia Lomas de Chapultepec, Miguel Hidalgo,
Código Postal 11000, México, D.F.
☎ (55) 9178 5100 ☎ (55) 9178 5101
✉ info@oceano.com.mx

PRIMERA EDICIÓN

ISBN 978-970-777-248-9

*Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
escrita del editor, bajo las sanciones establecidas en las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio
o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento
informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante
alquiler o préstamo público.*

1. ¿QUÉ ES LA HISTORIA DEL ARTE?

Un objeto bello es un gozo permanente

JOHN KEATS

¿Puede el arte tener una historia? Concebimos el arte como intemporal, con una "belleza" llena de sentido, de significado y de atractivo para la humanidad a través de los siglos. Por lo menos esto es lo que solemos pensar con respecto al arte "superior", o bello, es decir, la pintura y la escultura. Este tipo de material visual puede tener una existencia autónoma; podemos disfrutar apreciándolo en sí mismo, al margen de cualquier información sobre su contexto, aunque por supuesto los espectadores de distintos periodos de tiempo o culturas pueden ver el mismo objeto en diferentes formas.

Apreciación y crítica de arte

Cuando vemos una pintura o una escultura, con frecuencia nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Quién la hizo?, ¿cuál es el tema?, ¿cuándo se terminó? Éstas son interrogantes muy válidas que a menudo se prevén y responden en, por ejemplo, los pies de las ilustraciones en los libros de arte y las fichas que acompañan a obras exhibidas en museos y galerías. Para muchos de nosotros estas piezas de información son suficientes. Nuestra curiosidad acerca del quién, qué y cuándo de la obra artística se satisface y pasamos a apreciar dicha obra, o por lo menos a dis-

frutarla. A quienes estamos interesados en el cómo, en la técnica empleada —por ejemplo, óleo o témpera (véase el capítulo 6)—, podría sernos útil apreciar además la destreza del artista. Respecto de este tipo de apreciación artística, cabe mencionar que no se requiere conocer la historia del arte. La historia de una obra individual se encuentra dentro de sí misma y puede hallarse en las respuestas al quién, qué, cuándo y cómo. Se trata del tipo de detalles que aparecen en los catálogos de las colecciones de museos y galerías o que no se producen para las ventas de arte, donde quizá la información acerca del dueño original (si es relevante) podría también responder la pregunta de por qué. Las casas de subastas, los museos y las galerías también hacen énfasis en la procedencia de una obra. Es la historia de quién ha sido su propietario y a qué colecciones ha pertenecido. Esto es una especie de pedigrí para la obra y puede emplearse para ayudar a probar que se trata de un trabajo auténtico de un artista particular. Tal información es importante para determinar el valor monetario de una pintura o una escultura, pero no necesariamente es relevante para la historia del arte.

De esta manera, para poner en práctica la apreciación artística no es necesario conocer el contexto del arte; la actitud de "Sé lo que deseo y deseo lo que veo" de los visitantes de las galerías es suficiente. Y es absolutamente correcta. Podemos disfrutar observando algo sólo por lo que es, y el arte puede ser absorbido por lo que se conoce como cultura popular.

La apreciación del arte también implica el proceso más demandante de criticar el objeto artístico con base en sus méritos estéticos. Por lo general entran en juego aspectos como el estilo, la composición y el color, y

mencionan otras obras del artista, si se conocen, u otros creadores pertenecientes a la misma época o al mismo movimiento o estilo.

El *connoisseur*

La apreciación y la crítica de arte también están relacionadas con la condición de *connoisseur*. Esto nos remite a algo más elitista que simplemente disfrutar de la obra de arte. Un *connoisseur* es alguien que tiene un conocimiento o entrenamiento especializado en un campo particular de las bellas artes o de las artes decorativas. El especialista puede trabajar para una casa de subastas —todos hemos visto en programas de televisión como *Antiques Roadshow* que los expertos son capaces de identificar y valorar todo tipo de objetos, no sólo pinturas, examinándolos con todo cuidado y haciendo unas cuantas preguntas al propietario. Este tipo de apreciación del arte está relacionado con su mercado e implica la capacidad para reconocer la obra de un artista específico, ya que esto tiene un efecto directo en el valor monetario de la obra.

Otro aspecto del *connoisseur* es la relación con la idea que se tiene del gusto. El gusto de un conocedor se considera refinado y discriminador, mientras que nuestro concepto de gusto en relación con el arte es muy complicado y se liga de manera inevitable con el concepto de clase social. Me tomaré un poco de tiempo para explicar esto con mayor amplitud. Ya he analizado la práctica de la apreciación del arte —del arte accesible a todos y visto y disfrutado por todos—; en contraste, el *connoisseur* impone un tipo de jerarquía del gusto. Aquí el sig-

nificado de "gusto" es una combinación de dos definiciones del término: la facultad de hacer juicios en materia de estética, y el sentido de lo que es apropiado y socialmente aceptable. Sin embargo, estas definiciones determinan los aspectos cultural y social del gusto, de modo que aquello que se considera "bueno" desde un punto de vista estético y "aceptable" desde un punto de vista social difiere de una cultura, o sociedad, a otra. El hecho de que nuestro gusto esté culturalmente determinado es algo de lo que se debe estar muy consciente, y esto se refleja en todo el libro. Sin embargo, aquí es importante pensar en la dimensión social del gusto como algo que, en materia de arte, va más allá de un proceso de exclusión social —me refiero a sentirnos intimidados si desconocemos al artista en cuestión, o peor aún, si no nos conmueve la "exquisitez" de la obra. Todos hemos leído o escuchado las expresiones de esos *connoisseurs*. Pero por suerte su mundo no pertenece a la historia del arte. Por el contrario, la historia del arte es materia abierta a todo aquel que esté interesado en ver, pensar y comprender lo visual. Mi intención en este libro es describir las distintas formas de relacionarse con el arte.

La historia como progresión

Para que el arte trascienda esperamos no sólo una calidad que resista el paso del tiempo, sino también cierto tipo de secuencia o progresión, ya que ésa es nuestra expectativa con respecto a la historia. Los libros de esta materia están repletos de eventos pretéritos que se presentan como parte de un movimiento continuo hacia el perfeccionamiento, como relatos acerca de grandes hom-

bres o como épocas que destacan sobre otras; por ejemplo, el Renacimiento italiano o la Ilustración. Y la historia del arte no desmerece frente a estos marcos de referencia para reflexionar sobre el pasado. En la reunión de estas dos vías separadas vemos cómo la historia reordena la experiencia visual haciendo que adopte múltiples formas. Las más recurridas consisten en escribir la historia del arte desde el punto de vista de los artistas, por lo general "grandes hombres". De manera alternativa, encontramos historiadores del arte que se han propuesto definir las grandes épocas estilísticas de la historia, por ejemplo el Renacimiento, el Barroco o el postimpresionismo. Cada una de estas tradiciones puede exponerse de una manera más o menos independiente de las demás, y en su conjunto constituyen la espina dorsal de las historias del arte. Aquí utilizo el plural porque los resultados de cada una de esas formas de escribir son distintos, y se dan diferentes énfasis a lo que es importante; se destaca ya sea la figura del artista, la obra o bien el movimiento al que ésta pertenece.

El problema de concentrarse en elementos formales como el estilo es que sustituyen a la obra de arte como materia de análisis. La preocupación por marcar los cambios estilísticos obliga a usar el conocimiento de lo que viene después de la obra en discusión. Aquí es esencial el beneficio de la mirada retrospectiva: ¿de qué otra forma podríamos saber si el incipiente interés en la naturaleza y el naturalismo en el arte de la Italia del Renacimiento temprano prefiguró los relevantes logros de los artistas en la plenitud del Renacimiento? Trabajar hacia atrás impone una línea de desarrollo cuyo resultado ya se conoce. De esta manera, las huellas o rutas a través del arte del pa-

sado pueden favorecer ciertos estilos; ése es ciertamente el caso del arte clásico y sus reinterpretaciones.

Asimismo, cabe la posibilidad de que las historias del arte que dan exclusividad al estilo rechacen otros aspectos de una obra de arte, como la temática o la función. Es posible narrar una historia del estilo artístico usando representaciones de los cuerpos masculino y femenino. Podría comenzar con la representación de la perfección física alcanzada por los griegos de la antigüedad. Sin embargo, en la Edad Media hubo poco interés en la descripción naturalista de la forma humana, si bien durante el Renacimiento se incrementó el conocimiento de la anatomía humana y de la naturaleza, lo cual significó que el arte se volviera un poco más "como la vida". No obstante, este tipo de historia podría también exponerse empleando representaciones de perros y gatos, aunque todos estarían de acuerdo en que durante los dos milenios anteriores las mascotas domésticas no llamaron la atención de los artistas.

Aun así, el estilo ha desempeñado un importante papel en la formulación de las historias del arte, y sólo en años recientes se ha revalorado la noción de progreso estilístico en el arte occidental. Si deseamos que el arte presente el mundo que creemos ver, entonces esperaríamos un movimiento continuo hacia el naturalismo. Sin embargo, ¿cómo concebimos el arte que no está interesado en la representación realista? Este tipo de arte abstracto o conceptual puede llegar a considerarse secundario o de menor importancia —a veces se le etiqueta como arte "primitivo" o "naïve", con un dejo peyorativo. El arte moderno enfrenta este prejuicio en muchas formas, y a menudo provoca el grito de "¿Esto es arte?".

En el caso de las historias biográficas se rastrean la juventud, la madurez y la vejez en la obra de un artista. Esto funciona muy bien si el creador vivió mucho tiempo, pero una muerte prematura no se presta para este tipo de esquema narrativo. Una de las primeras obras de Monet (1840-1926), *El campo de amapolas* (1873), difiere de los ciclos de pinturas sobre el mismo tema en varios momentos del día que el pintor produjo en las décadas de 1880 y 1890, como se ve en *Catedral de Rouen* (1894; figura 1) o en *Pilas de heno* (1891). Sin embargo, aunque podamos ver una preocupación similar por la luz, la sombra y el color como un recurso para modelar la forma, esas fases de la carrera de Monet son distintas de sus últimas obras, como las pinturas de gran formato de los estanques de lirios en su jardín japonés de Giverny. Este tipo de enfoque biográfico aísla al artista de su contexto histórico. A menudo olvidamos que las últimas obras de Monet fueron pintadas en los inicios del siglo XX, cuando ya Picasso experimentaba con el cubismo.

¿Debe entonces distinguirse entre la interacción de arte e historia y la historia del arte? Es decir, que las historias del arte pueden centrarse en el estilo o en la obra en relación con la biografía del artista, imponiendo a lo visual la expectativa de una historia progresiva. Lo que sugiero aquí es invertir la pregunta y poner el arte en el asiento del conductor, por así decirlo. Al tomar el arte como punto de partida podemos ver las complejas y entrelazadas líneas que configuran la historia de la producción artística. Esto significa que la historia del arte es un tema o un campo académico de investigación por derecho propio, más que el resultado de aplicar las reglas de una disciplina a otra. Volveré sobre este punto a lo largo del

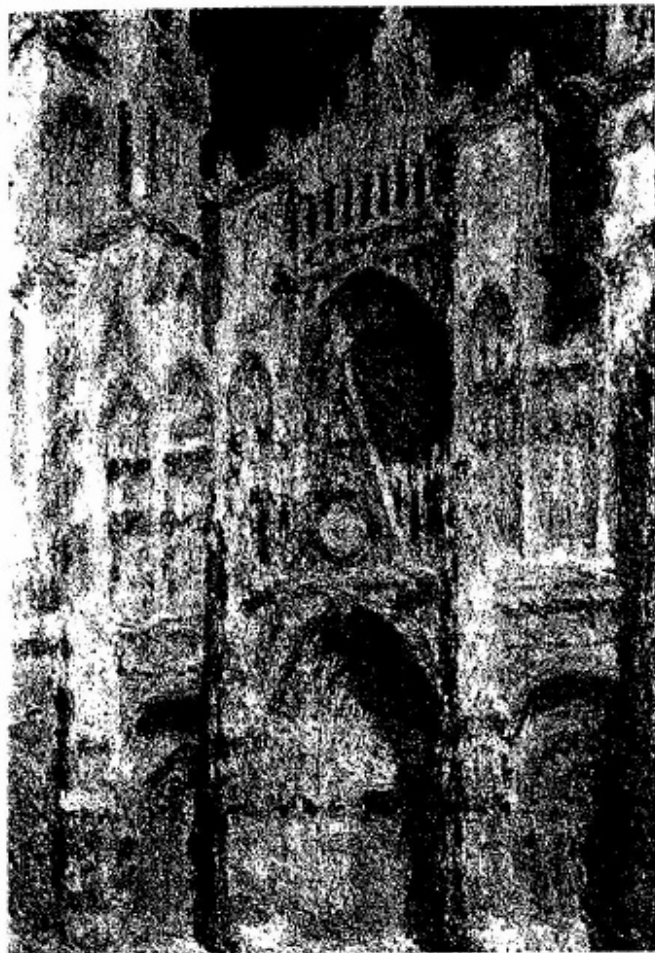


Figura 1. Catedral de Rouen: El Portal (al sol), 1894, de Claude Monet.

libro y estableceré cómo se han construido las historias del arte, describiendo aquello que nos estimula a ver el arte como un resultado y presentando otras formas de pensar con respecto a lo visual en términos de su historia.

Evidencia y análisis en la historia del arte

Es importante examinar qué tipo de archivo maneja la historia del arte, ya que la gama de material utilizado para construir esas historias se extiende más allá de la obra misma. Por ejemplo, la historia tiene sus documentos, sus registros escritos del pasado; la arqueología se basa en el registro de materiales, en los restos físicos del pasado; y la antropología estudia los rituales sociales y las prácticas culturales como una forma de entender a los pueblos del pasado y del presente. La historia del arte puede recurrir a todos esos archivos además del archivo primario de la obra artística. En consecuencia, esta disciplina es la piedra angular de varias formas de interpretar y entender el pasado.

En contraposición a esto, lo que se conoce como "canon" del arte rige nuestra comprensión e interpretación de la evidencia. En este caso, el canon es la obra de arte considerada como de gran calidad por individuos influyentes, en especial los *connoisseurs*. Por lo común, aunque no de manera exclusiva, en la historia del arte el canon se ha asociado a los valores artísticos "tradicionales". Así, el canon desempeña un papel importante en la institucionalización del arte, ya que las obras nuevas pueden examinarse bajo esa luz. Como tal, es un medio de imponer relaciones jerárquicas sobre grupos de objetos. Esta jerarquía favorece el genio individual y la idea de

la "obra maestra". Además, el canon promueve la idea de que ciertos objetos culturales o estilos de arte tienen más valor (tanto histórico como monetario) que otros. Una de mis principales preocupaciones en este libro es el impacto de las obras canónicas que se consideran paradigmas del gusto y del significado histórico dentro de la historia del arte.

He utilizado las palabras "arte" y "visual" casi de manera indistinta. Esto nos lleva a otra pregunta importante: ¿Cuáles son los temas de la historia del arte? Por tradición, esta disciplina se ha concentrado en el "arte superior". Empero, en ella se han incluido múltiples artefactos que han cambiado con el tiempo. Por ejemplo, al hablar del Renacimiento una salida fácil es limitar el análisis a los artistas conocidos, como Miguel Ángel y Rafael, y a pinturas y esculturas o bien a sus procesos preparatorios, como el dibujo. Sin embargo, el resto de los productos visuales de diferentes culturas y épocas es muy variado e invita a efectuar una diversidad de interpretaciones. Estamos familiarizados con el arte en piedra de los tiempos prehistóricos, pero las razones que sustentan su producción y quién las produjo siguen siendo un enigma. Observamos las pinturas de las cavernas de Lascaux en Dordogne, Francia, y vemos en ellas escenas de caza, es decir, descripciones de la vida diaria. Sin embargo, el arte en piedra incluye también diseños y formas abstractos. Entonces, ¿es posible pensar que este tipo de arte tuvo una función más mística? Algunos argumentan que esas imágenes son obra de chamanes —miembros de un culto religioso que utilizaba drogas alucinógenas como parte de sus prácticas rituales— y que provienen del inconsciente.

Ahora bien, si pensamos en la antigua Grecia surge una pregunta diferente. El mundo habitado por esta civilización es visto como un punto culminante en la historia del arte. Sin embargo, la mayor parte de la escultura griega se conoce sólo gracias a copias romanas, problema que más adelante analizaré con mayor detenimiento. Asimismo, tenemos poco conocimiento de la pintura griega. En parte como respuesta a estas lagunas de información, la atención se ha centrado en las vasijas griegas, que ya en el año 800 a.C. se decoraban. Todos estos objetos exhiben una gama de estilos pictóricos que va de los diseños geométricos del periodo arcaico a las siluetas humanas en las vasijas de figuras negras y las representaciones más artísticas y fluidas de la forma humana en las vasijas de figuras rojas. Estas reliquias del pasado son objetos cotidianos, y sin embargo, debido a la escasez de piezas de arte superior, son ejemplos venerados del arte griego antiguo. Casi no sorprende, entonces, que su historia vaya a la par de la correspondiente a la escultura griega y constituya el relato del permanente propósito de representar la perfección física de los seres humanos.

