

# Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo

## Ponencia

Carlos Arturo Fernández Uribe

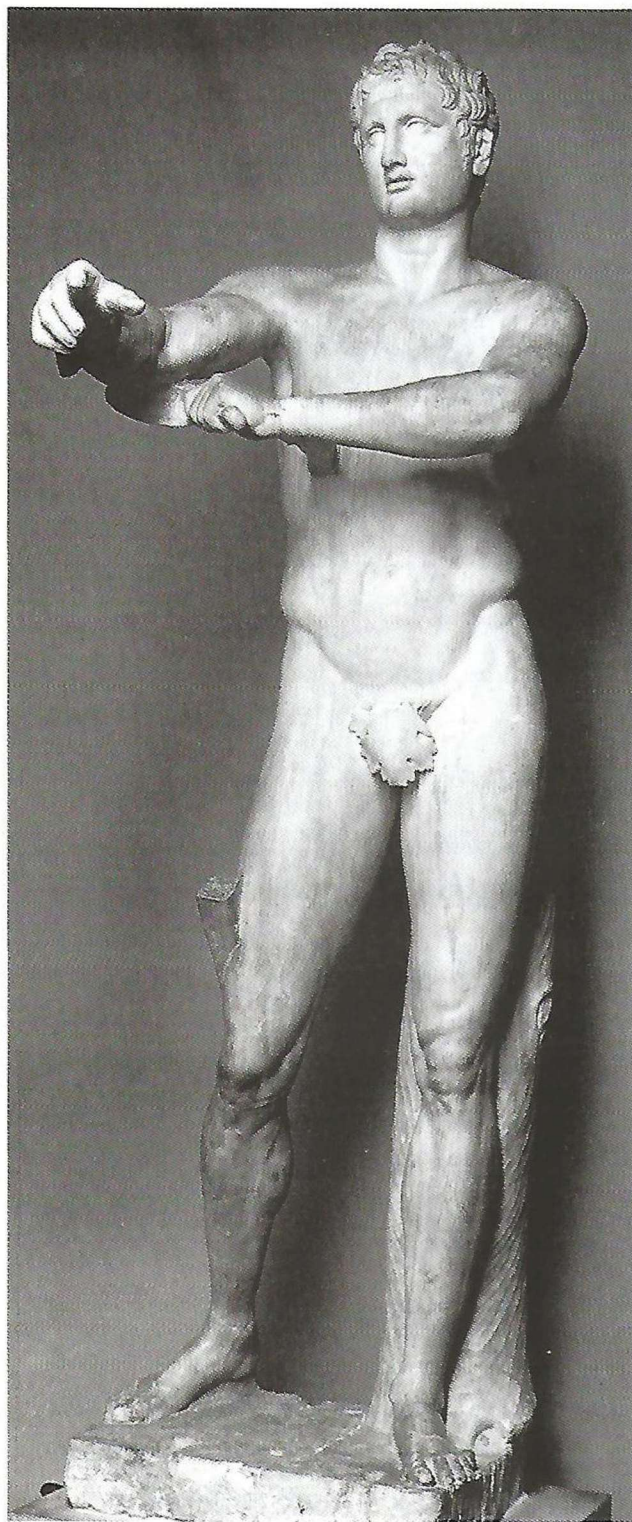
### Resumen

La idea fundamental de Hipólito Taine es tan clara como indiscutible: la comprensión de una obra de arte solo es posible si se relaciona con todos los elementos que configuran su medio físico, artístico y cultural. Sin embargo, Taine la utilizó para formular un esquema causal determinista, basado en las ciencias naturales. A pesar de la gran influencia que ejerció en su propio tiempo, hoy se conocen menos sus ideas que las críticas que se le formulan. Por ello, conviene revisar sus propuestas metodológicas y teóricas que, a pesar de sus limitaciones, son básicas todavía para analizar la obra de arte como “hija de su tiempo”.

### Abstract

*Hippolyte Taine's main idea is as transparent as it is indisputable: the understanding of a work of art is only possible if it is related to all the elements that configure its physical, artistic and cultural milieu. Nevertheless, Taine used it in order to formulate a deterministic causal scheme based on natural science. Notwithstanding the great influence exerted by him on his own time, his ideas today are less well known than the criticism they have received. For this reason, it is convenient to go over his methodological and theoretical proposals, which, despite their limitations, are still basic in analyzing a work of art as the "child of its time".*





*Apoxiómenos* de Lisipo, Grecia 330

## Introducción

Cuando se revisan las historias y los manuales de crítica, se tiene la certeza de que no está de moda hablar de Hipólito Taine (1828–1893) ni de sus posi-

ciones estéticas. Precisamente por eso en un contexto en el cual se analizan las relaciones entre el arte y su tiempo, resulta imperativo detenerse un momento en los planteamientos de alguien como Taine que hizo de tales relaciones el eje exclusivo de sus teorías.

Parecen tener razón quienes creen que aquí hay poco espacio para discusiones novedosas y que a más de un siglo de su muerte ya todo está dicho, y desde hace mucho tiempo.<sup>1</sup> En realidad, las ideas estéticas de Hipólito Taine parecen confinadas a la categoría de curiosidad histórica. Al menos en lengua española, su *Filosofía del arte* se ha convertido en curiosidad de anticuario<sup>2</sup> y el problema representado por Taine se despacha fácilmente. No es exagerado afirmar que se conocen mejor los cuestionamientos que las ideas que los motivan, y casi siempre éstas sólo se conocen a través de aquéllos.

Por lo demás, en una época de posiciones conceptuales tan encontradas como el siglo xx, la crítica contra Taine ha sido curiosamente unánime y uniforme, lo que no deja de ser sospechoso. Para demostrarlo, y sólo a modo de ejemplo, basta con citar unos pocos casos.

René Huyghe lo enfrenta desde la introducción misma de su monumental obra *El arte y el hombre*. El punto de partida es la afirmación de que existe una solidaridad esencial entre el arte y la historia humana, de tal suerte que aquél cambia permanentemente según los siglos y los diferentes lugares. Pero que no pueda concebirse la historia del arte como la de un fenómeno aislado que se baste a sí mismo, no significa que se caiga en la confusión del arte con la historia:

La confusión se estableció en el siglo xix, en que triunfaba la pasión de la historia. El responsable es sobre todo Hipólito Taine [...], con su famosa teoría. Recordemos cómo la resumió él: “Tres fuentes diferentes contribuyen a producir el estado moral elemental: la raza, el medio y el momento”. (*Introducción a la historia de la literatura inglesa.*)

Taine quiso hacer de la obra de arte un producto de estas influencias en esa doctrina, *parcialmente* verdadera, pero que llega a ser falsa a fuerza de *querer* ser absoluta y que



sufrió la embriaguez contemporánea de las ciencias naturales. Era muy seductor para el materialismo científico del siglo XIX analizar un cuadro o un monumento como se haría con el jugo segregado por una glándula. La obra de arte sería entonces análoga a un producto químico que se puede descomponer. Taine no pudo resistirse a ello.<sup>3</sup>

Es claro, pues, que Huyghe reconoce atisbos ciertos en esta concepción del arte pero, al mismo tiempo, insiste en que Taine pretendió descubrir una verdad y reducir el complejo panorama del arte a esas tres únicas influencias.<sup>4</sup>

Elementos similares se revelan en Lionello Venturi, quien reconoce la notable influencia de Taine sobre la disciplina de la Historia del Arte por su esfuerzo en desarrollar una estética de tipo histórico-natural:

Con razón considera Taine que la obra de arte no es algo aislado, sino que, para comprenderla, es preciso relacionarla con las otras obras del mismo artista, con la escuela o grupo al que el artista pertenece y con el mundo que le rodea y cuyo gusto está en consonancia con el suyo.<sup>5</sup>

Y lo confirma citando al mismo Taine: “Para entender una obra, a un artista o a un grupo de artistas, es preciso hacerse una clara idea del estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo al que pertenecen”.<sup>6</sup> Venturi anota que el problema de Taine consiste en que le da al *medio* el valor de *causa* del arte; se trataría, por tanto, de una explicación rígidamente causal, según el modelo de las ciencias naturales que Taine toma del *Curso de filosofía positiva* de Augusto Comte, y que lo conduce al doble error de desconocer la libertad de la creación individual y de materializar el *milieu* como si fuera algo físico.

