

## Memorias, cartografías y activismo: retos de la Historia del Arte a principios del siglo XXI.

Rosa María Rodríguez Porto

Correo electrónico: rporto@usc.es

Institución: Universidad de Santiago

Mesa: Las nuevas historias del arte

---

En un debate consagrado a la redefinición o reafirmación de la historia del arte como disciplina a la luz de los nuevos desarrollos teóricos y metodológicos surgidos de ámbitos dispares de las Humanidades, y con la exigencia latente de integración en un panorama cada vez más interdisciplinar no exento de interrogantes, considero que el historiador del arte ha de afrontar retos que van mucho más allá de la valoración de los beneficios inmediatos que puede reportar la elección de un enfoque particular o la adopción de un planteamiento teórico en concreto, dentro de la múltiple oferta del presente académico. Tampoco la opción contraria de volver al dogma de la infalibilidad de la tradición parece ser algo más que una ficción autocomplaciente después del cambio de paradigma impulsado por el post-estructuralismo, la teoría feminista o la crítica postcolonial. Todo ello plantea la exigencia inaplazable de sumarse (sumarnos) al proceso de cuestionamiento radical de la disciplina desde sus cimientos, evidente en el panorama internacional de los últimos veinte años.

En el filo de la navaja donde nos sitúa la crítica contemporánea, se impone una reflexión sobre la *historicidad* de la historia del arte, sobre la naturaleza variable de sus objetivos, límites y aportaciones a lo largo de los tiempos y los espacios. En concreto, desde la década de los 70 en adelante la disciplina ha visto ampliados sus horizontes con, entre otras, las aportaciones de la historia social arte, la estética de la recepción o la más reciente propuesta de una “antropología de las imágenes”. Pero en los últimos años puede detectarse asimismo una tendencia en un sentido inverso, encaminada no tanto a la apertura del espectro de artefactos y fenómenos –audiencias pasadas y presentes, tradición y canon, “alta cultura” y “subculturas”, género e identidades, por citar algunos– sujeto a análisis, sino a un examen autorreflexivo, concentrado sobre la propia *perspectiva* del historiador del arte. Utilizo deliberadamente este término de insoslayable presencia en el imaginario de la historia del arte, debido al papel que ejerce en la articulación del pensamiento de Erwin Panofsky, ancilar a su vez para la constitución de la historia del arte como disciplina a lo largo de la pasada centuria. Explícita o implícitamente, *perspectiva* trasciende en la obra del maestro germano las categorías de sistema de representación y metáfora cognitiva para convertirse en expresión de la condición ontológica y epistemológica ideal del historiador del arte, en tanto que *distancia* frente a su objeto de estudio. Sin embargo, es preciso recordar los otros posibles y entrelazados significados del término que Panofsky dejó de lado en su trabajo y que ponen entre interrogantes esta premisa.

En tanto que *lugar o punto desde el que se observa*, perspectiva implica una localización la mirada, acto difícilmente concebible como neutral, ahistórico o descorporeizado, condiciones a las que parece remitirse ese ideal de la historia del arte. Al hablar de perspectiva habría de hacer referencia más bien al territorio físico o al tejido social en el que se mueve el intelectual, es decir, a las circunstancias particulares que condicionan su trabajo: situación geográfica, estructura de producción cultural y/o tradición historiográfica en la que se integra. La historia del arte no es ajena a este entramado de relaciones, ya que su acción se proyecta hacia el pasado desde un *aquí y ahora* siempre concretos. De este modo, cambiar el punto de observación, por ejemplo del centro a la periferia, puede arrojar una interpretación totalmente distinta de los fenómenos a estudiar, dejando ver las sutiles relaciones entre poder y cartografía, política y canon, vectores de exploración fundamental dentro

de lo que se ha dado en llamar “giro espacial” de las Humanidades del que los llamados “estudios visuales” son expresión también.

El arte surgido en la Península Ibérica durante la Edad Media y su cambiante evaluación por parte de la historiografía puede servir para ilustrar el particular. Según los parámetros tradicionales acuñados por la historiografía decimonónica, escrita desde el ámbito francés y germánico, los desarrollos artísticos peninsulares fueron clasificados como periféricos y anómalos con respecto al molde generado en metrópolis como París, Avignon, Bamberg o Florencia. Por el contrario, recientes trabajos están poniendo de manifiesto que los primeros distan de ser copias serviles y devaluadas de los segundos –modelos “canónicos”– al hacer hincapié en la sofisticada réplica que ofrecen a los estímulos llegados de los centros artísticos referidos. No obstante, la revisión de la naturaleza y función del canon en el seno de la historia del arte tiene múltiples facetas –la reconsideración de la consuetudinaria visión del legado greco-latino como edificio monolítico y fosilizado desde el Renacimiento en un atemporal y normativo repertorio es otra de ellas– y va unida a una crítica de la vocación esencialmente “clasificadora” de la disciplina, algo que no acaba de casar con la atención privilegiada que recibe lo híbrido en el mundo globalizado de hoy. En un momento en el que Europa –por citar nuestro entorno inmediato– está inmersa en un proceso de redefinición de fronteras y acoge a crecientes comunidades inmigrantes que reclaman su lugar y visibilidad estas dos tareas son exigencias insoslayables, y han de tener repercusiones políticas también.