En cuanto al arte no occidental, los objetos cotidianos, en ocasiones considerados como material cultural, son la mejor evidencia de la producción artística de una sociedad determinada. Una vasija maya (figura 2) bien nos puede proporcionar información sobre los rituales religiosos o sociales y revelarnos cómo representaban su mundo los artistas. Sin embargo, en periodos posteriores del arte occidental las vasijas y otros objetos de la vida diaria no gozaron de esa atención. Incluso los exquisitos diseños de porcelana de la fábrica de Sèvres, o las escenas clá-



Figura 2. Vasija cilíndrica maya decorada con la imagen de un dignatario luciendo un tocado de flores.

sicas de las vasijas Wedgwood,* ocupan un segundo lugar con respecto al arte superior, por lo menos en lo que concierne a los historiadores del arte. No obstante, es preciso recordar que, en el momento de su producción, la cerámica y los muebles solían considerarse como posesiones más valiosas y prestigiosas que las pinturas o la escultura. De este modo, el énfasis y el valor que asignamos al arte superior pueden, de hecho, ocultar su verdadero signifi-

*Elaboradas por Josiah Wedgwood; eran de loza fina coloreada, sobre todo loza perlada. (N. del T.)

cado a los ojos de los contemporáneos. En diversos momentos del libro me ocuparé de la forma en que la historia del arte puede distorsionar los objetos en términos de su significación contemporánea y actual.

En años recientes se ha cuestionado incluso el concepto mismo de historia del arte. La llamada nueva historia del arte, ahora una generación envejecida, trató de revalorar la forma de pensar y de escribir las historias de los objetos visuales. Esta Nueva Historia del Arte estaba influida principalmente por las concepciones teóricas del arte que pretendían revelar el significado social, cultural e histórico del arte. En capítulos subsecuentes analizo las diversas formas de escribir y de reflexionar en torno a la historia del arte; baste ahora con decir que la noción de la obra de arte con un significado histórico más allá de su papel en la descripción del trabajo de los grandes artistas o de los estilos de arte era revolucionaria. Tanto es así, que veinte años después el tema aún se divide en "nuevo" y "viejo".

En este libro no se defiende ninguna de estas concepciones de la historia del arte. Veo el mérito de ambos enfoques y me propongo cuestionar el objeto, confrontarlo, a fin de explorar su sentido y significación más amplios. Pero al mismo tiempo no deseo perder de vista el objeto mismo: sus propiedades físicas y, en muchos casos, su verdadera atracción estética. Después de todo, estoy afirmando que la historia del arte es una disciplina separada de la historia —lo visual es, pues, su material primigenio, el punto de arranque de cualquier investigación histórica. Aunque es importante articular el aspecto de una obra de arte, la acción de describir y analizar lo visual por medio de las palabras no es un fin en sí mismo.

Además, realizar esta clase de análisis visual no siempre es tan fácil como parece. La historia del arte tiene su propio vocabulario, o sistema taxonómico, que nos permite hablar con precisión de los objetos que tenemos frente a nosotros, como puede apreciarse en el glosario incluido al final de este libro. Empero, la capacidad de analizar o estudiar una obra artística, aun cuando se recurra a un sistema taxonómico sofisticado, no es historia del arte. Ciertamente, es el acto de describir con exactitud una obra, y este proceso puede entrelazarse con la práctica del *connoisseur*, sin embargo, la satisfacción de articular lo que está frente a nosotros significa, con mucho, la permanencia de la apreciación artística. Si comparamos esta práctica con el estudio de la literatura inglesa, por ejemplo, la situación se aclara. Ni la lectura de *El Rey Lear* ni la sinopsis de la trama de la obra pueden tomarse como el análisis definitivo de esta obra de Shakespeare. Puede ser que estos procesos constituyan una parte necesaria del análisis, pero no son un fin en sí mismo. De manera similar, no aceptaríamos la descripción de una obra de arte como la culminación del proceso de estudio.

Es cierto que hay una dificultad en esta relación entre lo verbal y lo visual: ambos son métodos de descripción discretos. Esta tensión se explora con mayor amplitud en el siguiente capítulo. Tal vez estemos más familiarizados con el uso de palabras para describir el arte —es decir, se recurre a un sistema de articulación para relacionarlo con otro. Sin embargo, debemos recordar que esto también funciona en sentido contrario: lo visual puede describir y representar lo verbal, fenómenos usualmente expresados en palabras.

Historia del arte y "cultura visual"

En épocas más recientes, se han utilizado los términos "cultura visual" y "estudios visuales" en vez de "historia del arte". Por una parte, este título más amplio reconoce la amplia gama de material que puede utilizarse en análisis históricos y estimula la inclusión de medios como el filme, la fotografía, el video y el registro digital. En este contexto quizá sea más importante el hecho de que el campo de la indagación intelectual conocido como cultura visual toma como objetivo la visión y sus representaciones. Como tales, la observación y la articulación visuales se privilegian por encima de lo verbal. En parte, la cultura visual se ocupa de los procesos psicológicos de la observación y de la naturaleza de la percepción, que hasta cierto grado está culturalmente determinada. En años recientes, algunas de esas ideas han sido absorbidas por la disciplina de la historia del arte, cuestión que analizo en el capítulo 4.

Muchos de los temas de la cultura visual son semejantes a los de la historia del arte, por ejemplo, los asuntos del género y de la concepción del arte como un sistema para ver el mundo. La diferencia esencial entre las dos disciplinas surge del hecho de que la cultura visual tiene que ver con las operaciones del ojo, y en ese sentido su archivo es todo lo que vemos —el mundo que percibimos a nuestro alrededor. La cultura visual ha rebasado la noción tradicional de "arte" para incorporar la idea de movimiento, luz y velocidad en todo tipo de fenómeno visual, desde los anuncios comerciales hasta la realidad virtual, con énfasis en lo cotidiano. No niego la importancia de estas imágenes ni su atracción hacia el gran

público. Incluso me aventuraría a afirmar que Mario, de *The Super Mario Brothers* (figura 3), es tan familiar como la *Mona Lisa*, si no es que más para ciertas generaciones. Aquí también es necesario distinguir entre cultura visual y cultura popular. El arte se puede convertir en cultura popular —no sólo en la forma que ya he analizado, sino también con su adopción en otros formatos. Tómese *El campo de maíz* (1826; figura 4) de Constable. Una exhibición reciente de esta obra realizada en la National Gallery de Londres mostró que esta reverenciada imagen del campo inglés se ha empleado en una diversidad de productos como cajas de galletas y calendarios, además de carteles e impresos. De esta manera, puede decirse que la cultura visual incluye un extenso espectro de temas ajenos a la definición de arte superior. De hecho, si bien la cultura visual y sus métodos se asocian sobre todo con la producción artística más reciente —en el sentido



Figura 3. Mario de *The Super Mario Brothers*, uno de los personajes de un juego de video producido por Nintendo.



Figura 4. El cuadro de John Constable *El campo de maíz* (1826) ha adornado una infinidad de productos, desde calendarios hasta cajas de galletas.

más amplio—, su enfoque es una forma igualmente efectiva de interrogar a los objetos de periodos anteriores. Por ejemplo, la categoría distintiva de arte superior no se emplea por fuerza para describir una multiplicidad de objetos producidos en la Edad Media. Así, hay una resonancia entre quienes estudian la cultura visual en los periodos

que permanecen fuera del dominio del arte bello, o superior, de la cultura occidental.

También existe una dimensión política en la cultura visual como método de actividad crítica, lo cual se demuestra en el hecho de que una gran cantidad de sus apologistas la ven como una forma de desafío a las fuerzas del capitalismo global. Por medio del énfasis en lo cotidiano, en el consumo masivo y en la experiencia, la cultura visual se concentra principalmente en el estudio de la modernidad —en este caso el mundo posterior a la segunda guerra mundial. Como tal, su campo de acción se basa en parte en el material disponible. Sabemos muy poco de la cultura popular y de cómo se percibían los objetos visuales en periodos históricos anteriores, de modo que su lectura política es más difícil de lograr. En otras palabras, una buena parte de los historiadores incluye una agenda política en sus escritos, situación que se examina más adelante.

No todas las preocupaciones de la cultura visual surgen a finales del siglo XX. Por ejemplo, el interés por nuestra forma de ver se relaciona con teorías pertenecientes al campo de la óptica, muy populares en los siglos XVI y XVII y que fueron planteadas por figuras tan prominentes como sir Isaac Newton y René Descartes. La teoría óptica se introdujo en la práctica artística por medio de la cámara obscura.* Asimismo, no debemos olvidar el descubrimiento de la perspectiva durante el periodo re-

*Antecedente de la cámara fotográfica. Consistía en una caja completamente cerrada salvo uno de sus lados, en el que había un pequeño agujero por donde entraba la luz. (N. del T.)

nacentista en el norte de Europa y en Italia (esto se comenta en el capítulo 5). Con ello se demuestra que los artistas tenían interés en la percepción del espacio creado por las propiedades ilusorias de la perspectiva lineal y la perspectiva aérea. Como se menciona en el capítulo 4, el estatus de la experiencia visual era una preocupación importante entre los pensadores del siglo XVIII, en especial Immanuel Kant. Así que esto corresponde en parte a la agenda política de la cultura visual, y en parte a la relegación de lo estético a un segundo plano, así como a la amplia gama de productos artísticos cubierta, que separa esta disciplina de la historia del arte. La cultura visual quizá sea más susceptible a un análisis del capitalismo global expresado en el mundo multimedia, aunque esto sería más bien un tema para otra brevísima introducción.

La práctica de la historia del arte

Ahora deseo presentar algunos ejemplos de cómo la historia del arte articula e investiga un amplio espectro de cuestiones sociales y culturales, y también las diversas funciones de esa disciplina. Para ello elegí cuatro imágenes muy diferentes en términos de su temática y su época. La primera es *La adoración de los Reyes Magos* (figura 5), de Gentile Da Fabriano, también conocida como *Retablo Strozzi*. La pintura se encuentra actualmente en la Galleria Uffizi de Florencia, pero en un principio se hallaba en la capilla de la familia Strozzi en Santa Trinità, Florencia. Esta reubicación de la pintura trae a la superficie un importante problema relacionado con la observación de obras de arte: con mucha frecuencia éstas ya no se ubi-

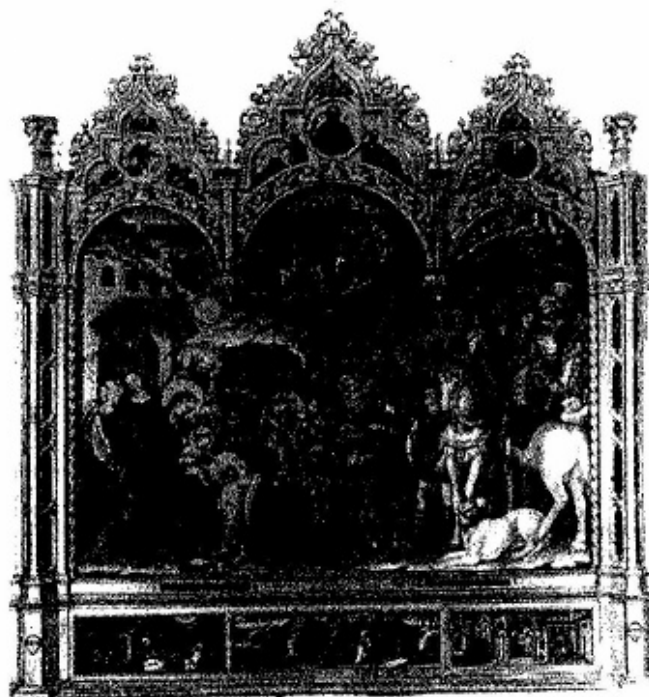


Figura 5. *La adoración de los Reyes Magos*, de Gentile Da Fabriano (1423), también es conocida como *Retablo Strozzi*. Originalmente se encontraba en la capilla de la familia Strozzi, en Santa Trinità, Florencia.

can en sus lugares originales, y las vemos como parte de una secuencia histórica presentada por una galería. Por lo general, las distintas salas de una galería siguen una secuencia cronológica, tal vez subdividida en categorías, estilos o temas. De esta manera, nuestra primera evidencia para la historia del arte —la obra misma— se presenta fuera de su contexto primigenio. La apreciación de una

obra de arte en una galería puede centrar el énfasis en las características físicas de la propia obra, lo cual nos remite a los principios subyacentes en la labor del *connoisseur* de arte que se abordaron antes en este capítulo.

La segunda cuestión que trae a colación esta pintura es la noción de propiedad; la obra tiene dos títulos: uno describe el tema, mientras que el otro se refiere a la familia que lo encargó. Es interesante notar que en este caso el artista ocupa un lugar secundario; lo cual demuestra que los artistas menos famosos son marginados cuando existen otras preocupaciones en la escritura de la historia del arte. La cercana relación entre el propietario y la pintura nos lleva a la cuestión de para qué se pintó. El tema —la adoración de los Reyes Magos, donde tres reyes hacen acto de presencia para rendir tributo al niño Jesús— se basa en el Nuevo Testamento de la Biblia y es un momento relevante para la fe cristiana. La imagen de Gentile captura ese momento, cuando los reyes se arrodillan para mostrar su respeto a Cristo, acto que al parecer subraya el reconocimiento de Jesús como la presencia de Dios en la Tierra. En realidad, la mayor parte de la producción artística de Occidente en la Edad Media era religiosa —comprende retablos y decoraciones al fresco en capillas, así como intrincadas ilustraciones en manuscritos. Aunque la obra data de los inicios del Renacimiento, Gentile se muestra afin a esas tradiciones más antiguas en su estilo y materiales, lo cual implica que no hay rupturas claras entre un periodo artístico y el siguiente.

La abundancia de chapas de oro y gran colorido da al retablo la apariencia de una joya. Es fácil imaginarlo en su ornamentado marco dorado, con el aspecto

de una imagen mágica iluminada por la luz de las velas en la capilla familiar. El uso de ese espléndido material—chapa de oro real para resaltar aún más la pintura y para cubrir el marco, y piedras semipreciosas como el lapislázuli, que fue triturado para dar ese azul tan dominante en la obra— nos proporciona una buena cantidad de información.

En primer lugar, el propietario debió de haber sido muy acaudalado, por lo costoso de los materiales; sabemos que pinturas como éstas se consideraban símbolos de riqueza desde el momento en que los contratos entre los artistas y quienes encargaban la obra con frecuencia incluían cláusulas que establecían la cantidad de oro y de pigmentos semipreciosos que se utilizaría. En el caso de la familia Strozzi, integrada por adinerados comerciantes florentinos, se sabe que fueron compradores de obras de arte durante generaciones. (Existe otro *Retablo Strozzi* que muestra a Cristo entronizado con la virgen y los santos, realizado por Orcagna [Andrea Di Cione] en el año de 1357, que permanece en su lugar original, en Santa Maria Novella, en Florencia.)

En segundo lugar, el efecto decorativo de la pintura de Gentile abona bastante al lujoso aspecto de la obra. Si la observamos con rapidez, el fondo, el primer plano y todas las figuras parecen formar un rico diseño, como si fuera un tejido. La calidad de la superficie de la pintura, que parece seguir un patrón, junto con los opulentos materiales y lo plano de la imagen (no hay ilusiones de espacio o de profundidad en ella) son característicos de un modo de pintar conocido como gótico internacional. Aquí, como en la mayor parte de la historia del arte, "internacional" se refiere sólo a Occidente, y en este caso

particular a Europa, porque América en realidad no se conocía cuando se realizó la obra. Esta visión del mundo ya nos dice algo acerca de la forma como se han escrito las historias del arte, en buena medida desde una perspectiva occidental, basada en ideas occidentales y dando énfasis a los tipos de valores que una sociedad y una cultura dominadas por los hombres querían leer y querían ver en las propias obras. Uno de los propósitos de este libro es mostrar que podemos pensar en los mismos objetos de diferente manera para revelar su riqueza y valor como documentos o evidencia históricos.

La segunda pintura se conoce como *Las Meninas* (figura 6), de la autoría de Diego Velázquez (c. 1658-1660). Una vez más, encontramos una obra de arte con más de un nombre. Se trata de un retrato de la familia del rey Felipe IV de España, y fue hasta que Pedro De Madrazo escribió en 1843 un catálogo de la colección real de pintura que se dio a la obra el título *Las Meninas* (que significa "Las damas de compañía").

En esta pintura el artista es más dominante que sus temas, ya que no sólo sabemos que esta obra fue una de sus piezas maestras, sino que él mismo aparece en la pintura. Lo vemos de pie detrás del lienzo, en el lado izquierdo de la pintura, observándonos. Lo único que podemos suponer es que sus reales patrones estaban felices por esa inclusión de Velázquez en el retrato familiar—ciertamente, él es una de las figuras dominantes, pues el rey y la reina sólo se observan como reflejos en los espejos localizados en el centro de la pared del fondo. La inclusión de ese obvio autorretrato muestra el estatus alcanzado por los artistas, no sólo como pintores de la corte, tal cual se ve aquí, sino de manera más general en su cali-

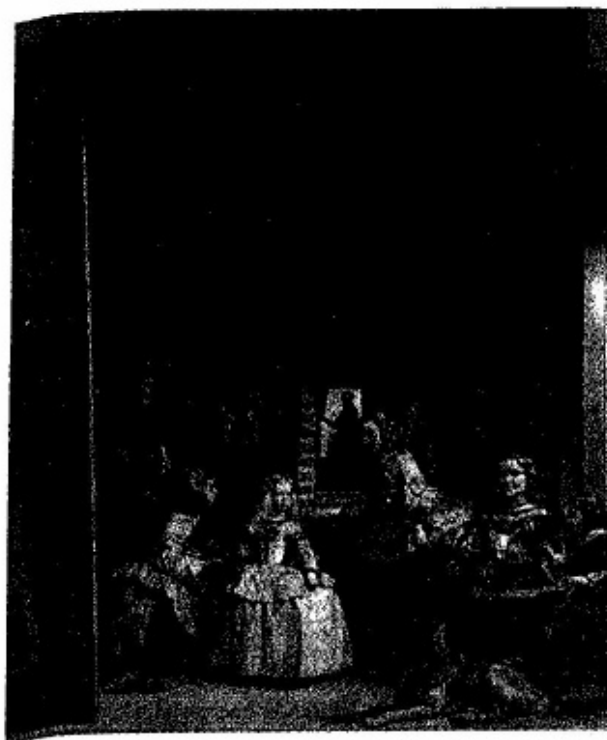


Figura 6. *Las Meninas* ("Las damas de compañía") de Diego Velázquez (c. 1658-1660). El artista se incluyó en el retrato de la familia del rey Felipe IV de España.

dad de celebridades. Su reputación podía prefigurar, e inclusive superar, su obra. Esto sigue vigente hasta nuestros días, cuando recordamos los nombres de artistas con mayor facilidad que los títulos de sus obras; entre los ejemplos más notables encontramos a Damien Hirst y Tracy Emin. Pero sin duda Velázquez es visto como una de las

figuras importantes en la historia del arte occidental. En particular, se le reconoce su manejo de la pintura; hay una soltura en las pinceladas que es ligeramente impresionista. De hecho, Édouard Manet, uno de los fundadores del movimiento impresionista en Francia, viajó a España y quedó muy impactado con Velázquez, de quien recibió una profunda influencia.

Obsérvese también el manejo de la luz: se tiene la impresión de que ésta entra por las ventanas a la derecha de la pintura e ilumina a la niña que se encuentra en la parte media. Véase también que la puerta abierta en el fondo proporciona una fuente de luz distinta dentro de la pintura. *Las Meninas* hace surgir algunas preguntas importantes acerca del espacio pictórico. Debemos recordar que la superficie del lienzo es plana y que cualquier sensación de espacio es una ilusión. Sin embargo, algunos artistas no tienen interés en crear la ilusión de profundidad —o "una ventana al mundo" como algunos la llaman. Otro vistazo a la obra de Gentile revela la escasa ilusión de espacio pictórico que hay en ella; las figuras están aplastadas contra la superficie de la pintura. En contraste, Velázquez crea la ilusión de una habitación utilizando el recurso de la perspectiva lineal.

Sin embargo, hay mucho más en esta pintura. Suponemos que lo que se observa es la visión de Velázquez de sí mismo y sus niñeras en el espejo que utilizó para pintarse. Esto podría explicar por qué la luz proviene de la derecha y no de la izquierda, lo cual es más común en el arte occidental —estamos viendo una imagen en el espejo de la escena real. Sin embargo, el rey y la reina aparecen en el espejo ubicado en el centro de la pared del fondo. Entonces, ¿a quién está pintando en realidad

Velázquez? Podríamos pensar que a la niña pequeña, que se encuentra iluminada en el centro de la escena, pero el artista está viendo por encima de ella, quizá hacia las figuras que sólo vemos en el espejo. Nosotros, los espectadores, estamos inmersos en este complejo conjunto de relaciones espaciales y de composición pues el artista ve hacia nosotros como si fuera a pintar nuestro retrato y nosotros viéramos hacia el fondo, adoptando el papel del rey y la reina reflejados en el espejo. Este aspecto de *Las Meninas* plantea algunos problemas relevantes en la historia del arte.

En particular, existe la idea del arte como una ilusión: lo que realmente vemos son pinceladas sobre un lienzo; el resto es elaborado por nuestros procesos cognitivos e intelectuales, que dan a la pintura su significado en términos de reconocerla como un retrato y en la manera como juega con nuestro sentido de la percepción. La adoración, que está pintada sobre una tabla, crea la ilusión de una tela y de joyas en una escena plana que vemos desde fuera; la destreza del artista está oculta en la suave superficie de la pintura y en los ricos materiales. Por el contrario, *Las Meninas*, pintada sobre un lienzo, crea una compleja ilusión de espacio tridimensional que al mismo tiempo nos atrae y nos repele. Estamos muy conscientes no sólo del artista sino también de que la pintura se aplicó al lienzo en gruesas pinceladas, creando un efecto realista.

Ahora me trasladaré a las representaciones del mundo y de las ideas ejecutadas en diferentes medios; para ello, elegí una escultura clásica y una instalación reciente.

El *Apolo Belvedere* (figura 7) es quizá una de las culturas más conocidas del mundo antiguo. Esto se debe

no sólo a su impactante apariencia —mide más de dos metros de altura y está hecha totalmente de mármol blanco—, sino al hecho de que es una imagen del dios griego Apolo, uno de los doce dioses del Olimpo y quien representa el espíritu griego clásico, es decir, el lado racional y civilizado de la naturaleza humana.

Aunque hay muchos mitos que narran los episodios de la vida de Apolo, el título de esta escultura está tomado del lugar donde se exhibía la pieza. Se le colocó en la piazza Belvedere (ahora parte del Museo Pio-Clementino), construida por el papa Julio II en 1503, como parte de la primera colección papal de estatuas antiguas exhibida allí. Se trataba de la copia romana de un original griego del siglo V a.C.; es posible que la estatua haya sido esculpida por Leocares, una de cuyas obras se describe en Plinio como un Apolo con diadema.

En su calidad de hermano gemelo de Artemisa, también conocida como Diana, Apolo representaba la perfección física masculina, así como su hermana simbolizaba la perfección femenina. Ciertamente, esta escultura explota la idea de la perfección física: el suave acabado del mármol agrega la ilusión de la suavidad de la carne y los músculos del cuerpo del dios y de su idealizado rostro sin mácula. El contraste entre los pliegues de la túnica y la suavidad de la carne resalta la textura de cada uno de estos elementos y la habilidad del escultor para hacer aparecer en la dura piedra dos sustancias tan diferentes. Si bien esta imagen de Apolo, como las de muchos hombres de la antigüedad, se realizó para celebrar la perfección física del cuerpo humano, aquí la modestia de Apolo es presentada por medio de una hoja de higuera en los genitales. No es muy probable que el ori-



Figura 7. Una de las esculturas más conocidas de la antigüedad, el *Apolo Belvedere*, mide más de dos metros de altura. Es una copia romana de un original griego del siglo V antes de Cristo.

ginal griego tuviera ese detalle, pero en épocas posteriores las cambiantes actitudes hacia la desnudez y las representaciones del cuerpo y la sexualidad demandaban la adición de una hoja de higuera, y en este caso ha permanecido en su lugar.

Podría parecer extraño que junto a toda esta idealización de la perfección humana haya un tronco de árbol más bien desagradable. La textura de la corteza no mejora en mucho la imagen, como sí ocurre entre el manto y la carne de Apolo. Un examen más cuidadoso revela la ausencia de los brazos en la figura. Esto nos ofrece las primeras claves de por qué se encuentra allí un tronco de árbol. Las esculturas descansan en la resistencia a la tensión de su material. El mármol no es muy adecuado para esculpir miembros extendidos porque se fractura con facilidad, como vemos aquí. En realidad, la capa no sólo funciona como elemento de composición sino que también tiene una aplicación práctica: soportar el brazo extendido de Apolo. Considerando la escultura en términos del equilibrio y de las cualidades del material, el árbol es, entonces, otro elemento de soporte del peso total. Podemos apreciar la fragilidad de la escultura con la ausencia del brazo derecho. El tronco de árbol choca con el resto de la composición ya que, al igual que la hoja de higuera, se agregó posteriormente. Esta vez tenemos casi la certeza de que el artista romano que hizo la copia lo añadió, ya que es posible que el original griego se haya realizado en bronce, un material con mucha mayor resistencia a la tensión, que es necesario alcanzar para ese tipo de pose. Una de las consecuencias del uso de mármol en vez de bronce es que podemos pensar erróneamente que toda la escultura clásica era blanca, subrayando

la idea del arte clásico como puro, simple y con un valor perdurable.

El *Apolo Belvedere* empieza entonces a proporcionarnos abundante información sobre múltiples aspectos de la historia del arte. En primer término, está el asunto de la reutilización y reinterpretación de las formas clásicas a lo largo del tiempo. Nos congratulamos de ver a Apolo como un fino ejemplo de la escultura griega. A menudo se hace referencia a la Grecia y la Roma antiguas como el mundo clásico, indicando en este caso un periodo preciso en el tiempo. Sin embargo, la palabra "clásico" también significa el pináculo o un ejemplo excepcional que se ajusta a un estilo delimitado y refinado con una calidad perdurable. La combinación del arte de la época clásica con este juicio de valor hace surgir la idea de que lo "clásico" es lo mejor. Y podemos comprobar que el interés por este tipo de arte, en su sentido más amplio, ha perdurado a lo largo del tiempo. Los romanos copiaron o adaptaron mucho del arte y la arquitectura griegos. De hecho, la mayor parte de nuestro conocimiento de la escultura griega proviene de copias romanas de originales griegos.

En el Renacimiento, cuando revivió el interés en el mundo clásico, el *Apolo* fue adquirido por el papa para iniciar la colección papal de esculturas. El gusto por las obras de arte antiguas era tal que se consideraba apropiado que las colecciones cristianas, incluida la del Vaticano, incluyeran imágenes de dioses paganos. La pose de Apolo, y la de muchas otras esculturas clásicas, ha sido copiada y citada por un sinnúmero de artistas, escultores, pintores y grabadores de generaciones subsecuentes, lo cual nos habla de cómo las formas clásicas se han reutili-

zado y reinterpretado, o hasta rechazado, en diversas épocas. La pose es un ejemplo del *contrapposto* clásico, donde un lado del cuerpo es el opuesto del otro. El lado izquierdo de Apolo está abierto, con el brazo extendido, mientras que el derecho está cerrado; y el peso descansa en un solo pie, lo que también brinda una sensación de movimiento.

El *Apolo Belvedere* también nos dice algo sobre el surgimiento del interés en coleccionar y exhibir arte —en este caso incluso ha influido en el nombre de la pieza— y sobre el hecho de que la acumulación de objetos brinda prominencia a ciertos tipos de obras y las hace accesibles a la copia y el aprendizaje por parte de los artistas. Las colecciones del Vaticano son importantes en ese sentido, ya que a partir del siglo XVI los artistas han visitado Roma como parte de su educación.

El otro aspecto de la historia del arte que el *Apolo Belvedere* introduce es la iconografía, un importante método para comprender el significado del arte. Esto se examina con mayor detenimiento en el capítulo 5; baste aquí con decir que es el estudio de los temas descritos en el arte, sea religioso o secular. Ya hemos visto cómo funciona esto con la *Adoración de los Reyes Magos* de Gentile —la historia detrás de la imagen. La iconografía también puede incluir el estudio de ciertos elementos de una obra de arte que actúan como claves o símbolos de lo que pasa o del personaje que se describe. En el caso del *Apolo*, si no se sabe que es la imagen de un dios grecorromano, puede llegarse a esa conclusión gracias a que la figura luce una corona de hojas de laurel, que Apolo recibió en reconocimiento a sus logros en las artes.

El cuarto ejemplo es una instalación realizada por una artista que al mismo tiempo era una figura prominente del movimiento feminista. *La cena* (figura 8), de Judy Chicago, se exhibió por vez primera en 1979. En principio parece un loable esfuerzo por llamar la atención del público hacia mujeres famosas. Sin embargo, lo importante es que la artista habla de su obra, de modo que podemos conocer su propósito:

Mi idea de *La cena* surgió de una investigación sobre la historia de las mujeres que inicié a fines de los años sesenta[...] la actitud prevaleciente hacia la historia de las mujeres puede resumirse con el siguiente relato. Cuando estudiaba en la UCLA tomé un curso titulado "Historia intelectual de Europa". El profesor, un respetado historiador, hizo la promesa de que en la última clase comentaría las contribuciones de las mujeres al pensamiento occidental. Esperé con ansia todo el semestre, y en la clase final el profesor hizo acto de presencia para anunciar: "Contribuciones de las mujeres a la historia intelectual de Europa: nada".

Me sentí devastada con ese juicio, y cuando más tarde mis estudios demostraron que la evaluación del profesor no correspondía a un escrutinio intelectual, me convencí de que la idea de que las mujeres no tienen historia —y la creencia asociada de que nunca ha habido grandes artistas mujeres— era simplemente un prejuicio elevado a la categoría de dogma intelectual. Sospechaba que mucha gente aceptaba esas nociones principalmente

porque nunca habían estado expuestos a una perspectiva distinta.

Cuando comencé a descubrir lo que se convertiría en un tesoro de información sobre la historia de las mujeres, me sentí al mismo tiempo poderosa e inspirada. Mi profundo interés por compartir estos descubrimientos por medio del arte me llevó a preguntarme si las imágenes podrían cambiar las ideas predominantes con respecto a las mujeres y su historia.

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1996, pp. 3-4

En la mesa triangular de Chicago hay elementos decorativos hechos con el "trabajo manual" tradicionalmente femenino, como bordados y vajillas, con el nombre de una mujer famosa, por ejemplo Virginia Wolf y Doris Lessing, en cada lugar. Esto podría parecer un loable esfuerzo, pero al ver más de cerca cada uno de los platos de fruta y flores, que a primera vista parecen inofensivos, se observa que forman modelos de genitales femeninos. Esta referencia alegórica al sexo femenino aludido en flores y frutas tipifica la feminización del arte desde el momento en que esos elementos se consideran decorativos y domésticos. La obra de Chicago fue y es criticada; algunas feministas ven en ella la idea de la biología como destino. Mi propósito al incluirla aquí es que plantea algunas preguntas importantes acerca de la historia del arte. Lo más obvio es que muestra cómo el arte puede tener un objetivo claramente político y ser al mismo tiempo un medio muy provocativo de manifestar ideas. En ella, Chicago usa la técnica de inquietar

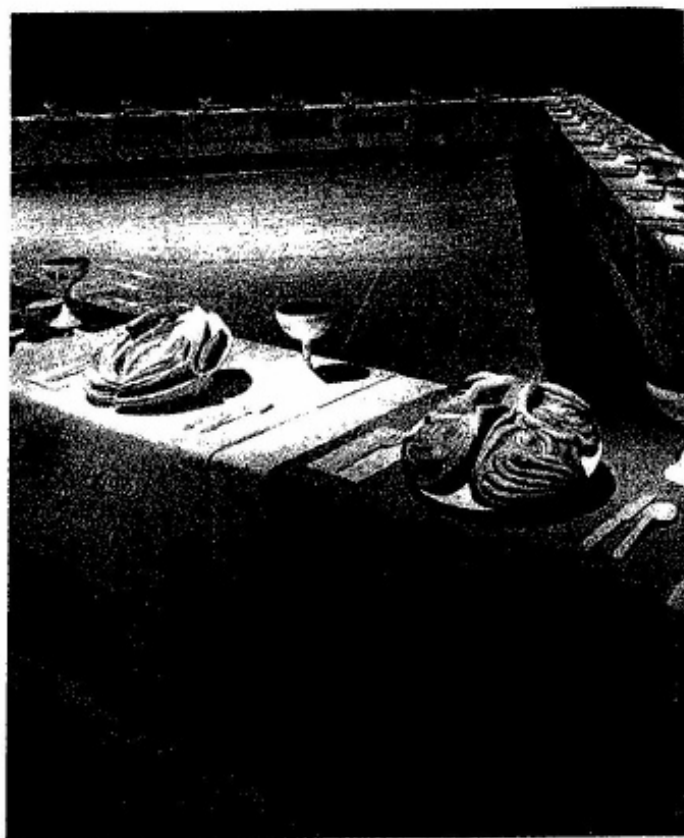


Figura 8. *La cena* de Judy Chicago se exhibió por vez primera en 1979 en el Museum of Modern Art de San Francisco.

al espectador con algo que parece hasta cursi, aunque de inmediato lo familiar se vuelve perturbador. Asimismo, trae a colación la problemática de las mujeres en el arte y la de otros grupos minoritarios. Es muy fácil que las mujeres, y quienes pertenecen a una minoría étnica, se

conviertan en subcategorías de la historia del arte. Esto implica que el tema principal es el hombre occidental blanco como sujeto, artista e historiador. Lo que sigue en este libro desafía esa noción.

La cena también nos habla de la naturaleza efímera de las obras de arte: es una instalación sin un lugar permanente. Ésa es una existencia por demás frágil, pero como su mensaje en la actualidad es fechado, o bien, rechazado por muchos, permanece fuera de la vista. Y esto nos lleva a la cuestión de la moda y el gusto, así como a la relación entre el artista y la obra de arte cuando no hay dueño o galería.

Las cuatro imágenes han establecido una buena parte de lo que se abordará en este libro. Todas ellas demuestran de distinta manera que la historia del arte no consiste sólo en describir imágenes que representan el mundo que pensamos y vemos. El asunto es mucho más complejo y rico. Es una forma de ver las culturas y las sociedades de diferentes épocas, así como de ver lo que pensamos sobre esos periodos y cuánto han cambiado las actitudes a través del tiempo. La amplia gama de temas nos permite utilizar la historia del arte para reflexionar acerca de esos problemas en relación con asuntos como la vida personal y la pública, el arte religioso y secular y sus prácticas, el activismo político y la dominación cultural. Los siguientes capítulos exploran esos aspectos de la historia del arte. Sin embargo, en el capítulo final termino donde comencé: con los objetos en sí mismos, describiendo cómo a la luz de los diversos aspectos de la disciplina cubierta en esta introducción podemos "leer" la historia del arte comenzando por la obra artística.

En años recientes numerosos estudios han planteado la cuestión del control del material visual para incluir no sólo la relación entre hombres y mujeres, sino también la relación entre la homosexualidad y el arte, en ocasiones denominada "teoría afeminada", así como la relación entre el colonizador y el colonizado en un mundo poscolonial. Esta apertura o cuestionamiento de las distintas relaciones de poder existentes entre el arte y sus usuarios y productores es una parte esencial de la disciplina.

El lugar del arte no occidental en la historia

Sin duda, durante las décadas de 1960 y 1970 se revaluó la forma de escribir sobre arte. Ya vimos que Linda Nochlin y Clement Greenberg presentaron visiones totalmente distintas del tema. Y es evidente que escribir historia del arte es un proceso tanto de inclusión como de exclusión, y las decisiones al respecto se toman con base en el canon del arte occidental. Quiero centrarme en la idea de la exclusión y pensar cómo es que, junto con las mujeres, los artistas y el arte de otras culturas o grupos han sido marginados de la historia del arte. ¿Cómo puede ubicarse su obra dentro del campo en estudio?

Sin embargo, es posible que esté formulando la pregunta incorrecta. Por ejemplo, tanto el arte africano como el chino tienen historias que se remontan a cinco mil años atrás, un periodo mucho más prolongado que el del arte occidental. Las narraciones occidentales suelen comenzar con la antigua Grecia, de modo que, aun cuando en ocasiones se hace referencia al Egipto de la

antigüedad y a periodos anteriores, el foco principal se concentra en los últimos dos mil quinientos años. Empeño, ¿pensamos en el arte de China o de África como poseedor de una historia en el mismo sentido que el arte de Occidente? Me temo que no ocurre así, como muestran los siglos de malentendidos acerca de la sofisticada naturaleza del arte africano, que suele concebirse como "primitivo" o "naïve", sobre todo en relación con el arte canónico. Y cuando examinamos el arte del antiguo Egipto, olvidamos que ese país es parte del continente africano ya que su producción artística solía estudiarse de manera aislada. El África subsahariana tiene fuertes tradiciones indígenas que siguen estando presentes hasta nuestros días: la figura femenina grabada en Costa de Marfil data del siglo XIX (figura 11). Y es importante no sólo reconocer el atractivo del arte africano, también restaurar su contexto social e histórico original. Esto nos ayuda a entender mejor cómo se produce, utiliza y recibe este arte. En otras palabras, necesitamos escribir (y pensar) acerca de él en una forma distinta.

El arte de China incluye una enorme variedad de imágenes, objetos y materiales: piezas de jade (figura 12), rollos de papel y abanicos de seda pintados, pinturas de tinta y de laca, porcelana, esculturas y caligrafía. De nuevo, aquí los prejuicios occidentales están presentes en las investigaciones e historias del arte chino. Tendemos a dar prominencia a la escultura, ignorando otras manifestaciones artísticas. Y es difícil no impresionarse con el vasto "ejército de terracota", con sus siete mil figuras de tamaño natural recientemente descubiertas. De igual forma, la delicadeza de una pieza de jade grabado, en términos de la habilidad del artista y la calidad del



Figura 11. Figura femenina baulé de Costa de Marfil. Se trata de una pieza del siglo XIX.

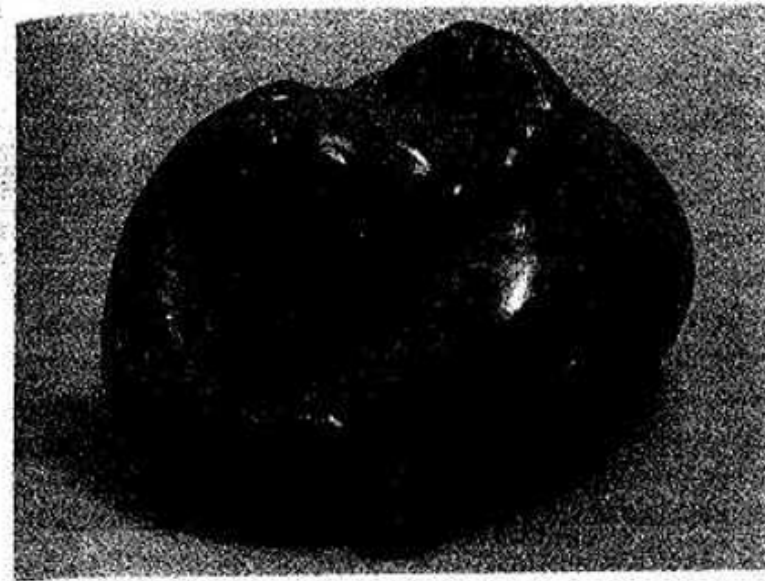


Figura 12. El camello chino en jade amarillo verdoso data de la dinastía Tang o de la anterior dinastía Sung (siglos VIII a X de nuestra era).

material, puede capturar nuestra atención. Sin embargo, es importante tomar en cuenta las definiciones chinas tradicionales de lo que es el arte. Una cuestión que tal vez sea digna de aparecer en un capítulo sobre la escritura de la historia del arte es que los chinos consideran la caligrafía como una de las más importantes expresiones artísticas.

Como en las culturas occidentales, el arte en China tuvo diversas funciones sociales relacionadas con la muerte, la vida en la corte y la religión, además de que constituía un indicador de riqueza y preminencia, así como un producto comercializable. Lo esencial aquí es que los valores que podamos adjudicar a un determinado objeto pueden ser distintos de los aplicados por la sociedad que

los genera. Lo mismo es válido para la jerarquía de importancia de algunos medios sobre otros, que podríamos consensuar.

Esto me lleva a la tercera área de consideración en este capítulo. Quiero reflexionar sobre el canon y su influencia en la escritura de la historia del arte. La idea del canon ya se mencionó en nuestra consideración de la historia del arte feminista así como de la no occidental, sobre todo en términos de los prejuicios y las preferencias que nos inclinamos a asignar a esas expresiones artísticas. Mi interés aquí es cómo escribir sobre lo que se da en llamar arte primitivo o naïve. Hay dos formas principales de ver el arte "primitivo" y escribir acerca de él. La primera es el primitivismo como un estilo artístico que remite a la reutilización y reinterpretación de productos artísticos no occidentales realizados por artistas occidentales. Podemos rastrear la evolución histórica de la noción de "primitivo" y los fenómenos primitivistas asociados a partir de su primera aparición en el arte occidental durante el siglo XVIII y hasta el momento actual. La segunda es el calificativo de "primitivo" como un juicio de valor aplicado al arte no occidental, que puede parecer como peyorativo. En respuesta a esto, tratamos de establecer una definición teórica de arte primitivo, concebido como una manifestación autónoma del arte sin relación con los constructos culturales de Occidente. Me interesan las contradicciones implícitas en la imposición de nuestros valores sobre el arte no occidental cuando esas producciones artísticas tienen tradiciones más antiguas. De hecho, el arte de China o África muestra que hay historias del arte que existen al margen del canon occidental.

Las visiones occidentales sobre lo primitivo provienen tanto de artistas como de historiadores. Quizá los más famosos entre ellos sean Matisse, Picasso y Roger Fry, quienes promovieron en forma activa el primitivismo como un estilo artístico en la primera mitad del siglo XX. El encuentro entre los artistas y los escritores occidentales y lo que históricamente se ha denominado arte primitivo —las artes tradicionales, indígenas de África, Oceanía y Norteamérica— comenzó con el "descubrimiento" de esas manifestaciones artísticas por parte de los artistas y escritores europeos a principios del siglo anterior. Estas expresiones artísticas fueron un catalizador vital que hizo a los artistas reconsiderar su relación con el mundo. Podemos compararlo con el descubrimiento de la perspectiva en el Renacimiento, cuando los artistas desarrollaron la capacidad técnica necesaria para representar con precisión el espacio. Es difícil estimar el profundo efecto del arte primitivo. Sin embargo, debemos recordar que en el propio arte moderno existió un interés intrínseco en las representaciones primitivizantes pues los artistas trataban de romper con las normas académicas, canónicas de la práctica artística. Por muchas razones, las obras de artistas no occidentales atrajeron a pintores y escultores modernos. Y es importante identificar las diferentes líneas dentro del primitivismo. En primer término, existe el romanticismo de Paul Gauguin, cuyas imágenes de la vida en Tahiti presentan la visión de una idílica sociedad no industrial. También existe lo que podría denominarse primitivismo emocional, ejemplificado por los grupos *Brücke* y *Blaue Reiter* en Alemania, cuyos miembros utilizaban formas abstractas para expresar estados de ánimo. En contraste, el primitivismo de Picasso y Modigliani se

remite directamente al arte no occidental. En *Las señoritas de Aviñón* (1907), que suele considerarse como el inicio del arte moderno, Picasso pinta los rostros de las señoritas como máscaras africanas. Por último, existe la idea del primitivismo del inconsciente que vemos en el surrealismo. Aquí los impulsos humanos básicos se asocian con la noción del yo primitivo, reforzando mi observación sobre las connotaciones peyorativas del término.

El primitivismo es, entonces, una noción crucial para el arte y el pensamiento modernos del siglo XX más que un movimiento o grupo específico de artistas. Sin embargo, ¿es el primitivismo un ejemplo más de la apropiación colonial de Occidente, o hay evidencia de una influencia cultural recíproca? Es cierto que el encuentro entre el Occidente y el arte primitivo tuvo lugar en el clímax del colonialismo occidental. Debido a ello, debemos estar conscientes de que en los textos tanto sobre el arte como sobre la gente que lo produce entran en juego, ya sea de manera abierta o implícita, un sinnúmero de cuestiones raciales y políticas. En fechas recientes, la noción de primitivismo en el arte ha puesto en problemas a los historiadores, quienes han comenzado a cuestionar los factores formales, antropológicos, políticos e históricos que han ejercido alguna influencia en el estudio de las artes de Oceanía, África y América del Norte y del Sur. Sin embargo, esto no necesariamente da como resultado un grupo de sociedades carentes de significado; por el contrario, la interacción entre esas culturas y las tradiciones occidentales ha creado identidades completamente nuevas.

Hasta épocas recientes, la tendencia en Occidente ha sido ver el arte de Oceanía como primitivo. Empe-

ro, es importante considerar el sentido y significado del arte para la gente del Pacífico. Esas expresiones artísticas forman parte de los rituales sociales y las prácticas culturales de esos pueblos; por ejemplo, los grabados ancestrales de las casas ceremoniales maoríes y sepik, o el arte corporal de la Polinesia, además de las producciones artísticas de mujeres, como las prendas de vestir hechas de corteza. Aquí vemos la estrecha conexión entre la historia del arte y la antropología —de hecho, algunos antropólogos ven la palabra “arte” casi como un término occidental.

Si nos movemos de la arena europea hacia países como Australia, que ha recibido a una gran cantidad de migrantes europeos, propiciando con ello la dislocación de los pueblos nativos, vemos que las tradiciones artísticas indígenas se han utilizado para afirmar la presencia de pueblos aborígenes y su reclamo prioritario de tierras. La interacción entre los primeros australianos y los australianos europeos incluye formas artísticas que van del arte en corteza a la fotografía, del arte en piedra a la escultura, todo lo cual muestra la rica textura de las tradiciones artísticas australianas.

Volvamos ahora a la cuestión de la influencia cultural cruzada y reflexionemos sobre el impacto de la migración y la diáspora cuando las tradiciones no occidentales han sido llevadas a sociedades de Occidente. Aquí pienso en el esclavismo y en el arte afroamericano. Este último ha hecho una contribución vital al arte de Estados Unidos desde sus orígenes en las comunidades esclavistas de comienzos del siglo XVIII. Incluye el arte popular y el decorativo, como cerámica, muebles y colchas, junto con el arte bello (escultura, pintura y fotografía) pro-

ducido por afroamericanos, tanto esclavos como libertos, a lo largo del siglo XIX. El arte afroamericano muestra que en su diversidad cultural y su síntesis de culturas refleja a la sociedad estadounidense como un todo. Debemos pensar en la influencia de galerías y museos, así como en el nuevo movimiento negro de la década de 1920, en la era de los derechos civiles y el nacionalismo negro durante los decenios de 1960 y 1970, y en el surgimiento de nuevos artistas y teóricos negros en la última parte del siglo anterior.

Es necesario revisar de cerca las obras canónicas de quienes construyeron el imperio y vieron cómo se abordaron los temas coloniales, ya sea que se tratara de esclavos, de descendientes de esclavos o de aquellos que perdieron sus tierras. Al igual que las mujeres, esos grupos han sido largamente ignorados en las historias del arte por no haber tenido influencia ni importancia en la "corriente principal" del arte europeo. Esto nos hace pensar que el arte superior consistió en la presencia de artistas imbuidos en la tradición occidental, con su noción adjunta del genio. Como hemos visto, esto constituye una ortodoxia de materiales, temas y enfoques —y, por supuesto, requiere de un artista varón blanco. Desde tiempos remotos, el arte no occidental ha sido juzgado con una vara occidental: es "primitivo" pero se convierte en primitivismo cuando es adoptado y adaptado por artistas de Occidente.

Sin embargo, en años recientes ha habido un cambio de actitud y una conciencia del marco colonial que se ha impuesto al arte no occidental. Esto es evidente en la forma en que se escribe ahora sobre el arte no occidental, al que se ve como poseedor de una historia propia

—aunque ésta sea escrita por occidentales. Por ejemplo, los africanos y los primeros australianos conciben su arte moderno como una evolución de sus tradiciones y que les fue "dado" por los occidentales. De hecho, ¿no es posible que el arte de Occidente, sea o no moderno, posea sus propias peculiaridades étnicas? Esto es así no sólo en el caso de la forma, también en el del contenido. Justo al inicio de este libro vimos el cuadro *La adoración...* (figura 5), de Gentile Da Fabriano, como un ejemplo del arte cristiano. Ésta es una imagen benigna, porque muchas escenas cristianas son de muertes violentas o martirologios de santos, o incluso sobre la crucifixión de Cristo. Para quienes viven fuera de la cultura cristiana, esas imágenes pueden parecer demasiado impactantes. De manera inevitable, escribir sobre arte siempre se verá influido por las circunstancias culturales del historiador, así como del creador y el espectador de la obra. También es importante pensar en las políticas y la estética de las exhibiciones de los museos importantes que lograron la aceptación de un arte que ha sido lo mismo ridiculizado que marginado; este tema se analizará en el siguiente capítulo.