

## La historia del arte y la conciencia del espectador

Paula Barreiro López

Correo electrónico: paula.barreiro-lopez@inha.fr

Institución: Institut Nationale d' Histoire de l' Art (INHA) París Francia

Mesa: Las nuevas historias del arte

Los debates entre la historia del arte y los estudios visuales han llevado, en muchas ocasiones, a considerar ambas disciplinas como enfrentadas antagonistas. Sin embargo, si nos embarcamos en un análisis de la historiografía artística, podemos comprobar que, ya desde la historia del arte, se comenzaron a realizar importantes reflexiones que fueron abriendo la senda de una historia del arte más allá de los métodos formalistas o atribucionistas, interesándose en la cultura visual.

Ya en 1955 René Huyghe constataba la limitación de los discursos históricos positivistas que tomaban la obra casi como una anécdota, dando, paradójicamente, más importancia a los documentos, contratos, firmas y fechas que a la obra en sí misma. Para Huyghe una nueva dimensión se abría cuando la civilización comenzaba a dar importancia al hecho visual. Así, en su libro *Dialogues avec le visible*, publicado en 1955, constataba el paso de la civilización del libro a la civilización de la imagen, en la cual se daba prioridad al elemento visivo sobre el narrativo. Escribía: “*Avec le XIXe siècle s’achève la civilisation du livre (...) la pensée devient trop lente (...) Or notre temps exige l’appréhension immédiate ! (...) La sensation ! (...) Le message des sens apporte une perception immédiate et simultanée. Que j’ouvre les yeux et un ensemble, un total m’est signifié d’un coup. L’homme d’aujourd’hui a besoin de ces prises globales, seules compatibles avec la vitesse qui le régite*»<sup>1</sup>.

La prioridad de la visualidad que, para Huyghe caracterizaba la cultura de su época era además uno de los grandes métodos de estudio de la historia del arte al ser el acto visual y perceptivo el principal sistema de aprehensión del arte. Así, para Huyghe la historia del arte contaba con la posibilidad de la experiencia directa, una percepción ajena a la disciplina de la historia. Al partir de esta concepción, la fundamentación del discurso de la historia del arte en el documento no podía ser el camino adecuado. “*Le document écrit, primordial en histoire, n’est plus, ne doit donc plus être ici qu’il matériel infiniment utile, certes, mais annexe ou préliminaire*”<sup>2</sup>. De esta manera, Huyghe se distanciaba de las metodologías positivistas usuales y abría la puerta a un nuevo tipo de reflexión.

Si el acto de la visión y de la experiencia directa era destacado y corroborado como sistema característico de la historia del arte, el ojo que observa, el sujeto que mira, adquiriría irremediamente una importancia primordial en el estudio del arte. La obra de arte no existía en sí misma, sino en su relación con el observador. Este va a ser el punto de partida para empezar a tomar en consideración al espectador, un nuevo elemento en la ecuación artística, que, hasta el momento, no había sido demasiado considerado.

La posición del espectador había sido ya reivindicada por la filosofía alemana de la pura visualidad del siglo XIX. Para Konrad Fiedler, máximo representante de esta corriente: « *il ne reste plus en faire pour comprendre l’art que l’œil qui voit* »<sup>3</sup>. Igualmente, después de Huyghe, otras figuras reivindicaron la importancia del espectador, centrándose en el estudio del ojo como órgano de conocimiento. Dentro de la crítica de arte se encontraba Clement Greenberg que dedicó numerosos pasajes a la cuestión del ojo del crítico<sup>4</sup>; William Seitz quien inventó una nueva categoría estética denominada *perceptual art*, basada en sus valores ópticos<sup>5</sup>; Rudolf Arnheim dentro de la psicología de la visión y; en el ámbito estético a Bernard Berenson<sup>6</sup> o Umberto Eco. Éste último, centrándose en la cultura de la imagen, comenzaba a hablar de la obra abierta, tomando en cuenta de la posición del espectador en una nueva cultura visual en la que, esa aprehensión inmediata, estaba dando lugar a una obra claramente participativa que tenía su máxima expresión en el arte cinético<sup>7</sup>.

Esta toma de conciencia del espectador comenzó a destacarse en los estudios académicos a partir de la década de los ochenta, por algunos autores que han sido reivindicados desde los estudios visuales y que partían, sin embargo, de temas propios de la historia del arte: Svetlana Alpers en *L’art de dépeindre*; Michael Zimmermann en *Les mondes de Seurat*; Pascal Rousseau en *Robert Delaunay*; o recientemente, Arnauld

<sup>1</sup> HUYGHE, René, *Dialogues avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 42.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 418.

<sup>3</sup> FIEDLER, Konrad, *Sur l’origine de l’activité artistique*, Paris, Edition Rue d’Ulm, 2003, p. 97.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, el análisis visual de la escultura de Smith GREENBERG, Clement, “*Qu’est ce que la sculpture moderne?*”, *Art et culture*, Paris, Macula, 1989.

<sup>5</sup> SEITZ, William, *The responsive eye*, Nueva York, MoMA, 1965.

<sup>6</sup> BERENSON, Bernard, *Esthétique et histoire des arts visuels*, Paris, Albin Michel, 1952.

<sup>7</sup> ECO, Umberto, *La obra abierta*, (1962), Barcelona, Seix Barral, 1965.

Pierre en el catálogo de la exposición *L'œil moteur*<sup>8</sup> son algunos de los ejemplos a destacar. Otros, como Michael Fried y Jonathan Crary han hecho del espectador el objetivo fundamental de su investigación<sup>9</sup>. Todos estos autores han tratado diferentes temas considerando la cuestión del espectador que han abierto, en nuestra opinión, nuevos caminos para la historia del arte, enriqueciendo, sin lugar a dudas, el discurso tradicional.

Pero ¿qué supone tomar conciencia del espectador para a la historia del arte?

Valorar la posición del espectador significa entrar a analizar la cultura visual de la época a estudiar. De este modo, el análisis de las obras de arte se convierte en un estudio razonado de la sociedad de la época y de la concepción perceptiva existente, en clara relación con los avances científicos y las investigaciones psicológicas del momento. Al considerar estos nuevos parámetros se sobrepasan las fuentes de investigación tradicionales y se abre un nuevo campo de trabajo que se interesa, evidentemente por el arte, pero que amplía horizontes mostrando toda una cultura visual.

Estos estudios se nutren, pues, de fuentes variadas que además de integrar las tradicionales de la historia y la historia del arte, añaden la historia de la ciencia, la psicología, la sociología, las técnicas... Las fuentes a estudiar se multiplican; La relación entre el arte y los avances científicos, desarrollados por la psicología de la percepción o la óptica, pasan a tener un espacio relevante.

Los resultados nos ofrecen un rico panorama que va más allá de la posición del arte la sociedad, sus usos y propuestas estéticas, mostrando también los modos y maneras de mirar, las características de la cultura perceptiva, aspectos fundamentales para comprender la visión del artista y del público.

Además, no sólo abren nuevas perspectivas para la historia del arte, sino que llegan a corregir interpretaciones basadas en principios estilísticos o formalistas. Un ejemplo claro en este sentido es *L'art de dépeindre* de Svetlana Alpers en la que da un punto de vista diferente a las interpretaciones tradicionales de la pintura holandesa del XVII que se esforzaban por justificar su pertenencia a un sistema de representación narrativo italiano, cuando sus motivaciones no eran de orden narrativo, sino visual. En efecto, a lo largo de su obra la autora constata que la no adecuación al canon renacentista italiano de la pintura holandesa se encuentra, entre otras razones, en relación con la confianza que en la Holanda de XVII se otorgó a la lente<sup>10</sup>.

Este tipo de estudios, que se inscriben perfectamente en el estudio del arte contemporáneo, en donde la problemática de la visualidad, la integración de lo virtual, lo digital son tan determinantes para la creación artística, no resulta, sin embargo, obsoleto para otras épocas de la historia. Y así, aunque una parte de los ejemplos que hemos citado tratan temas desde el impresionismo hasta nuestros días, épocas en el que el desarrollo científico ha sido de vital importancia para la creación de las obras; este método es válido también para otros momentos de la historia como demuestra el estudio de Svetlana Alpers sobre la pintura holandesa del siglo XVII.

De un modo muy resumido acabamos de exponer la línea de argumentación de nuestra comunicación. El interés fundamental de la misma sería hacer un repaso a las obras de los escritores citados para desentrañar los usos metodológicos comunes y los caminos particulares para valorar, con ejemplos concretos, las aportaciones realizadas y como se construye la visión novedosa que del arte y de la época nos ofrecen estos autores. Con estos estudios nos encontramos ya en un nuevo tipo de historia del arte que quizás esté más en relación con los estudios visuales que con los de la historia del arte tradicional. Si este acercamiento provoca malestares, como los ha provocado ya, creo que habría que preguntarse si no es cierto que la historia del arte no es un método inmutable, sino histórico y por ello puede, sin contradicciones, aceptar este tipo de perspectivas, que al fin y al cabo, nos proveen de una comprensión diferente y rica del arte de que estudiamos, de la época que lo produjo y de aquellos que lo han mirado.

---

<sup>8</sup> ALPERS, Svetlana, *L'art de dépeindre*, (1983) Paris, Gallimard, 1990; ZIMMERMANN, Michael, *Les mondes de Seurat, son œuvre et le débat artistique de son temps*, Paris, Anvers, ; A Michel, Fonds Mercator, 1991 ; PIERRE, Arnauld, *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Museo de Estrasburgo, 13 de mayo-25 de septiembre, 2005.

<sup>9</sup> CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur*, (1990) Nîmes, J Chambon 1994 ; FRIED, Michael, *La Place du spectateur*, (1980), Paris, Gallimard, 1990.

<sup>10</sup> ALPERS, Svetlana, *L'art de dépeindre, Op. Cit.*, 1990, p. 77.