En el mismo sentido formula Maurizio Fagiolo la crítica en su *Guida alla Storia dell'Arte*, escrita con Giulio Carlo Argan; allí se le reconoce en la *Filosofía del arte* de Taine la conveniencia de “[...] limitar la casualidad de la estética personal de cada artista a favor de la causalidad de cada momento histórico. El punto débil del método se encuentra en

el declarado determinismo, por el cual el *milieu* histórico y cultural explicaría por sí solo todas las formas del arte”.<sup>7</sup>

Y, finalmente, en el medio castellano, José Fernández Arenas destaca los sistemas inductivos aplicados por Taine y reconoce en él la búsqueda de “[...] una nueva filosofía del arte sin normas apriorísticas, pero con leyes determinantes”<sup>8</sup>; y este esfuerzo, que en última instancia se traduce en la necesidad de estudiar la obra en un contexto y no aisladamente, queda vinculado con el punto de partida mismo de la historiografía del arte que se remite a Winckelmann.

## 1. La propuesta metodológica y conceptual de Hipólito Taine

No cabe duda de que uno de los motivos que puede explicar el éxito alcanzado por las ideas de Taine en su momento debe buscarse en el carácter de sus escritos: claros, cartesianos podría decirse, ordenados con una lógica que procura presentarse como científica. En efecto, parecería como si estuviera pensando en aquella distinción establecida por Kant entre la manera de proceder del científico y la del artista frente a la propia producción,<sup>9</sup> y ante esta problemática, Taine asume, evidentemente, la posición del científico, respaldada por su espíritu y experiencia de docente. En efecto, su *Filosofía del arte* es el resumen de un curso dictado entre 1864 y 1870 en la Escuela de Bellas Artes<sup>10</sup> y se presenta como el compendio de las ideas generales que sustentan sus explicaciones. Y, por eso, en sentido general, la mejor manera de enfrentar a Taine pasa por una lectura ordenada de su trabajo. Para el objetivo teórico que aquí se persigue, interesan las lecciones del primer año, correspondientes a los análisis sobre la naturaleza del arte y los problemas de su producción.

Todas las referencias históricas que presenta Taine se detienen en el Romanticismo de 1830, que



define a partir de sus vínculos políticos;<sup>11</sup> pero sobre todo el clima de su estudio se ubica también en ese momento del XIX, cuando se impone una situación en la cual se privilegia la absoluta subjetividad de artistas y públicos:

Cierto es que el artista crea según su fantasía, que es absolutamente personal; cierto es que el público aplaude conforme a su gusto, que es pasajero; la imaginación del artista y la simpatía del público son ambas espontáneas, libres y, a primera vista, tan caprichosas como el soplo del viento. Sin embargo, ambas cosas —lo mismo que el soplo del viento— están sujetas a condiciones precisas y a leyes determinadas.<sup>12</sup>

Y ubicar al propio Taine en su *medio* puede ser de alguna utilidad, quizá porque serviría para caracterizar la rigidez de su búsqueda, empeñado como está en descubrir un orden preciso en medio del caos que parece predominar a su alrededor.

## 2. El método general

El primer paso de todo el proceso de Taine consiste en reconocer que existe un método para enfrentar el estudio de la historia del arte; en otras palabras, que no se trabaja a partir de meras intuiciones ni del sentido común: “El punto de partida de dicho método consiste en reconocer que la obra de arte no se produce aisladamente y que, por lo tanto, es preciso buscar el conjunto, la totalidad de que depende y que, al mismo tiempo, la explica”.<sup>13</sup>

Y esa totalidad la formula simultáneamente en varias dimensiones. En primer lugar, en el sentido de que toda obra de arte pertenece al conjunto de la obra total de su autor, lo que conduce a identificar su propio estilo. En segundo lugar, en que debe reconocerse un conjunto más amplio, en el cual queda comprendida la totalidad anterior, y que se identifica en “[...] la escuela o grupo de artistas del tiempo y del país a que dicho autor pertenece”<sup>14</sup> y con quienes comparte una especie de aire de familia. En tercer lugar, y de manera definitiva, “Esta familia de artistas está comprendida en un conjunto más vasto: en

el medio que le rodea y cuyos gustos comparte. [...] en todos los puntos más importantes de la vida, [los artistas] eran semejantes a sus espectadores”.<sup>15</sup>

Todo parece extremadamente claro y evidente, y bien podría afirmarse que la totalidad de las lecciones de Taine a lo largo de los años siguientes se reducen a afianzar lo dicho en esta primera clase que, posiblemente, todos estaríamos dispuestos a suscribir.<sup>16</sup> Y, sin ninguna duda, pudo llegar a constituir un punto de interés también para los críticos colombianos de finales del XIX y comienzos del XX, que quizá vislumbraron aquí una justificación teórica de las relaciones entre arte y sociedad o, en otras palabras, la posibilidad de descubrir y afirmar la nacionalidad gracias a las obras de arte que aparecían a su alrededor; pero esto es apenas una hipótesis que deberá ser comprobada a través de trabajo de archivo.

Sin embargo, a pesar de su evidencia, aquella primera lección de Taine revela también las fisuras esenciales de su sistema. El punto de partida de Taine es contundente: “Las producciones del espíritu humano, como las de la Naturaleza, sólo pueden explicarse por el medio que las produce”.<sup>17</sup> Y, por lo tanto, el objetivo básico del historiador es la reconstrucción del *medio*; y la explicación de ese objetivo es fundamental en nuestro análisis. Puesto que entiende el proceso desde una perspectiva inductiva, siempre se vale de ejemplos:

He aquí el estudio que me propongo realizar ante vosotros en este curso, ocupándome de la pintura en Italia. Trataré de resucitar ante vuestra presencia el medio místico donde produjeron sus obras Giotto y el Beato Angélico, para lo cual os leeré trozos de las obras de poetas y escritores donde se manifiesta el concepto que los hombres de aquellos tiempos tenían respecto a la felicidad y la desgracia, el amor y la fe, el Cielo y el Infierno, todos los grandes intereses de la existencia humana. Estos documentos los encontramos en las poesías de Dante, de Guido Cavalcanti, de los religiosos franciscanos, en la *Leyenda Dorada*, en la *Imitación de Cristo*, en las *Fioretti* de San Francisco, en los historiadores como Dino Compagni, en la extensa selección de cronistas coleccionados por Muratori, los cuales pintan con tanta ingenuidad las violencias y rivalidades de aquellas pequeñas repúblicas.<sup>18</sup>



¿Qué encontramos aquí? Taine está convencido de que el *medio* es un hecho físico, que puede definirse de manera absoluta hasta el punto de que ejerce el papel de causa determinante de la obra de arte: “De igual manera que la temperatura física, con sus variaciones, determina la aparición de tales o cuales plantas, existe una especie de temperatura, de clima moral, que con sus variaciones determina la aparición de ciertas manifestaciones artísticas”.<sup>19</sup> Taine es redundante e insiste muchas veces en las mismas ideas, pero en su afán de precisión científica olvida lo que él mismo ha insinuado hace apenas un momento en la misma lección:

Llegamos, pues, a establecer la siguiente regla: para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado de espíritu del país y del momento en que el artista produce sus obras. Esta es la última explicación; en ella radica la causa inicial que determina todas las demás condiciones.<sup>20</sup>

En síntesis, yo creo que, intencionalmente, Taine pasa por alto que todo lo que un historiador puede hacer es “representarse” el *medio* y que —según sus propias palabras— el intento de “resucitarlo” a través de la lectura de poetas y escritores es un callejón sin salida. En efecto, por ejemplo, si para explicar a Giotto el documento es Dante, en una historia de la literatura para explicar a Dante el documento podría ser Giotto. En otras palabras, aquí el asunto básico es el problema del *documento*, que para Taine tiene el mismo valor que la constatación de la temperatura de una zona geográfica cuando se busca una causa determinante en el estudio de su vegetación característica.

En una de aquellas frases de “evidencia cartesiana” unidireccional, Taine afirma que “[...] recorriendo las principales épocas de la historia del arte podemos observar que las artes nacían o morían al mismo tiempo que aparecían o desaparecían ciertos estados de espíritu y de costumbres, con los cuales el arte estaba íntimamente ligado”.<sup>21</sup> En definitiva, lo que Taine pasa por alto, porque no podría justifi-

carse dentro de una perspectiva positivista, son las relaciones múltiples que se establecen entre la obra y el *medio*, aquello que E. H. Gombrich identifica al aplicar el concepto de “ecología” a la historia del arte. No una formulación unidireccional entre la obra de arte concreta, la totalidad de la obra del artista, la escuela y el *medio*, e inclusive toda la historia del arte, sino más bien una fusión de horizontes donde todos los niveles del problema se ubican en la esfera de la interpretación.

Por otra parte, el sistema de Taine revela una fisura todavía más fundamental, que consiste en la identificación del *medio* con el “espíritu” de la época y del pueblo. Y el problema se complica aún más porque también ese “espíritu” es documentado con la misma obra del artista: “Llega hasta nosotros su voz solitaria a través de la distancia de los siglos; pero junto a esta sonora voz vibrante [la del artista], que hiere nuestros oídos, percibimos sordo murmullo, vago rumor, la voz inmensa, infinita y múltiple de todo un pueblo que entonaba con los artistas un canto unísono”.<sup>22</sup> Es claro que la reflexión de Taine cae aquí en un círculo vicioso.

En este sentido, no se logra tampoco un proceso de análisis social —lo que en la época de Taine no era precisamente un territorio inédito—, sino que se refuerza la idea romántica del “espíritu del pueblo”, la misma que había explicado la construcción de las catedrales góticas sin la presencia de arquitectos, y la que en Taine explica genéricamente el Renacimiento como una época pagana y laica, o la pintura holandesa como la de un medio de comerciantes, o la que reduce la escultura griega al sentimiento de la perfección corporal y atlética porque siente la vida divina de las cosas naturales. En realidad, Taine se ubica así en la continuación de la línea que Gombrich traza entre Winckelmann y Hegel, pero que habría que reforzar con los aportes de Humboldt. En Hipólito Taine resuena el sentido de lo que Gombrich define como un *colectivismo histórico*,<sup>23</sup> en el cual la obra de arte no puede ser entendida





San Jorge, Donatello, siglo xv

tanto como obra de un artista sino como expresión o reflejo de un espíritu general. La consecuencia para la Historia del Arte será la tendencia a subordinar el concepto de “estilo” bajo la idea de las “escuelas nacionales”, como a finales del siglo xix todavía se mantiene efectivamente en Taine y en Wölfflin.

Y conviene ampliar las limitaciones que, según Gombrich, genera para la Historia del Arte este tipo de *colectivismo histórico*. En un largo estudio sobre el hegelianismo —que no incluye a Hipólito Taine—, Gombrich afirma que el núcleo fundamental del sistema de Hegel para enfrentar el problema de la historia cultural es la idea del “espíritu nacional”.<sup>24</sup> En realidad, los textos de Taine continúan planteando estas mismas ideas, porque lo que encuentra en el arte de un determinado *medio* es una manifestación del espíritu, que se expresa igualmente a través de la religión, la ciencia, las formas de gobierno o las costumbres. En palabras de Menéndez y Pelayo, en Taine existe siempre “[...] una aspiración metafísica que cada día se va precisando más y desprendiéndose de las vagas fórmulas de cierto naturalismo panteísta al modo de Goethe, que parece haber sido el verdadero fondo de su filosofía y de su crítica [...]”.<sup>25</sup>

Quizá podría aquí afirmarse que este “hegelianismo—romanticismo” de Taine debe mucho a Winckelmann; en efecto, parece aprovecharse de la idea winckelmanniana que intenta derivar el carácter general de ese espíritu a partir de los detalles factuales presentes en la historia. Sin embargo, también en Taine pueden rastrearse las consecuencias de este tipo de planteamiento, que conducen a lo que Gombrich llama el “método exegético” hegeliano:

Postulando la unidad de todas las manifestaciones de una civilización, el método consiste en tomar varios elementos de cultura, por ejemplo la arquitectura griega y la escultura griega, y preguntarse cómo pueden exhibirse para ser la expresión del mismo espíritu [...]. Hegel legó al historiador precisamente esta tarea: encontrar en todo detalle real el principio general en él subyacente.<sup>26</sup>

En el fondo, el mantenimiento de esta vena hegeliano—romántica contradice los esfuerzos positivos de Taine.



Por una parte, Taine pretendía desarrollar una nueva estética:

[...] tal estética es moderna y se diferencia de la antigua en que es histórica, no dogmática; es decir, que no impone preceptos sino que señala leyes. La antigua estética daba de antemano la definición de lo bello [...]; después, como si tal definición fuese el artículo de un código, absolvía, condenaba, amonestaba y guiaba. [...] Mi único deber consiste en exponer los hechos y mostrarlos cómo se han producido. El método moderno que trato de seguir, y que empieza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, particularmente las obras de arte, como hechos y productos cuyas causas hay que investigar y cuyos caracteres es preciso conocer; nada más que esto. Comprendida de esta manera, la Ciencia no proscribe ni perdona: consigna y explica.<sup>27</sup>

Pero, por otra parte, la causa última y el fundamento de toda la explicación se ubica en una esfera metafísica y romántica que, más que una discusión sobre los hechos, pretende “[...] marcar con perfecta claridad los diversos estados de espíritu que han dado como consecuencia [por ejemplo] el nacimiento de la pintura italiana, su desarrollo, su esplendor, sus variedades y su decadencia”.<sup>28</sup> Así, el positivismo de Taine, que pretende proceder de lo particular a lo general, adopta como referencia última un elemento ideal, fundamentado en documentos igualmente ideales. Y el cuestionamiento básico quizá no deba dirigirse tanto a la necesidad de esa totalidad sino al hecho de que Taine no percibe todavía las condiciones de su construcción.

Cabe aquí la crítica de Menéndez y Pelayo contra el concepto de *medio* en Taine:

Y éste es el punto flaco de Taine, considerado como estético teórico. Su estética es puramente histórica, e histórica de historia social; nunca es filosófica ni dogmática, y sólo por una feliz inconsecuencia del autor llega a ser a veces técnica y artística. Pero entendida al pie de la letra, es una filosofía del arte dentro de la cual no caben ni el arte ni la filosofía.<sup>29</sup>

### 3. El concepto de arte

Aunque el método implica ir de lo particular a lo general —como en la botánica: “Casi podríamos

considerarla como una especie de botánica, aplicada no a las plantas, sino a las obras humanas”<sup>30</sup>— Taine comienza su análisis con problemas generales para los cuales, sin embargo, reivindica la fundamentación en hechos positivos:

Desearía emplear inmediatamente este método ante la primera pregunta y la más importante con que se inicia un curso de estética: la definición del arte. ¿Qué es el arte? ¿Cuál es su naturaleza?

En vez de imponer una fórmula, voy a presentar hechos palpables, porque aquí hay hechos, como en todas partes: hechos positivos y que pueden ser observados si consideramos las obras de arte ordenadas por familias en los museos y las bibliotecas, como las plantas en un herbario o los animales en una galería de Historia Natural. Se puede aplicar el análisis a unos y otros; investigar lo que es una obra de arte en general, como se estudia lo que es una planta o un animal en el mismo sentido.<sup>31</sup>

No es posible pasar por alto que, otra vez, Taine considera que “las obras de arte ordenadas por familias en los museos y las bibliotecas” son meros hechos positivos y no “documentos” soportados por determinadas posiciones estéticas; el asunto, en definitiva, debe remitirse al marco de una crítica general al positivismo. Pero, citando a Menéndez y Pelayo, realmente el proceso tampoco funciona así en Taine:

Nunca podrá ser la Estética “una especie de Botánica aplicada a las obras humanas, en vez de serlo a las plantas”. El mismo Taine no estudia a Shakespeare como se estudia una planta: le estudia como persona moral, procurando concentrar en una fórmula la esencia de su espíritu, y sacar de ella por deducción todas las cualidades de su obra. Tal método es absolutamente inverso del que emplean las ciencias experimentales, donde la fórmula sólo puede venir después, nunca antes, del experimento. El análisis de Taine no es más que el desarrollo y la comprobación de una síntesis algo disimulada, pero no por eso menos rígida y sistemática.<sup>32</sup>

Pero regresemos a Taine y su definición del arte. A partir de los presupuestos que implican aquellos “hechos positivos”, su análisis lo conduce a enfrentar sucesivamente las principales concepciones acerca del arte. En primer lugar, el problema de la imitación.

Con frecuencia, los textos de Hipólito Taine privilegian el valor de la fórmula sobre el análisis propiamente dicho. Así, por ejemplo, para el estudio de



la imitación parte de que, por lo general, la vida de un artista se divide en dos períodos: “La primera época corresponde a la verdadera emoción; la segunda, al amaneramiento y la decadencia. Si consideramos la vida de los hombres más grandes, casi nunca dejamos de encontrar esas dos etapas”.<sup>33</sup> Y la fórmula se aplica por igual a Miguel Ángel o a Corneille, pero también a la historia de cualquier gran escuela artística: “Todas ellas, y creo que en esto no hay excepción, degeneran y perecen precisamente por el olvido de la imitación cuidadosa y el abandono del modelo del natural”.<sup>34</sup> Y los mismos argumentos le sirven para declarar la decadencia de la pintura de Ravenna frente a la de Pompeya, es decir, para el tercer nivel del estilo, el que tiene que ver con la plena manifestación del *medio*; en Ravenna “[...] el arte se ha perdido irremediamente y la decadencia viene, en absoluto, por abandonar el estudio del natural”.<sup>35</sup> En síntesis, “La conclusión parece ser que es preciso tener siempre ante nuestros ojos el natural, a fin de copiarlo con toda la perfección posible, y que el arte entero consiste en su imitación exacta y completa”.<sup>36</sup>

Pero todo lo anterior no significa que la imitación sea el fin que persigue el arte; ello implicaría que la copia más fiel sería la obra más hermosa, lo que no se comprueba con los “hechos positivos” de la realidad: “Así, pues, al copiar un objeto hay que reproducir con el mayor cuidado algo suyo, pero no todo él. [...] lo que ha de conservarse con toda escrupulosidad es la *relación y mutua dependencia de las diversas partes*”.<sup>37</sup> Se trata de reproducir las proporciones, las formas o enlaces generales y las relaciones que ofrece la lógica del cuerpo o de la figura:

Así, pues, como regla general, lo que nos interesa en todo ser existente y lo que nosotros deseamos que el artista acierte a descubrir y a reproducir es su lógica, interna o externa, o, en otros términos, su estructura, su composición, su mecanismo.

Ya veis cómo hemos corregido la primera definición hallada; no la hemos destruido, sino que la hemos depurado. Acabamos por descubrir un carácter más elevado del arte, que así llega a convertirse en una obra de la inteligencia y no solamente de la mano del hombre.<sup>38</sup>

Pero, todavía más allá, la imitación parece romperse entre los principales artistas, quienes alteran las relaciones que existen en la realidad:

[...] el artista, modificando la relación de las partes, las modifica en un determinado sentido, con una intención, de manera que quede manifiesto el *carácter esencial* del objeto y, por lo tanto, la idea que del mismo tiene formada. Fijémonos en estas palabras, porque ese carácter esencial es lo que los filósofos llaman la *esencia* de las cosas, y por tal motivo dicen que el arte tiene por objeto manifestar la *esencia* de las cosas. Dejemos a un lado la palabra *esencia*, que es un tecnicismo, y podemos decir, sencillamente, que el arte tiene por objeto manifestar el carácter fundamental, la cualidad saliente y notable, un punto de vista importante o un modo de ser principal del objeto.<sup>39</sup>

La pregunta que brota de manera inmediata y evidente para Taine es qué se entiende por un carácter esencial: “Os diré, desde luego, que es *una cualidad de la cual todas las demás, o por lo menos muchas de ellas, se derivan conforme a relaciones fijas*”.<sup>40</sup>

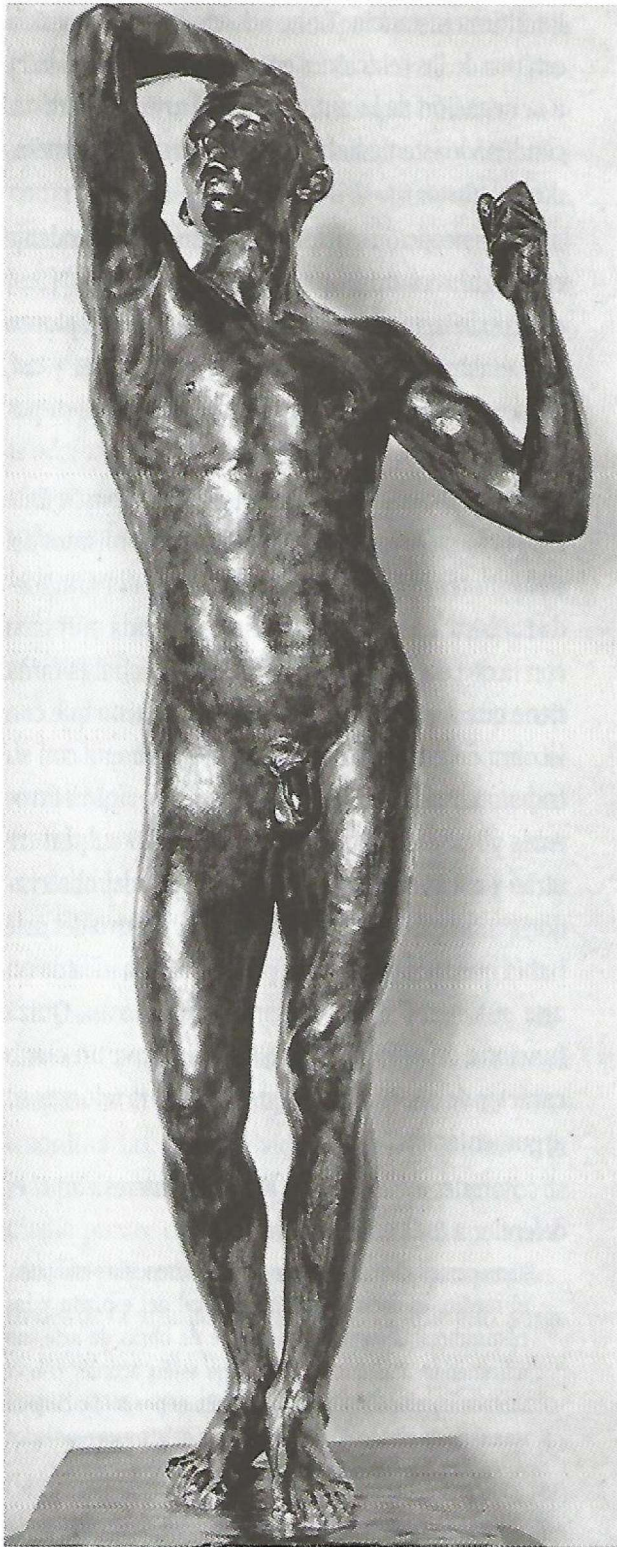
En este punto, la naturaleza necesita del auxilio del artista: el carácter de la naturaleza puede ser dominante y el arte pretende hacerlo dominador:

De modo que la función propia de la obra de arte es manifestar el carácter esencial, o al menos un carácter importante del objeto; carácter tan dominador y tan visible como posible sea, y para conseguirlo debe el artista podar los rasgos que lo ocultan, escoger los que lo muestran, corregir aquellos en los que se encuentra deformado y rehacerlos cuando no aparece.<sup>41</sup>

Después de pasar por tres estadios, que permiten superar el concepto de que el fin del arte consiste en imitar la apariencia sensible, o en mostrar la relación de las partes, o en hacer que domine en tal relación un carácter esencial, la conclusión de todo este proceso es una definición—descripción de la obra de arte (por supuesto, no del arte, porque este no sería un hecho positivo):

La obra de arte tiene por objeto manifestar un carácter esencial o saliente, o bien una idea importante, con mayor claridad y de un modo más completo que la realidad misma. Para conseguirlo se vale de un conjunto de partes o elementos ligados entre sí, cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En las tres artes de la imitación, pintura, escultura y poesía, estos conjuntos corresponden a objetos reales.<sup>42</sup>





La edad de los metales, A. Rodan

#### 4. La producción de la obra de arte

Sin lugar a dudas, es este el momento clave en toda la reflexión de Hipólito Taine.

Después de haber examinado ante vosotros la naturaleza de la obra de arte, réstanos estudiar la ley de su producción. Tal ley, a primera vista, puede enunciarse de esta manera: *La obra de arte se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambientales.* Así la enuncié en otra ocasión; ahora es necesario demostrarla.<sup>43</sup>

Para Taine, se trata de una ley que la experiencia demuestra de manera absoluta: “[...] no se conoce un solo caso en que la ley no se cumpla; en todos los que se han estudiado es absolutamente exacta, no sólo en el conjunto, sino en los pormenores, no sólo para demostrar la aparición y desaparición de las grandes escuelas, sino para apreciar todas las oscilaciones y variaciones del arte”.<sup>44</sup> Pero, además, según Taine, es una ley que la reflexión demuestra como necesaria.

Sin embargo, la misma reflexión nos indica, por ejemplo, que las circunstancias necesarias para que una planta crezca no pueden ser identificadas con la planta misma sino que constituyen, mejor, las condiciones en las cuales se desarrolla un proceso de selección natural: “Un mecanismo análogo desenvuelve, en ciertos tiempos y en ciertas regiones, en las escuelas artísticas, unas veces el sentimiento del ideal, otras el de la realidad; ya el del dibujo, ya el del colorido. Existe una dirección dominante, que es la del siglo [...]”.<sup>45</sup>

Una consecuencia evidente del sistema de Taine es el concepto de que todo el trabajo de los grandes artistas se desarrolla en el sentido de la “dirección dominante” de su tiempo; es una idea que, frente a muchas manifestaciones del arte de los siglos XIX y XX, puede aparecer por lo menos con rasgos de parcialidad, y, si se confronta con el arte de hoy, podría resultar casi imposible de aplicar.

Según Taine, el artista no lucha contra su medio: “Cada cual da lo que tiene. Por eso, si [en un medio triste] tratase de representar la



felicidad, la alegría o el júbilo, se encontraría solo, desprovisto de apoyo, entregado a sus propios recursos, y como la fuerza de un hombre aislado siempre es muy pequeña, la obra resultaría fatalmente mediana”.<sup>46</sup> Y la justificación es clara: “[...] en realidad, los hombres no pueden comprender más que sentimientos análogos a los que experimentan. Los otros sentimientos, aunque se hallen expresados magistralmente, no les conmueven; la mirada se detiene sobre la obra, pero el corazón permanece indiferente y pronto la mirada se aparta”.<sup>47</sup>

De nuevo parece revelarse aquí el razonamiento a partir de un círculo vicioso; en efecto, la afirmación de que los artistas trabajan en la “dirección dominante” es la única posibilidad de poder sostener que la obra de arte está determinada por el *medio*; pero, al mismo tiempo, el *medio* se revela a través de “documentos” que no hacen más que comprobar la “dirección dominante”. En otras palabras, para Hipólito Taine el gran artista es aquel que se acomoda de la manera más perfecta posible a un esquema que es elevado a la categoría excelsa de ley incuestionable. La consecuencia, como señala Menéndez y Pelayo, es que el sistema de Taine, a pesar de su esplendor expositivo, no puede explicar la génesis misteriosa de ninguna obra de arte, ni siquiera de la menos complicada, porque falta siempre la consideración del *genio*, del elemento individual y de los caracteres estéticos: “Aunque la comparación sea vulgar, falta el pescado y sobra la salsa”,<sup>48</sup> dice Menéndez y Pelayo.

Quizá aquí se insinúa ya que la perspectiva de Taine puede trabajar bien en contextos donde, por cualquier razón, se impongan visiones generalizantes; así, por ejemplo, los gustos del público “[...] dependen de la situación en que se halla. La tristeza lo aficiona a las obras tristes; rechazará las que pintan la alegría y censurará o abandonará al artista que las creó”,<sup>49</sup> lo contrario ocurre en los momentos de renacimiento, donde predomina la alegría, o en estados intermedios de alegría y tristeza.

En última instancia, Taine nos conduce a una visión estática de las relaciones entre el arte y la sociedad y a la negación de la autonomía del arte y del artista, condenado irremediabilmente a satisfacer los dictados del gusto.

Esta negación se expresa de manera contundente en la figura del artista que de aquí se desprende: “[...] como sabéis, un artista no busca más que el aplauso y la alabanza; ésta es su pasión dominante, y así, pues, al lado de causas tan poderosas, se une su pasión dominante [...]”.<sup>50</sup>

En realidad, la idea de que el artista busca ante todo la fama se remonta a los comienzos mismos del Renacimiento que, además, la remite a la Antigüedad clásica. La posición de Taine concuerda muy bien con la de Leon Battista Alberti, según el cual la fama tiene que ver más con la persona del artista que con la obra de arte. “Más que la riqueza, lo que con su trabajo busca el pintor es el elogio, la opinión favorable y la buena voluntad. Lo logrará si su pintura atrae y encanta a los ojos y a la mente del observador”<sup>51</sup>. Sin embargo, la fama como objetivo del arte había quedado totalmente por fuera de la idea de un arte autónomo que se desarrolla en el XVIII. Quizá funciona de nuevo en Hipólito Taine con un cierto carácter de oportunismo, que le permite reforzar su argumentación.

Porque, en definitiva, lo que le interesa aquí es defender a toda costa la ley general:

Terminemos afirmando que, en todo caso sencillo o complejo, el medio, es decir, el estado general del espíritu y las costumbres, determina la especie de obras de arte, no admitiendo más que aquellas que están acordes con el ambiente y eliminando las otras especies por medio de toda una serie de obstáculos interpuestos y de ataques renovados en cada momento de su desarrollo.<sup>52</sup>

El proceso del círculo vicioso de estas ideas se cierra con la comprobación de la ley en cuatro momentos que, en palabras de Taine, “[...] son los más grandes de la civilización europea: la Antigüedad griega y romana, la Edad Media feudal y cristiana, las monarquías nobiliarias y regulares del siglo XVII y la



democracia industrial, regida por las ciencias, en la cual vivimos actualmente”.<sup>53</sup> Es decir, de nuevo predomina una visión esquemática que busca los momentos que ya han sido más estudiados y definidos como “grandes” desde el punto de vista estético —lo que, de paso, constituye la “trampa” al comprobar el sistema a partir de lo más conocido—; un esquematismo que aquí privilegia las generalizaciones, y que, seguramente es responsable de la “pereza mental” que acaba por ser típica de las grandes construcciones en la historiografía del arte;<sup>54</sup> un esquematismo que en la obra de Taine asume, además, una condición antihistórica, en la medida en la cual se impone una comprensión de la historia del arte a partir de una sucesión de momentos estáticos.<sup>55</sup>

Por otra parte, el proceso de análisis de cada uno de los diferentes momentos —que afirma como desarrollado a partir de hechos positivos, los cuales, en realidad, son “documentos” procedentes por lo general del mismo *medio* que se pretende explicar—, se llena de reflexiones no ciertamente “positivas” o “científicas”.

Baste un solo ejemplo, referido al mundo medieval: “Para tales almas son necesarias sensaciones fuertes, múltiples, cambiantes, contrapuestas y extraordinarias. Queda olvidada, pues, la columna, la viga horizontal sostenida en sus extremos, el arco de medio punto; en una palabra, toda la firme trabazón, las proporciones equilibradas, la hermosa desnudez de la arquitectura antigua”.<sup>56</sup> Ante ello, surge de inmediato la pregunta más obvia: ¿Por qué una arquitectura arquitrabada no produciría “sensaciones fuertes”? Y la consecuencia es evidente: la reflexión que Taine define como “positiva” es, en realidad, de carácter “simbólico”, más poética que efectivamente crítica y estética.

Tras el análisis de los cuatro momentos señalados, Taine cierra la presentación de su método con un resumen teórico general en el cual señala “[...] con exactitud todos los eslabones de la cadena que

enlaza la causa primera a su última consecuencia”<sup>57</sup> para demostrar que, efectivamente, la obra de arte se halla determinada por el conjunto que resulta de relacionar el estado general de espíritu y las costumbres del ambiente. Más adelante, en la consideración minuciosa de la pintura en el Renacimiento italiano, y de los Países Bajos y de la escultura en Grecia, seguirá cada uno de estos pasos. En primer lugar, se plantea *una situación general*, como la presencia constante de un conjunto de circunstancias que dominan a los hombres de la época; dicha situación desarrolla en los hombres *unas necesidades correlativas, unas aptitudes distintas, unos sentimientos particulares*; cuando este grupo de sentimientos, aptitudes y necesidades se manifiesta en su integridad y con gran fuerza en una misma alma, aparece *el personaje reinante*, el modelo que todos los contemporáneos admiran y celebran: el efebo desnudo en Grecia, el monje y el caballero en la Edad Media, el hombre de corte en el xvii, Fausto o Werther en el xix: en cada etapa “[...] *todo el arte depende de ese tipo ideal*, puesto que la actividad artística no tiene más objeto que representarle y complacerle”.<sup>58</sup>

Una situación general que determina distintas inclinaciones y facultades; un personaje reinante, constituido por el predominio de dichas inclinaciones y facultades; sonidos, formas, colores y palabras que hacen sensible ese personaje o que halagan las inclinaciones y facultades que le integran, tales son los cuatro términos de la serie. El primero determina el segundo, que, a su vez, tiene por consecuencia el tercero, y éste da origen al cuarto; de tal manera, que si uno de los términos sufre la menor alteración trae como consecuencia una alteración del término siguiente y revela en el que le precedió una alteración correlativa; lo que permite ascender o descender por el puro razonamiento de uno a otro término de la serie (Puede utilizarse esta ley en el estudio de la literatura y las diversas artes. Es preciso llegar desde el cuarto término al primero, siguiendo rigurosamente el orden de la serie).<sup>59</sup>

Todo suena muy ordenado, pero quizá no es tan claro qué significa. No queremos desconocer, en todo caso, la vinculación esencial entre el arte y su tiempo que mueve la reflexión de Taine y que lo hace todavía merecedor de una atención especial. Sin embargo, es necesario señalar que aquellas ideas básicas



deben ser sometidas a una nueva lectura que permita liberarlas de los lastres de la causalidad positivista y de los rezagos del idealismo.

## 5. Hipólito Taine en la crítica del arte colombiano a comienzos del siglo xx

Como se anotó más arriba, el análisis de Hipólito Taine se detiene en el Romanticismo de 1830, el mismo que identifica como *personaje reinante* a Fausto o Werther; no reconoce las condiciones ni el arte de su propio tiempo, ni manifiesta la apertura del gusto, que proclama desde el comienzo como propia de la época moderna.<sup>60</sup> Más allá de sus formulaciones programáticas, no podría reconocerse en Taine un espíritu estéticamente moderno, ni una perspectiva correspondiente; su indiscutible modernidad no tiene que ver con el arte sino con el reconocimiento de los programas científicos de su tiempo:

Taine no ha comprendido que cada época elabora una nueva interpretación del pasado. Apreciamos la obra y hechos según nuestra actual percepción de los valores. Las grandes obras resisten estas diferentes miras que dan a su significado la apariencia de lo inagotable. Michelet lo sabía ya cuando escribía en 1869 que para comprender el pasado hace falta un ingenio poderoso que no es dable encontrar en los archivos: la "personalidad moderna". Lo que es cierto en el caso de la historia general, también lo es en la historia del arte: ésta se renueva al contacto del arte viviente y con el más novedoso de los pensamientos estéticos.<sup>61</sup>

Y se comprende la razón de fondo: Taine no entendió que entre las manos no tenía un "archivo" sino un "documento", que no es un hecho material sino una realidad que se debe reconstruir desde el presente, y que, como consecuencia, el *medio* o el "estado general" no son objetos "positivos" sino, ante todo, hipótesis de trabajo dentro de un proceso de interpretación.

No es fácil precisar el interés de los intelectuales, críticos y artistas colombianos de finales del siglo xix y comienzos del xx frente a la obra de Hipólito Taine, ni, sobre todo, su influencia efectiva. En primer lu-

gar, debe recordarse que hasta 1922 no existían traducciones al castellano lo que, a pesar del elevado cosmopolitismo de los estudiosos de la época, debía disminuir el número de sus lectores. Por otra parte, las referencias que han podido encontrarse<sup>62</sup> tienen un carácter esencialmente encomiástico. Un texto anónimo en el periódico *El relator*, de Bogotá, fechado el martes 14 de marzo de 1893, p. 1291, recoge la noticia de la muerte de Taine, ocurrida la semana anterior, y hace un alto elogio de su obra: "Con la noticia de su muerte ha debido propagarse entre los pensadores contemporáneos la tristeza evidente del que se considera abandonado". En *El Nuevo Tiempo Literario*, de Bogotá, tomo I, número 297-1, del 24 de mayo de 1903, pp. 6-9, se recoge y traduce un texto de Melchor de Vogüe, escrito ante el lecho de muerte de Taine, obviamente de tono muy laudatorio. En el mismo periódico, número 439-22, pp. 337-340, del 18 de octubre de 1903, se hace referencia a Taine en un texto sobre "La crítica literaria en Francia", escrito por Eduardo Wright, donde se reconoce la influencia del escritor sobre su generación y se vincula su trabajo con la crítica literaria de su tiempo, pero ya se critica la exactitud de sus teorías científicas:

Si a pesar de la discutible exactitud de sus teorías científicas influyó poderosamente en la literatura de su país, tal hecho se basa en que generalmente los escritores franceses no son pensadores originales, como los escritores de otras naciones. Son, en su mayoría, artistas que marchan en solicitud de un punto de vista popular o nuevo; y de aquí su inclinación a abrazar cualquiera engañosa teoría que haya sido anunciada con esplendor y sostenida con audacia. Compruébanlo así el romanticismo, naturalismo, realismo, impresionismo, renacimiento, simbolismo, idealismo, y todos los otros "ismos" de que con tanta frecuencia hablan los franceses en sus debates literarios.<sup>63</sup>

Carlos Arturo Torres hace mención de Taine en el texto "Del movimiento literario en la Europa contemporánea", aparecido en *El Nuevo Tiempo Literario*, tomo v, número 22-1674, pp. 347-349, del 23 de junio de 1907.

Hasta el presente, no ha aparecido ninguna referencia que vincule de manera directa la obra de Taine con la situación de las artes plásticas colombianas,





aunque es evidente que se trataba de ideas que gozaban de alguna circulación. Una crítica semejante a la de Wright encuentra resonancia en las páginas de Menéndez y Pelayo, seguramente entre las más leídas por los intelectuales colombianos, escritas antes de la muerte del francés; después de reconocer a Taine la “poderosa unidad de su genio” y la “extraordinaria variedad de sus manifestaciones”, recuerda que siempre han existido dos personalidades distintas en él:

Es la una el lógico intratable, apasionado de la línea recta, erizado de fórmulas y de abstracciones, en las cuales pretende encajar violentamente los hechos, deformándolos a veces mediante cierto mecanismo de artificiosa y aparente rigidez. El otro es el Taine que todos conocemos y admiramos: el crítico inspirador y *sugestivo*, el artista que con sus

descripciones vuelve a crear las obras de arte y les da en ocasiones vida más intensa y duradera que la que lograron de su primer artífice [...].<sup>64</sup>

Y quizá la opinión de Menéndez y Pelayo sea la clave para considerar la repercusión real de las obras de Taine entre nosotros: un mayor interés por parte de los escritores, quienes al mismo tiempo ejercían la crítica de arte casi siempre centrada sólo en la literatura, y quienes seguramente reconocían sus dotes literarias, pero que no encontraban en esta *Filosofía del arte* una incitación para emprender el análisis detallado de la cultura nacional.

Sin embargo, debe señalarse la coincidencia de tiempos en los cuales se realizan estudios como los



citados de Menéndez y Pelayo o las referencias encomiásticas a Taine, con las primeras expresiones acerca de la necesidad de volver sobre posiciones nacionalistas en las artes plásticas, por ejemplo a través de la pintura de paisaje o de las manifestaciones iniciales de un compromiso con los movimientos sociales.

Se trata, por lo menos, de una posible línea de investigación.



Notas

- 1 "Gozó durante cincuenta años de considerable éxito, auxiliado por las dotes expositivas del autor, por la apariencia científica de la teoría y por su sencillez. Hoy se podría desechar este pensamiento mediocre, si no hubiese suscitado e impregnado innumerables obras consagradas a la historia del arte". André Richard, *La crítica de arte*, Buenos Aires, Eudeba, 1972<sup>2</sup>, p. 37.
- 2 Aquí se trabaja con una edición de 1922: Hipólito Taine, *Filosofía del arte* (traducción de A. Cebrián), Madrid, Calpe, 1922, 4 tomos. Se trata de la primera edición de la obra en lengua castellana; antes de ello, por ejemplo en los estudios de Marcelino Menéndez y Pelayo, se trabajaba sobre las ediciones en francés. Los catálogos *on-line* de universidades colombianas arrojan ediciones de la *Filosofía del arte* casi todas anteriores a 1950. En la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá aparecen esas mismas ediciones y algunas de 1968 y 1969 que repiten la clásica traducción de Amparo Cebrián. En Amazon.com se ofrecen 3 ejemplares usados de la obra que, según se anota, está fuera de edición; en el catálogo de la página web de La Casa del Libro de España no aparece la obra, pero se ofrece la búsqueda de una versión en Editorial Porrúa. Tampoco he podido encontrarla entre las existencias de las librerías de la ciudad. Todas las anteriores son búsquedas efectuadas en la última semana de septiembre de 2002.
- 3 René Huyghe, *El arte y el hombre* (1957), Barcelona, Planeta, 1977, tomo I, p. 4.
- 4 *Ídem*, pp. 6-7.
- 5 Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 218.

- 6 H. Taine, citado en L. Venturi, *cit.*, pp. 218-219.
- 7 Maurizio Fagiolo, en Giulio Carlo Argan y Maurizio Fagiolo, *Guida alla storia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1977, p. 97.
- 8 José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Antropos, 1990 (2ª reimpression de la 2ª edición), p. 80.
- 9 "[...] Newton podría mostrar todos los pasos que tuvo que hacer, desde los primeros elementos de la geometría hasta sus grandes y hondos descubrimientos, no sólo a sí mismo, sino a cualquier otro, muy evidentemente y destinado a la sucesión; pero ni un Homero ni un Wieland podría indicar cómo surgieron y se juntaron en su cabeza sus ideas, ricas en fantasía y, sin embargo, a la vez plenas de pensamientos, porque él mismo no lo sabe ni puede, pues, enseñárselo a otros". Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1992, § 47 ("Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio"), p. 218.
- 10 Entre 1865 y 1869 publicó cinco ensayos, como resultado del curso; posteriormente, en 1880 apareció la obra completa, bajo el título de *Filosofía del arte*. A. Richard, *cit.*
- 11 Taine vincula el arte de su propio tiempo con los procesos revolucionarios de 1830: "No se puede negar que el estado de las costumbres y las ideas de la humanidad se transforman, y es imposible no admitir la consecuencia de que esta renovación de las almas y las cosas traerá consigo una renovación del arte. La primera época de esta evolución ha hecho brotar la gloriosa escuela francesa de 1830; pero aún hemos de ver el segundo florecimiento. He aquí el campo abierto a vuestra ambición y esfuerzo". H. Taine, *cit.*, tomo I, pp. 114-115.
- 12 *Ídem*, p. 7.
- 13 *Ídem*, p. 10.
- 14 *Ídem*, p. 11.
- 15 *Ídem*, pp. 12-13.
- 16 En el fondo, el planteamiento de las relaciones entre estas diferentes "totalidades" se encuentra también, por ejemplo, en Wölfflin, bajo un concepto de "estilo" de carácter polivalente que incluye el estilo individual, el nacional y el de la época: "Con los esquemas de los tres ejemplos de estilo, individual, nacional y de época, hemos aclarado los fines o propósitos de una historia del Arte que enfoca en primera línea el estilo como expresión: como expresión de una época y de una sentimentalidad nacional y como expresión de un temperamento personal". Enrique Wölfflin, *Conceptos*

*fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952<sup>3</sup>, p. 13. La sola referencia Wölfflin bastaría para demostrar que la propuesta básica de Taine resiste inclusive una lectura formalista.

- 17 H. Taine, *cit.*, p. 18. Al respecto, Menéndez y Pelayo sostiene que para Taine "La historia artística, lo mismo que toda historia, es, por consiguiente, un caso de psicología y de psicología determinista y fatalista". Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, (vol. v – El siglo XIX en Francia), p. 134.
- 18 *Ídem*, p. 18-19. Sobre los personajes citados por Taine: el poeta Dante Alighieri (1265-1321); Guido Cavalcanti (c. 1250-1300), poeta florentino, dirigente gibelino; *La leyenda dorada (Legendi di sancti vulgari storiado)*, fue escrita en latín en 1264 por el dominico genovés Jacopo della Voragine; también de la segunda mitad del siglo XIII es la colección de leyendas en verso, *Fioretti di san Francesco (Las florecillas de san Francisco)*, basadas en la vida del santo de Asís; Dino Compagni formaba parte del Consejo del Podestà en 1284, junto a Cavalcanti; Tomás de Kempis (c.1379-1471), monje y escritor alemán, es aceptado por lo general como autor de *Imitación de Cristo*, un devocionario que gozó de una muy extendida influencia; Ludovico Antonio Muratori es un arqueólogo y crítico literario del siglo XVIII.
- 19 *Ídem*, p. 18.
- 20 *Ídem*, p. 15.
- 21 *Ídem*, p. 16.
- 22 *Ídem*, p. 13.
- 23 E. H. Gombrich, "Padre de la Historia del Arte". Lectura de las *Lecciones sobre la estética*, de G. W. Hegel (1770-1831)", en *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 54.
- 24 E. H. Gombrich, en "En busca de la historia cultural", *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 29-70. Gombrich cita como texto clave la siguiente presentación que toma de la *Filosofía de la historia* de Hegel: "La historia del mundo representa [...] la evolución del reconocimiento por parte del espíritu de su propia libertad [...]. Cada paso, por ser diferente de cualquier otro, tiene su propio principio determinado y peculiar. En la historia, tal principio se convierte en la determinación del espíritu, un peculiar espíritu nacional (*ein besonderer Volksgeist*). Es aquí donde expresa concretamente todos los as-



- pectos de su conciencia y voluntad, su realidad total; es esto lo que imparte un sello común a su religión, su constitución política, su ética social, su sistema legal y sus costumbres, pero también a su ciencia, su arte y sus capacidades técnicas. Estas particulares cualidades individuales deben ser entendidas como derivadas de aquella peculiaridad general, el principio particular de una nación. Por lo contrario, el carácter general de esta peculiaridad ha de ser derivado a partir de los detalles factuales presentes en la historia". G. W. F. Hegel, *Filosofía de la historia*, citado por E. H. Gombrich, *cit.*, p. 37.
- 25 M. Menéndez y Pelayo, *cit.*, p. 136. Más adelante afirmará que Taine "[...] se nos muestra como un idealista hegeliano disfrazado de empírico, pero no tanto que el disfraz no se le caiga a veces". *Ídem*, p. 141.
- 26 E. H. Gombrich, *cit.*, pp. 49-50. Sin embargo, es necesario encontrar un justo equilibrio entre el rechazo al citado "método exegético" y el carácter *abductivo* que pueden presentar los datos en la historia, que llegan a plantear una *significación reveladora* (la *abducción* consiste en un silogismo cuya premisa mayor es evidente y la menor menos evidente o sólo probable): "He sugerido que la relación entre un relato y un cuerpo de datos puede ser, en un cierto momento, abductiva. Esto es, sobre la base de un conjunto de registros, *postulamos* un tipo de historia y luego procedemos buscando datos adicionales que la sustenten. Esa evidencia, una vez encontrada, puede ser considerada un hallazgo significativo, porque fundamenta finalmente una afirmación de la que hasta entonces no estábamos seguros". Arthur C. Danto, *Historia y narración, Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona, Ediciones Paidós - Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1989, pp. 87-88. Lo que se plantea a partir de Danto es la necesidad de volver a considerar el problema y significado del documento.
- 27 H. Taine, *cit.*, pp. 20-21.
- 28 *Ídem*, p. 20.
- 29 M. Menéndez y Pelayo, *cit.*, pp. 138-139.
- 30 H. Taine, *cit.*, p. 22.
- 31 *Ídem*, pp. 22-23. Menéndez y Pelayo anotaba cómo, en contra de su pretendida vía experimental, Taine se ve obligado a comenzar por definir el arte, entrando así de lleno en el campo metafísico. Cfr. M. Menéndez y Pelayo, *cit.*, p. 140.
- 32 *Ídem*, p. 142. Es el mismo problema que nosotros enfrentamos desde el "documento".
- 33 H. Taine, *cit.*, p. 24.
- 34 *Ídem*, p. 27.
- 35 *Ibidem*.
- 36 *Ídem*, p. 31.
- 37 *Ídem*, p. 35.
- 38 *Ídem*, p. 37. De todas maneras, ni siquiera conceptos aparentemente tan claros como los de la "lógica interna o externa" de los seres podrían ser aceptados o aplicados de manera general; baste pensar al respecto en la distancia que separa la "lógica" de los seres en el arte clásico griego, en el arte oriental o en la escultura africana. Lo que de hecho se afirma en el pensamiento de Taine es el carácter definitivo de un eurocentrismo que sólo será cuestionado en el curso del siglo xx, un cuestionamiento que determinará una visión radicalmente nueva del arte y la cultura.
- 39 *Ídem*, p. 41. Más allá de un simple tecnicismo, el asunto cobrará una importancia trascendental en los contextos de vanguardia del siglo xx.
- 40 *Ídem*, pp. 41-42.
- 41 *Ídem*, p. 48. Y, lo mismo que en todas las etapas anteriores, aquí se podría preguntar por los presupuestos a partir de los cuales se pueden tomar las decisiones que implica una tal relación con la realidad.
- 42 *Ídem*, pp. 50-51.
- 43 *Ídem*, p. 57.
- 44 *Ibidem*.
- 45 *Ídem*, p. 63.
- 46 *Ídem*, p. 67.
- 47 *Ídem*, p. 68.
- 48 M. Menéndez y Pelayo, *cit.*, pp. 139-140. Y agrega que las condiciones exteriores de la obra de arte "Son datos demasiado generales, demasiado vagos, para que su aplicación al juicio estético pueda resultar decisiva y fructuosa. Siempre quedará la incógnita, el elemento individual, el *genio*, entendido de la manera menos mística que se quiera entender, pero elemento al cabo que no se explica ni con la teoría de la raza, ni con la teoría del medio, ni con la del momento, ni con las tres combinadas. Escribe Taine doscientas páginas sobre la filosofía de la pintura italiana, y otras doscientas sobre la filosofía de la escultura griega; páginas de oro ciertamente, de maravillosa reconstrucción y adivinación; el lector las recorre entusiasmado, como quien asiste a una deslumbradora fantasmagoría, y se encuentra al fin de la jornada con que nada sabe de los caracteres *estéticos* (es decir, de los caracteres propiamente *artísticos*) del arte griego o del arte italiano, como no lo haya aprendido por otra parte o el libro no le despierte la curiosidad de averiguarlo". *Ídem*, p. 139.
- 49 H. Taine, *cit.*, pp. 68-69. Se refiere aquí a la tristeza porque está analizando los gustos de un hombre imaginario que ha perdido su fortuna, sus hijos, su patria, su salud y su libertad.
- 50 *Ibidem*.
- 51 Leon Battista Alberti, *De la pintura*, México, D.F., Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, UNAM, 1996, § 52, p. 135.
- 52 H. Taine, *cit.*, p. 70.
- 53 *Ídem*, p. 71.
- 54 La expresión es de Renato Barilli. Cfr. Renato Barilli, "Le molte vie all'Impressionismo", en *Impressionismi in Europa. Non solo Francia*, Milán, Skira, 2001, (Catálogo de la muestra *Impressionismi in Europa. Non solo Francia*, curaduría de Renato Barilli, Brescia, Palazzo Martinengo, 7 de julio al 25 de noviembre de 2001), p. 17.
- 55 Cfr. al respecto, A. Richard, *cit.*
- 56 H. Taine, *cit.*, p. 91.
- 57 *Ídem*, p. 109.
- 58 *Ídem*, p. 111.
- 59 *Ibidem*.
- 60 "Esta nueva ciencia mira con simpatía todas las formas del arte y todas las escuelas, aun las que parecen más opuestas entre sí; las acepta como otras tantas manifestaciones del espíritu humano, y encuentra que cuanto más numerosas y contrarias son, mayor número y variedad de frutos del espíritu muestran". *Ídem*, p. 22. Es claro, sin embargo, que tal amplitud no se manifiesta en los análisis de Taine.
- 61 A. Richard, *cit.*, p. 39.
- 62 Estas referencias son producto de una investigación en curso sobre *Los criterios de la crítica en el arte colombiano del siglo xx*, desarrollada por el Grupo de Investigación sobre Teoría e Historia del Arte en Colombia, de la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.
- 63 *Cit.*, p. 338.
- 64 M. Menéndez y Pelayo, *cit.*, p. 136.