

A vueltas con la historia de la cultura: problemas y reflexiones sobre el uso del modelo polisistémico en la historia del arte

Ivan Rega Castro

Correo electrónico: iregacastro@hotmail.com

Institución: Real Academia de España en Roma – Universidade de Santiago de Compostela

Mesa: Las nuevas historias del arte

Se ha dicho que el objeto de estudio, en muchas ocasiones, ha condicionado las operaciones de elección y uso de herramientas metodológicas, aunque a la luz de los hechos, parece más sincero hablar de una suma de interdependencias (entre objeto y método) en la que a menudo interviene el 'horizonte de expectativas' (experiencia y expectativas) del historiador del arte.

Cabe una prueba para observar cómo objeto y metodología interaccionan: supongamos un objeto de estudio para la historia del arte en función de coordenadas de espacio y tiempo, que permita su definición en relación a la multiplicidad de puntos vista, como puede ser el retablo en la España del S. XVII: (a.) la concepción tradicional de la 'obra de arte' desde el paradigma formalista y los métodos heredados del positivismo del S. XIX (derivación genética, atribucionismo, análisis de fuentes y documentos) ha permitido la definición del retablo atendiendo a la ecuación de 'arquitectura dentro de arquitectura', lo que ha posibilitado, por ejemplo, su estudio y clasificación tipológica, la secuenciación cronológica de series de antecesores y sucesores o la identificación de maestros y talleres; (b.) el uso de la semiótica, que permite contemplar el 'objeto artístico' como unidad de signifiante y significado, junto a la participación del paradigma iconográfico / iconológico en el estudio del retablo en el Siglo de Oro han ayudado a consolidar su concepción como aparato de adoctrinamiento a partir del aislamiento de temas y materiales o la comprensión de los programas; (c.) en paralelo, se asiste, por una parte, al desplazamiento del centro de interés del objeto de arte al creador desde la sociología del arte, y por otra, al público y a sus actividades de consumo que posibilitaba el estudio de la retablística a partir de técnicas del teatro y la tramoya (o de la oratoria sagrada) desde la psicología del arte o la estética de la recepción, lo que permite la diferenciación entre 'artefacto' y 'objeto estético'; (d.) pero de entre las definiciones más útiles sobre el funcionamiento del retablo en el S. XVII se contempla la de 'mueble para la liturgia', que se formula a partir de posicionamientos afines al 'funcionalismo' (siempre resultado de algunos de los anteriores) y que hace hincapié en el contexto y el uso del arte en la cultura, lo que, en consecuencia, implica definirlo como un 'producto cultural' y permite aproximarse a orientaciones afines a la 'historia de la cultura'. He aquí el problema:

¿Puede el historiador del arte hacer historia de la cultura? Las tensiones entre productos (textos) y contextos

Se confirma, a partir de la secuencia que se fija entre obra de arte, objeto artístico, artefacto o producto de (o en) la cultura, que existe un equilibrio entre las lecturas desde el objeto (métodos endógenos) y de las del objeto desde la historia de la cultura, la sociología o la psicología del arte (exógenos). Pero se confirma sin cometer el error de creer que la clasificación legítima a los primeros sobre los segundos, en cuanto a los objetivos de la historia del arte, habida cuenta de que no hemos sido capaces de fijarlos. Sin embargo, desde uno y otro posicionamientos, se tiende a la concreción del funcionamiento y función del 'arte en la cultura'. Puede que ello deba ser contextualizado como influencia de la 'escuela de los Annales' y su metodología, en conexión con la renovación de la historiografía (en España) en los años de 1960 y 1970, a causa de sus derivaciones sobre la sociología de la religión a partir de la aplicación de métodos de análisis cuantitativos (estadísticos) y, especialmente, del desarrollo de la 'historia de las mentalidades'. De hecho, su orientación neopositivista y su apuesta por una 'historia total' se infiltraron en la historia del arte de la Edad Moderna (al menos desde finales de la década de 1960). Cerrando los ojos a la tradición de los enfoques que podríamos tildar de 'culturalistas' en la historiografía del arte (desde J. Burckhardt), se puede afirmar que en las últimas décadas, entre la comunidad científica, se ha asentado el prejuicio de que la 'historia de la cultura' es una parcela de la historia que cultivan los historiadores, que se abona a partir de la identificación del conglomerado de la cultura con la cultura escrita, o libresca. Los historiadores han relegado el arte y la literatura al papel de fuente y documento, al negarle su centralidad para explicar el funcionamiento y comportamiento de la cultura, y ahora corresponde a los historiadores del arte solucionarlo a partir de metodologías diferentes, que no excluyentes.