Por seguir desarrollando la analogía perspectiva, si se acepta la propuesta de que el punto de vista –ya venga dado o sea fruto de una elección– condiciona la configuración del panorama que se despliega ante el observador, se antoja contradictorio seguir manteniendo que la *posición* del historiador del arte es neutra. Más aún cuando la distancia con nuestro(s) objeto(s) de estudio admite gradaciones en lugar de generar una cesura automática. El historiador del arte nunca es ajeno al devenir de su tiempo, como hace patente –en el extremo negativo– la historiografía surgida en fechas todavía cercanas al amparo de regímenes totalitarios. Ante esta circunstancia, tal vez la exigencia no debiera ser tanto la de una imposible asepsia como la de una honesta y consciente asunción/declaración de aquellas motivaciones que interfieren en nuestra visión y evaluación de los fenómenos a estudio. Por ello, al escrutinio antes mencionado sobre el canon de los objetos que constituyen el *corpus* de la historia del arte corresponde, a modo de espejo, una indagación sobre sus sujetos, es decir, sobre nosotros mismos y nuestros predecesores en busca de la agenda oculta o la peripecia personal de los “padres fundadores” (¿y las “madres”?) de la disciplina. La identidad de la historia del arte está inscrita en la superposición de todas las multiformes prácticas que conviven bajo su etiqueta, y no en la existencia de una unidad de objeto, método o estrategia discursiva, como pone de manifiesto la evaluación retrospectiva de la sucesión de paradigmas, desde los enfoques culturalistas a los defensores de la autonomía estética de la obra de arte. En este sentido, la irrupción de los “estudios visuales” y su efecto desestabilizador frente a jerarquías y certezas positivistas ha de ser motivo de celebración y no de recelos. Sus efectos no suponen un rechazo de la tradición sino el establecimiento de un nuevo diálogo fundado sobre bases sólidas, surgidas del análisis retrospectivo de los mecanismos de construcción de legitimidades dentro de la historia del arte, incluyendo la conformación de un *canon historiográfico* constituido por los textos que han sido y/o son instrumentales en la formación de cada generación de profesionales. Sólo de esta manera resultará posible emplazar a la historia del arte en el vago espacio de las nuevas humanidades, en el que las barreras entre disciplinas se desdibujan, sin perder rigor ni recurrir al encierro en la torre de marfil universitaria.

Es precisamente en el seno de prácticas institucionalizadas y corporativas como este congreso donde esta recapitulación crítica es más necesaria. No en vano, el historiador del arte articula relatos que vinculan pasado y presente forjando memorias e identidades. Este vínculo –interactivo y mutuamente

legitimador/subversivo— entre presente y pasado es incluso más evidente en el caso de la historia del arte que en el de otras disciplinas debido a la propia naturaleza de los artefactos artísticos, definidos como bien han glosado Didi-Huberman y Bal —aunque ambos privilegien la imagen—, en tanto que realidades anacrónicas, partícipes de varias temporalidades: la de su creación y la de la tradición que la precede, por un lado; la de su audiencia original y sus relecturas hasta hoy, por otro. Fragmento de un pasado que es irrecuperable como totalidad y realidad presente a cuyo influjo estético es imposible sustraerse por completo, la obra de arte plantea un diálogo continuo y tantas nuevas preguntas como respuestas. Es nuestra obligación seguir intentando contestarlas, una tarea ética que nos compromete con nuestro(s) objeto(s) de estudio. Compromiso que implica concentrar todos los esfuerzos en dotar de significado a esos objetos para nuestros contemporáneos pero siempre —porque para eso somos *historiadores* del arte— teniendo como punto de partida y arribada su dimensión histórica.

Pero para ello reconozcamos, primero, que la historia del arte no es sólo una “disciplina humanística” como afirmaba Panofsky en un bellissimo artículo de merecida fama, sino también —y ante todo— una “disciplina humana”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, Toronto University Press, 2002.
  - José Luis Brea, “La *universidad del conocimiento* y las *nuevas humanidades*”, *Estudios visuales* 2 (2004) 133-54.
  - Deborah Cherry y Fintan Cullen, “On location”, *Art History* 29.4 (2006), 533-9.
  - Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
  - Claire Farago y Robert Zwijnenberg, eds., *Compelling Visuality. The Work of Art In and Out of History*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2003.
  - Carlo Ginzburg, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2001.
  - Michael Ann Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of Image*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.
  - Keith Moxey, “Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald”, *Art Bulletin*, 86:4 (2004), pp. 750-63.
  - Cynthia Robinson y Leila Rouhi, eds., *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*, Leiden, Brill, 2005.
  - Edward Said, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Salvatore Settis, *El futuro de lo clásico*,