Pero, ¿cómo? Al igual que se creía que para una 'historia de los estilos' era útil una consideración de la forma independientemente del contenido, puede resultar atractiva la configuración de una historia de la cultura desde la iconografía, o la 'historia de las imágenes'. Pero la comunidad científica de la historia del arte no puede renunciar al paradigma formalista que le ha dado su carta de naturaleza: tengamos presente que la

sociedad cree (aún) que el historiador del arte es el encargado de responder a las preguntas ¿quién?, ¿por qué?, y ¿cuándo? Sin embargo, desde la sociología del arte y de la de la religión (en la que la historia del arte penetra en el plano de las representaciones y las prácticas, según J. Delumeau) se extrae la enseñanza (útil) de que hemos de acostumbrarnos a pensar en términos cuantitativos a la vez que en cualitativos en la aspiración a construir una 'historia del arte en la cultura'.

(Otros) Modelos para la construcción de una historia de la cultura: la teoría de los polisistemas y su utilidad para la historia del arte

Desde que la 'teoría de los polisistemas' irrumpió, a finales de la década de 1970, de la mano de I. Even-Zohar, en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, su presencia ha sido cada vez mayor. La noción de sistema les ha proporcionado instrumentos versátiles que permiten una mayor economía en el análisis de fenómenos semióticos (modelos de comunicación humana regidos por signos) al posibilitar una reducción significativa del número de parámetros que deben asumirse para trabajar en cualquier contexto.

En el modelo polisistémico se configuran herramientas de análisis y puntos de vista que pueden ser útiles para la historia del arte y, en concreto, para construir una 'historia del arte en la cultura': (a.) la noción de (poli)sistema, que para el historiador del arte parece ser solo una convención, hace hincapié en el concepto de 'sistema' como algo dinámico y heterogéneo que supone una red de relaciones que pueden proponerse como hipótesis respecto a un conjunto de observables, y a la vez diferente del uso que puede hacerse del término en expresiones como 'sistema político'; (b.) la cultura es un fenómeno de heterogeneidad que se hace palpable en sociedades plurilingües (el modelo polisistémico se ha aplicado en Israel, Bélgica o España) y la hipótesis del 'polisistema' está concebida para dar cuenta de tales casos: se parte de las nociones de centro y periferia, de la lucha constante entre estratos canonizados y no canonizados, y del cambio como sumisión de un estrato a otro; lo que yendo más lejos, implica un rechazo de los juicios de valor como criterios para selección de los objetos de estudio (a priori) y abre las puertas a realizar una historia del arte desde los márgenes; (c.) los factores que resultan implicados en los fenómenos culturales (según el esquema de la comunicación y el lenguaje de R. Jakobson), y de cuyas interdependencias depende su funcionamiento: consumidor, productor, repertorio, institución y mercado ["Un consumidor puede consumir un producto producido por un productor, pero para que el producto pueda ser generado y después propiamente consumido debe existir un repertorio común, cuya utilización está delimitada, determinada o controlada por una institución y por un mercado que permita su transmisión" (I. Even-Zohar)]; (d.) la invitación a transformar una historia del arte de los 'estilos' en una historia de la cultura de los 'repertorios': se plantea una transición de una explicación biológica o genética de la mecánica de los estilos como 'vida de las formas', a una lucha y sustitución de los repertorios dominantes en un sistema o sistemas; pero el problema de una y otra radica en que no han sabido esclarecer la pervivencia del canon, o la tradición, como un proceso de decantación entre sucesiones de cambios y sustituciones que deja 'elementos residuales'; (e.) los estudiosos de la literatura han prestado atención a la cuestión del canon y las transferencias de elementos entre los estratos canonizados y no canonizados; los historiadores del arte podrían inclinarse hacia interrogantes sobre repertorios y sobre interferencias entre sistemas adyacentes, acomodando y traduciendo términos a los que estamos acostumbrados, como influencia o préstamo.

El principal escollo que el historiador del arte descubre en la aproximación al modelo polisistémico es que contemplamos con reservas las aportaciones de otras disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades (o ciencias del hombre). Pero la historia del arte está acostumbrada a alimentarse de la teoría de la literatura, especialmente durante el último medio siglo, ya que desde el Estructuralismo checo y sus desarrollos la estrategia le ha sido rentable: recuérdese que el desencadenante de sus interrelaciones se encuentra en la definición que J. Mukarovsky dio, en torno a 1930, del arte como un 'hecho semiológico', y en la consideración de la obra de arte como 'signo' según la que se distingue entre el símbolo externo, o 'significante', que es el soporte del significado, y el de contenido representado o 'significado'.

En conclusión, la teoría de los polisistemas ha llevado a los estudiosos a analizar la cultura como un conjunto de parámetros, probabilidades y tendencias que, de contar con la aprobación de la comunidad científica, puede asumir el estatus de posibles, sin que ello empuje al abandono de otras metodologías de la historia del arte (multiparadigmas). Los modelos tradicionales pueden (sin duda) dar cuenta de las funciones y funcionamiento del arte, pero no integran con facilidad otros sistemas, y en consecuencia no resuelven el problema de la incardinación de la historia del arte en la historia de la cultura. No hay nada seguro, pero puede que el modelo polisistémico nos ayude en el trabajo de construir una historia del arte en la cultura y así sumar esfuerzos con otras disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales.